

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ А.И. ГЕРЦЕНА

*На правах рукописи*

**ТУЛЯКОВА**

**Наталья Александровна**

**ПОЭТИКА И ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА ЛИТЕРАТУРНОЙ ЛЕГЕНДЫ**

Специальность 5.9.2. Литературы народов мира  
(филологические науки)

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Научный консультант: доктор филологических наук,  
профессор Жеребин Алексей Иосифович

Санкт-Петербург – 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Признаковое поле литературной легенды и модель жанра</b> .....	20
1.1. Жанровое обозначение <i>легенда</i> в синхронии и диахронии.....	20
1.1.2. <i>Легенда</i> как термин.....	20
1.1.3. Понятие <i>legend</i> в лингвокультуре Великобритании и США.....	23
1.1.4. Понятие <i>légende</i> во французской лингвокультуре .....	46
1.1.5. Понятие <i>Legende</i> в немецкой лингвокультуре .....	64
1.1.6. Понятие <i>легенда</i> в русской лингвокультуре .....	74
1.1.7. Эволюция литературной легенды в европейской литературе XIX в. ..	89
1.2. Атрибуция жанра .....	92
1.2.1. Способы жанровой атрибуции .....	92
1.2.3. Модель жанра как теоретическая проблема .....	97
1.2.4. Жанр и заглавие .....	102
1.3. Жанровая модель литературной легенды .....	108
1.3.1. Когнитивная модель жанра: теоретические аспекты .....	108
1.3.2. Литературная легенда: конститутивные признаки .....	113
Выводы по Главе 1 .....	135
<b>Глава 2. Легенда в системе малых жанров второй половины XIX в.</b> ....	139
2.1. Легенды и новеллы Келлера .....	140
2.1.1. Новеллистика Келлера .....	140
2.1.2. «Семь легенд» Келлера .....	156
2.2. Легенды и новеллы Брет Гарта .....	186
2.2.1. Новеллистика Брет Гарта .....	186
2.2.2. «Испанские и американские легенды» Брет Гарта .....	206
2.3. Легенды и святочные рассказы Мамина-Сибиряка .....	229
2.3.1. Святочная проза Мамина-Сибиряка .....	231
2.3.2. «Легенды» Мамина-Сибиряка .....	245

Выводы по Главе 2 .....	265
<b>Глава 3. Жанровые формы литературной легенды в XIX в.</b> .....	267
3.1. Легенда как самостоятельное произведение .....	267
3.1.1. «Легенда» Герцена .....	269
3.1.2. Легенды Кукольника .....	272
3.1.3. «Легенда замка с привидением» .....	275
3.1.4. «Легенда о любви» Кери .....	276
3.2. Легенда в составе связанного цикла .....	278
3.2.1. «Легенды Губернаторского дома» Готорна .....	279
3.2.2. «Легенды о Христе» Лагерлёф .....	293
3.3. Несобранные циклы легенд .....	304
3.3.1. Византийские легенды Полевого .....	305
3.3.2. Легенды Беккера .....	311
3.3.3. Византийские легенды Лескова .....	320
3.4. Легенда в составе полижанрового цикла .....	329
3.4.1. «Перламутровый ларец» Франса .....	330
3.4.2. «Грезы и тени» Амфитеатрова .....	336
3.5. Легенда как интекст .....	343
3.5.1. Легенда в составе эпического произведения .....	344
3.5.2. Легенда в «Альгамбре» Ирвинга .....	351
3.5.3. Легенда в травелоге Гюго .....	356
3.5.4. Легенда в травелоге Твена .....	361
3.6. Легенда как крупная прозаическая форма .....	370
3.6.1. Легенды Липпарда .....	372
3.6.2. «Легенда об Уленшпигеле» Костера .....	382
3.6.3. «Легенды» Стриндберга .....	393
Выводы по Главе 3 .....	403
<b>Заключение</b> .....	405
<b>Список литературы</b> .....	416

## ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа выполнена в области жанровых исследований. Категория жанра, по мнению многих ученых, является центральной для науки о литературе и для других областей гуманитарного знания; считается, что ни одна категория не сыграла более значительной роли в теории литературы, чем жанр<sup>1</sup>. В настоящее время жанрология (генристика, генология<sup>2</sup>) переживает новый период подъема, и жанр, этот «ген культурной памяти»<sup>3</sup>, стал краеугольным камнем современного гуманитарного знания. Помимо многочисленных работ о жанрах, существует множество метаисследований, суммирующих и анализирующих достижения жанрологии<sup>4</sup>.

Многие вопросы, касающиеся природы и функций жанра в целом, были успешно решены к середине XX в. С тех пор фундаментальные положения, сформулированные А.Н. Веселовским, Б.М. Эйхенбаумом, В.Б. Шкловским, Ю.Н. Тыняновым, М.М. Бахтиным, не претерпели существенных изменений. Смежные дисциплины (функциональная стилистика<sup>5</sup>, лингвистика текста<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> Domínguez C.P. Genres as Sites of Intercultural Encounters: New Perspectives for a Comparative Genre Theory // *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe*. Monográfico de Cahiers de l'Echinox. 2009. No 16. P. 51.

<sup>2</sup> Шмелева Т.В. Жанроведение? Генристика? Генология? // *Речевое общение: Вестник Российской риторической ассоциации*. 2006. Вып. 8–9(16–17).

<sup>3</sup> Шайтанов И.О. Жанровая поэтика // *Вопросы литературы*. 1996. № 3. С. 18.

<sup>4</sup> Луков В.А. Жанры и жанровые генерализации // *Проблемы филологии и культурологии*. 2006. № 1.

<sup>5</sup> Салимовский В.А. Жанры речи в функционально-стилистическом освещении (научный академический текст). Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2002; Провоторов В.И. Очерки по жанровой стилистике языка (на материале немецкого языка). Курск: РОСИ, 2001; Swales J. *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge univ. press, 1990.

<sup>6</sup> Кучинская Е.А. Жанр и композиция профессионально ориентированного текста: коммуникативно-семантическое моделирование. Смоленск: ВА ВПВО ВС РФ, 2011; Witosh B. *Linguistic Study of Genres. Problematic Aspects*. Katowice: Univ. of Silesia, 2005.

когнитивная лингвистика<sup>7</sup>, прагматика<sup>8</sup>) осваивают эту категорию, повторяя и варьируя уже сказанное в терминах иных дисциплин. К открытым теоретическим вопросам, связанным с жанром, относятся вопросы о структуре жанра и о его составляющих, о природе наджанровых образований.

В отечественной и зарубежной филологии продолжается работа по изучению поэтики и эволюции различных жанров, а также по методам их атрибуции. В целом исследователи заняты решением более частных задач, опираясь на достижения теоретической жанрологии. Их интерес вызывают поэтика отдельных жанров, принадлежащих к различным дискурсам (фольклорному, художественному, церковному, речевому), становление жанровых систем в национальных литературах и в художественных направлениях, процесс и результат взаимодействия жанров, индивидуальные жанровые системы, механизмы жанрообразования и т. д.

В то же время в системе жанров малой прозы Нового времени есть жанровые образования, не исследованные в достаточной мере. Одной из особенностей литературы этого периода считается деканонизация жанров и повышенная роль жанрового самоопределения художественного произведения<sup>9</sup>. Жанр литературной (авторской) легенды принадлежит к их числу: литературная легенда, как европейская, так и русская, остается малоисследованным жанром. Термин *легенда* активно используется исследователями при анализе конкретных текстов, однако статус его в науке о литературе четко не обозначен, что особенно очевидно при обращении к литературоведческим словарям. Многочисленные тексты мировой литературы, отнесенные их авторами к жанру легенды в названии или подзаголовке, традиционно исследуются как принадлежащие к более изученным жанрам — рассказу, сказке, притче и пр. В тех случаях, когда жанр

---

<sup>7</sup> Цыцаркина Н.Н. Когнитивная основа жанров в художественных и нехудожественных текстах // Проблемы жанра в современном литературоведении: Сб. науч. трудов / отв. ред. С.М. Одинцова. Курган: Изд-во Кург. ун-та, 2008.

<sup>8</sup> Bazerman Ch. Shaping Written Knowledge: The Genre and Activity of the Experimental Article in Science. Madison: Univ. of Wisconsin press, 1988; Miller C.R. Genre as Social Action // Quarterly Journal of Speech. 1984. No 70.

<sup>9</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. Т. 2. С. 313–316.

литературной легенды становится непосредственным предметом рассмотрения, принадлежность выбранных в качестве материала текстов к данному жанру не подвергается сомнению и не проверяется, что зачастую лишает выводы исследователей достоверности. Кроме того, для анализа особенностей жанра необходимо установить, действительно ли литературная легенда является самостоятельным жанром или разновидностью другого жанра малой прозы (в последнем случае — какого).

Этот вопрос является частным случаем проблемы жанровой атрибуции, одной из ключевых для генологии: «В самой общей форме проблема жанра может быть сформулирована как проблема классификации произведений, выделения в них общих жанровых признаков»<sup>10</sup>. Необходимость жанровой атрибуции продиктована не столько таксономическими задачами, сколько принципиальной значимостью жанрового определения для конструирования смысла художественного текста. Без понимания того, к какой жанровой традиции принадлежит текст или от какой традиции он отталкивается, невозможно ни обозначить его место в литературе, ни полностью осмыслить его особенности и поэтику. Основная функция жанра, как ее формулирует А. Фаулер, — в сжатой форме передать смысл читателю<sup>11</sup>; следовательно, жанровая форма должна полагаться одной из самых важных сигнальных систем, которые сообщают смысл художественного текста читателю<sup>12</sup>. Эта мысль выражается как писателями эпохи романтизма, так и выдающимися отечественными филологами (Ю.Н. Тыняновым, М.М. Бахтиным, Н.Д. Тamarченко). «*Категория жанра необходима <...> для адекватного понимания смысла литературных явлений. Принадлежность произведения к определенному жанру указывает на традиционные, устойчивые и <...> типические аспекты его смысла*»<sup>13</sup> [Здесь и далее курсив принадлежит

<sup>10</sup> Бирюкова О.И. Существующие и возможные герменевтические подходы к вопросу о жанре как литературоведческой категории // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 13(151). Филология. Искусствоведение. Вып. 31. С. 19.

<sup>11</sup> Fowler A. The Life and Death of Literary Forms // New Literary History. 1971. Vol. 2. No 2. P. 201.

<sup>12</sup> Fowler A. The Life and Death... P. 201.

<sup>13</sup> Тamarченко Н.Д. Предисловие // Теория литературных жанров: Учеб. пособие: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тamarченко. М.: Академия, 2012. Т. 1. С. 4.

автору. — *Н.Т.*] Жанровая атрибуция позволяет выявить «те смысловые связи произведения с предшествующей литературой, которые *продиктованы* и одновременно *ограничены* его *структурой...*»<sup>14</sup>. Кроме того, жанровая атрибуция применяется в издательских практиках, при организации и разметке корпусов текстов, при составлении различного рода справочных и энциклопедических ресурсов, в том числе электронных, при решении переводческих задач<sup>15</sup>.

Атрибуция литературной легенды осложняется ее жанровой молодостью. Категория жанра и, следовательно, жанровая атрибуция художественных текстов существенно отличаются до и после XVIII в. Жанровая поэтика вплоть до эпохи сентиментализма была преимущественно прескриптивной: развитие и трансформации жанров, их индивидуальное осмысление происходили на фоне известных, установленных правил, отклонения от которых были очевидны. В эпоху Нового времени жанровый канон утрачивает стабильность; степень жанровой конвенциональности или оригинальности становится мерилем достоинств произведения<sup>16</sup>; «жанровый закон явно превалирует над каноном»<sup>17</sup>. Литературная легенда как жанр относительно молодой принадлежит к неканоническим (по классификации Н.Д. Тмарченко) жанрам и не имеет канона; исследовать ее методами, применимыми к текстам эпохи рефлексивного традиционализма, не представляется возможным.

Однако в настоящее время отсутствует общепринятый способ жанровой атрибуции художественных текстов эпохи индивидуального творчества. «История литературы <...> сталкивается с серьезными трудностями в добывании и применении классификационных критериев для систематизации жанровых форм

<sup>14</sup> Тмарченко Н.Д. Предисловие. С. 4–5.

<sup>15</sup> Подробно см. в: Juvan M. The Intertextuality of Genres and the Intertextual Genres // *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe. Monográfico de Caietele Echinox*. 2009. Vol. 16; Juvan M. Generic Identity and Intertextuality // *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2005. No 7.

<sup>16</sup> Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. статей*. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.

<sup>17</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика. С. 201.

и их вариаций»<sup>18</sup>. Эти трудности вызваны рядом причин как онтологического, так и методологического характера.

Во-первых, жанр — категория исторически подвижная, в связи с чем довольно трудно выделить ряд черт, которые являлись бы имманентными<sup>19</sup>. Например, при изучении исторического романа внимание исследователей фокусируется именно на исторически изменчивых признаках: исторический роман обычно отграничивается от романа неисторического, а не, скажем, от исторического предания или исторической повести.

Во-вторых, жанр можно рассматривать как один из сложнейших примеров таксономии<sup>20</sup>, так все классы (жанры) являются искусственно созданными, а объекты (художественные тексты) принадлежат к вторичной моделирующей системе. Атрибуция — «отнесение текста к заранее зафиксированному множеству на основе сходства лингвостилистических характеристик»<sup>21</sup>, но в случае жанровой атрибуции текстов Нового времени зафиксированного множества, соответствующего определенным критериям, не задано. В связи с этим сложно согласиться с мнением Г.Я. Мартыненко, что «между атрибуцией авторской и неавторской нет никакой принципиальной разницы»<sup>22</sup>.

Что касается литературных легенд, которым посвящена настоящая работа, то они изучаются преимущественно в изоляции друг от друга и от иных жанровых форм. Религиозная и фольклорная легенда неоднократно становились предметом детального рассмотрения в зарубежной (болландисты<sup>23</sup>, И. Делеэ<sup>24</sup>, С. Томпсон<sup>25</sup>,

<sup>18</sup> Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М.: Изд-во МГУ, 1985. С. 13.

<sup>19</sup> Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 411.

<sup>20</sup> Андреев В.С. Классификация стихотворных текстов Уитьера // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. № 7(28). С. 25.

<sup>21</sup> Мартыненко Г.Я. Основы стилеметрии. Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. С. 6.

<sup>22</sup> Мартыненко Г.Я. Основы стилеметрии. С. 6.

<sup>23</sup> Основной печатный орган — журнал *Analecta Bollandiana*, издаваемый с 1882 г.

<sup>24</sup> Delehaye H. *Les Passions des martyrs et les genres littéraires*. Bruxelles: Bureaux de la Soc. des Bollandistes, 1921.

<sup>25</sup> Thompson S. *Motif-index of Folk-literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*. Rev. and enl. ed. Bloomington; L.: Indiana univ. press, 1966.



Л. Дей<sup>26</sup>, Т. Тангерлини<sup>27</sup>) и отечественной филологии (А.Н. Афанасьев<sup>28</sup>, А.Н. Пыпин<sup>29</sup>, И.Я. Порфирьев<sup>30</sup>, А.Н. Веселовский<sup>31</sup>, К.В. Чистов<sup>32</sup>, А.Б. Мороз<sup>33</sup>, В.М. Лурье<sup>34</sup>, Ю.М. Шеваренкова<sup>35</sup>, А.С. Джанумов<sup>36</sup>, А.П. Липатова<sup>37</sup>), хотя до XX в. термин *легенда* часто использовался расширительно. Так, А.Н. Веселовский при исследовании сказания о Мерлине и Соломоне употребляет слово *легенда*, говоря о корпусе текстов (напр., *соломонская легенда*<sup>38</sup>).

Исследования литературных легенд немногочисленны. Среди них следует отметить работы отечественных филологов о легендах в творчестве отдельных авторов — И.А. Дергачева<sup>39</sup> и Ю.Г. Фатеевой<sup>40</sup> о легендах Д.Н. Мамина-

<sup>26</sup> Dégh L. Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre. Bloomington; Indianapolis: Indiana Univ. press, 2001.

<sup>27</sup> Tangherlini T.R. It Happend Not Too Far from Here... A Survey of Legend Theory and Characterization // Western Folklore. 1990. No 49.

<sup>28</sup> Афанасьев А.Н. Народные русские легенды / ред. и предисл. С.К. Шамбинаго. М.: Соврем. пробл., 1914.

<sup>29</sup> Пыпин А.Н. Русские народные легенды (По поводу издания г-на Афанасьева в Москве 1860 г.) // Народные русские легенды А.Н. Афанасьева / пред., сост. и ком. В.С. Кузнецовой. Новосибирск: Наука, 1990.

<sup>30</sup> Порфирьев И.Я. Народные духовные стихи и легенды: из лекций по истории русской словесности. Казань: Унив. тип-я, 1869.

<sup>31</sup> Веселовский А.Н. Опыты по истории развития христианской легенды // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1875. Апрель; Май; 1876. Февраль; Март; Июнь; 1877. Февраль; Май.

<sup>32</sup> Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв.: Автореф. дисс. ... докт. ист. наук. Л., 1966.

<sup>33</sup> Мороз А.Б. Народная агиография: источники, сюжеты, нарративные модели: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2010.

<sup>34</sup> Лурье В.М. Введение в критическую агиографию. СПб.: Аxiома, 2009.

<sup>35</sup> Шеваренкова Ю.М. Исследования в области русской фольклорной легенды. Нижний Новгород: Растр — НН, 2004.

<sup>36</sup> Джанумов А.С. Поэтика христианской народной легенды (Исследование и тексты). М.: Изд-во МГПУ, 2003.

<sup>37</sup> Липатова А.П. Местные легенды: механизмы текстообразования: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ульяновск, 2008.

<sup>38</sup> Веселовский А.Н. Мерлин и Соломон: Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. М.: ЭКСМО-пресс, 2001. С. 22.

<sup>39</sup> Дергачев И.А. Жанр легенды в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка и пути развития русской литературы в девяностые годы // Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в литературном контексте второй половины XIX века: Сб. статей. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1992. С. 95–119.

<sup>40</sup> Фатеева Ю.Г. Жанр легенды в русской литературе рубежа XIX–XX веков: Дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2006.

Сибиряка, С.Н. Ташлыкова<sup>41</sup> о новеллистике и легендах А.И. Куприна, А.А. Горелова<sup>42</sup>, В.О. Пантина<sup>43</sup>, Т.Б. Ильинской<sup>44</sup>, И.Н. Минеевой<sup>45</sup>, А.А. Буткевич<sup>46</sup> о легендах Н.С. Лескова.

Положено начало исследованию сюжетов и мотивов христианских легенд в русской литературе. Примером тщательного текстологического анализа служит статья Л.М. Лотман об обработках легенд в романах Ф.М. Достоевского<sup>47</sup>. Систематическое описание агиографических мотивов и образов в русской литературе XIX в. (с довольно произвольным отбором текстов) принадлежит американской исследовательнице М. Циолковски<sup>48</sup>, которая затрагивает и вопрос о литературной легенде, прежде всего о ее «религиозном» варианте. Циолковски делает вывод об апокрифичном характере русских «легенд». В целом для русской светской литературы, по ее мнению, свойствен повышенный, по сравнению с европейской литературой, интерес к религии. Этот тезис верен для отобранных исследовательницей текстов, но нуждается в проверке путем привлечения других произведений. Процесс «ретрансляции агиографической традиции» в современной литературе также становится предметом исследования Д.М. Бычкова<sup>49</sup>.

<sup>41</sup> Ташлыков С.А. Малые эпические жанры в творчестве А.И. Куприна (к проблеме жанровой динамики): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1999.

<sup>42</sup> Горелов А.А. Н.С. Лесков и народная культура. Л.: Наука, 1988.

<sup>43</sup> Пантин В.О. Легенды и «Апокрифы» в художественной системе Н.С. Лескова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1993.

<sup>44</sup> Ильинская Т.Б. Русское разноеверие в творчестве Н.С. Лескова. СПб.: Изд-во Невского института языка и культуры, 2010.

<sup>45</sup> Минеева И.Н. «Византийские» легенды в творчестве Н.С. Лескова. Проблемы текстологии [Электронный ресурс]. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2016.

<sup>46</sup> Буткевич А.А. Цикл «Византийских» легенд Н.С. Лескова в критике и литературоведении: номинации и поэтика // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2016. № 180.

<sup>47</sup> Лотман Л.М. Романы Достоевского и русская легенда // Лотман Л.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие). Л.: Наука, 1974. С. 285–315.

<sup>48</sup> Ziolkowski M. Hagiography and Modern Russian Literature. Princeton: Princeton univ. press, 1988. P. 87.

<sup>49</sup> Бычков Д.М. Агиографическая традиция в русской прозе конца XX — начала XXI века: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2011.

Тем не менее работы, посвященные осмыслению жанра литературной легенды, начинают публиковаться, хотя число их крайне невелико<sup>50</sup>. Понятие легенды постепенно занимает место в ряду других эпических жанров<sup>51</sup>; кроме того, делается попытка терминологически разграничить стихотворные жанры былины, легенды, предания, сказания<sup>52</sup>.

Что касается компаративных исследований жанра литературной легенды, то в отечественной и зарубежной филологии практически отсутствуют работы, посвященные этом аспекту проблемы. Существующие работы, при всей глубине анализа не ставят целью выявление дифференциальных жанровых признаков литературной легенды. В то же время большинство вопросов относительно жанра легенды не получило значительного освещения. Так, не определены устойчивые признаки жанра, не очерчен корпус текстов, не описаны возникновение и эволюция жанра, его национальная специфика, не установлено место литературной легенды в системе прозаических жанров и даже в индивидуальных авторских системах.

В отечественной филологии лишь несколько исследователей предлагают обзор литературной легенды рубежа XIX–XX вв. А.А. Горелов, обращаясь к творчеству Н.С. Лескова, утверждает, что русские писатели XIX в. воспринимали жанр легенды как обособленный, в связи с чем стремились включить жанровый идентификатор *легенда* в заголовочный комплекс: «...Для подавляющего большинства авторизованных либо авторских легенд типично жанровое обособление от круга реалистических повестей, рассказов того или иного писателя...»<sup>53</sup>. Горелов справедливо отмечает родство литературной легенды и ее фольклорного прототипа: «Литературная легенда переживает эпоху расцвета за

---

<sup>50</sup> *Légendes noires, légendes dorees, ou comment la littérature fabrique l'histoire (XVII–XIX siècle) / sous la dir. de N. Grande, Ch. Pierre. Rennes: Presses univ. de Rennes, 2018; Криль Д.В. Трансформация жанра легенды в русской литературе конца XIX в. // Буслаевские чтения: Материалы VI Всерос. науч.-практ. конф. с межд. участием. Пенза: Изд-во Пенз. гос. ун-та, 2018. С. 40–46.*

<sup>51</sup> Юган Н.Л. Жанровая парадигма творчества В.И. Даля. Київ: Інтерсервіс, 2018. С. 25.

<sup>52</sup> Иванюк Ю.П. Стихотворные былина, легенда, сказание, предание (словарный формат) // *Филологос*. 2019. № 3(42).

<sup>53</sup> Горелов А.А. Н.С. Лесков... С. 270.

счет своего сближения с конкретными народными произведениями, за счет широкого уподобления их стилистике, за счет оглядки на типовой канон устнопоэтического жанра и его литературной модификации»<sup>54</sup>.

Полагая, что «легенда может быть любого объема — от притчеобразной новеллы до повести и романа»<sup>55</sup>, Горелов тем не менее выделяет несколько черт, характерных собственно для литературной легенды, лаконично формулируя суть жанра: «Чудесные элементы могут быть размыты, чудесное заслонено реалистическими мотивировками событий и реалистически насыщенным аксессуарно-вещественным рядом. Необыкновенное может быть заменено исключительным, а в сфере психологии — экстатическим. Но если герой необыкновенен, а в кульминации присутствует чудо, перед нами — несомненно легенда, хотя бы и реалистически трактованная»<sup>56</sup>. Таким образом, Горелов устанавливает необязательность малого объема для литературной легенды, но настаивает на обязательном присутствии «чудесного» элемента, который может принимать разные формы.

И.А. Дергачев, исследуя контекст творчества Д.Н. Мамина-Сибиряка, предлагает объяснение причин популярности жанра легенды в русской литературе конца XIX в.: литературная легенда с ее узнаваемым претекстом и экзотическим хронотопом позволяла писателям отвлечь читателя от знакомой действительности и обратиться к вечным общечеловеческим вопросам<sup>57</sup>.

Все эти выводы, полученные скорее интуитивным путем, представляются правильными, но нуждаются в верификации и уточнении, а также в экстраполяции на другие национальные варианты жанра. Настоящая работа призвана восполнить данный пробел, обращаясь к западноевропейской, североамериканской и русской литературной легенде XIX в. **Актуальность** исследования обусловлена возросшим вниманием к легенде как к культурному и

<sup>54</sup> Горелов А.А. Н.С. Лесков... С. 270.

<sup>55</sup> Горелов А.А. Н.С. Лесков... С. 272.

<sup>56</sup> Горелов А.А. Н.С. Лесков... С. 272.

<sup>57</sup> Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890 годов. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005. С. 210–211.

дискурсивному феномену, а также неугасающим интересом к проблеме жанров, о котором свидетельствует большое количество проводимых по данной проблеме научных конференций. Жанру посвящено одно из ведущих американских литературоведческих периодических изданий — журнал *Genre*.

**Гипотеза исследования** состоит в том, что литературная легенда является самостоятельным жанром в литературе XIX в., имеющим устойчивый набор содержательных признаков и формальных черт.

**Объектом** исследования является жанр прозаической литературной легенды XIX в., его поэтика и эволюция, а **предметом** — его конститутивные черты и особенности их реализации.

**Материалом исследования** послужили тексты писателей XIX в. Отбирались легенды прозаические, обозначенные самими авторами как *легенда* в заголовочном комплексе и/или внутри текста. К исследованию привлекались легенды, написанные на русском, английском, французском, немецком, испанском, шведском языках. Тексты без жанрового маркера *легенда* не анализировались, так как на данном этапе необходимо было идентифицировать конститутивные черты жанра на основе авторской экспликации. Это позволит в дальнейшем отнести к литературной легенде произведения, не содержащие жанрового идентификатора, но соответствующие модели жанра. Стихотворные и драматические легенды не рассматривались, так как должны анализироваться иначе<sup>58</sup>, но они принимались во внимание при анализе восприятия легенды в различных лингвокультурах.

**Цель исследования** — определить конститутивные дифференциальные признаки жанра прозаической литературной легенды на материале художественных текстов XIX в. и описать основные формы ее существования.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

---

<sup>58</sup> Стихотворный текст обладает более выраженными формальными жанрообусловленными признаками — размером, строфикой и т. д. В связи с этим процедура атрибуции должна включать сопоставление со множеством других стихотворных форм. Не претендуя на точность выводов, предположим, что стихотворная легенда развивалась на основе баллады. Что касается немногих драматических текстов, озаглавленных легендами, то они представляются скорее экспериментальными формами и также требуют отдельного рассмотрения.

- определить конститутивные и вариативные признаки литературной легенды и описать модель жанра литературной легенды;
- установить признаки жанра, обладающие дифференциальной силой;
- охарактеризовать особенности бытования литературных легенд в XIX в. (как самостоятельного произведения, в составе разного рода циклов, как интекста, как крупного эпического произведения).

**Методология исследования.** В диссертации жанр понимается, вслед за Б.В. Томашевским, как «генетически определяющее обособление литературных произведений, объединяемых некоторой общностью системы приемов с доминирующими объединяющими приемами-признаками»<sup>59</sup>. Данное определение жанра, необходимое для адекватного описания формальных признаков жанра, корректируется положениями М.М. Бахтина о «тематическом завершении» как одной из главных функций жанра.

Работа выполнена в русле исторической поэтики, так как литературная легенда рассматривается как элемент жанровой системы, жанр, развивавшийся не в изоляции, а в тесной связи с другими жанровыми образованиями.

Для определения признакового поля литературной легенды используется метод когнитивного анализа жанра и компаративный анализ. Когнитивный анализ позволяет определить конститутивные и вариативные признаки литературной легенды. При построении модели жанра будут использованы достижения когнитивной теории жанра, которая в последнее время обращается не только к речевым жанрам, но и к жанрам художественной литературы<sup>60</sup>. Применительно к большому объему текстов когнитивистика дает формализованное, четкое описание жанра, выделяя обязательные, необязательные и вариативные жанровые признаки, в то же время идентифицируя авторскую интенцию, свойственную данному жанру (тип миромоделирования). Когнитивная теория жанра

---

<sup>59</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1999. С. 209–210.

<sup>60</sup> Fowler A. The Life and Death...; Newsom C.A. Pairing Research Questions and Theories of Genre: A Case Study of the Hodayot // Dead Sea Discoveries. 2010. No 17; Williamson R.Jr. Peshar: A Cognitive Model of the Genre // Dead Sea Discoveries. 2010. No 17.

продемонстрировала свой потенциал на примере жанра мидраша<sup>61</sup> и, очевидно, применима к другим литературным жанрам более поздних эпох.

Сравнительное исследование текстов с целью их жанровой атрибуции является перспективным направлением современной филологии. В диссертации модель литературной легенды сопоставляется с моделями других жанров. Рассмотрение различных видов существования литературной легенды позволяет более полно представить развитие системы малых жанров в литературе XIX в.

Настоящее исследование предполагает получение новых для отечественной и зарубежной филологии результатов, а именно более точное выявление дифференциальных признаков литературной легенды в соотношении с другими жанрами малой прозы. Определение ядерных признаков литературной легенды позволит атрибутировать тексты малой прозы с большей степенью достоверности, в том числе при отсутствии авторской жанровой экспликации, а также оценивать точность жанровых определений, данных автором.

**Новизна** работы определяется тем, что впервые для исследования жанра литературной легенды привлекается обширный материал в сопоставлении с другими жанрами малой прозы.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Литературная легенда является самостоятельным жанром литературы XIX в., наследующим традициям агиографической и фольклорной легенды, но интерпретирующим их конститутивные признаки особым образом.

2. Понятие легенды в англоязычной, французской, немецкой и русской лингвокультурах XIX в. развивается в едином ключе, но характеризуется национальным своеобразием.

3. Литературная легенда характеризуется устойчивой композицией и особым типом конфликта — противостоянием человека (персонажа с яркой выраженной чертой) и мироустройства, явленного обычно в виде закона, морали, этической нормы, религиозного принципа, суеверия и т. д. Завязкой в легенде

---

<sup>61</sup> Sinding M. After Definitions: Genre, Categories, and Cognitive Science // Genre. 2002. No 5. P. 181–220.

является нарушение запрета (целенаправленное, в силу заблуждения или ошибки), кульминацией — его драматические или трагические последствия для человека, развязкой — смирение.

4. К конститутивным чертам литературной легенды относится тип хронотопа, в котором подчеркнутое внимание уделяется месту действия, обладающему способностью концентрировать в себе несколько временных пластов.

5. Одной из центральных категорий легенды является чудо, которое представлено как материальное проявление присутствия высшего миропорядка в жизни человека.

6. Для литературной легенды характерно повышенное внимание к категории достоверности, достигаемое различными нарративными техниками. При этом легенда представляет собой повествование, правдивость которого нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть.

7. Литературная легенда отличается от смежных жанров (немецкоязычной *Novelle*, англоязычного *short story*, русскоязычного *святочного рассказа*) рядом признаков, прежде всего типом конфликта, соотношением старого и нового знания, степенью типизации персонажей, характером категории правдоподобия.

8. В XIX в. литературная легенда довольно редко появляется как самостоятельное произведение: не включенные в сборники легенды принадлежат преимущественно авторам, публиковавшимся только в периодических изданиях, или представляют собой крупные эпические формы (Костер, Стриндберг). Напротив, легенда тяготеет к включенности в циклическое образование (сборник или цикл легенд или разножанровых произведений) или травелог, где она выступает как обработанный этнографический материал.

**Теоретическая значимость** исследования обусловлена прежде всего разработкой индуктивного подхода к анализу жанра. В диссертации продемонстрирован алгоритм последовательного компаративного анализа, который позволяет идентифицировать черты жанра без опоры на первоначальное



представление о жанре. Кроме того, диссертация адаптирует когнитивный метод жанровых исследований, используемый в основном для работы с каноническими жанрами, к жанру Нового времени. Наконец, в диссертации уточняются представления о системе прозаических жанров XIX в.: показана роль одного из периферийных, «маргинальных» жанров.

**Практическая значимость** работы заключается в том, что ее результаты могут быть использованы при чтении университетских лекционных курсов по теории жанра, по истории мировой литературы XIX в., по компаративистике, жанрологии, в спецкурсах по проблемам атрибуции текстов и методах исследования художественных текстов. Полученные данные могут учитываться при составлении литературоведческих словарей и энциклопедий. Кроме того, алгоритм работы, предложенный в исследовании, может применяться для дальнейшего изучения системы жанров малой прозы, в частности таких жанров, как предание и сказание, а также стихотворной и драматической легенды.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы.

Первая глава посвящена эволюции легенды и определению конститутивных признаков жанра литературной легенды. Рассматривается понятие легенды в английской, французской, немецкой и русской лингвокультурах для уточнения семантики слова, объема и изменений его значения в XIX в. Обосновывается отбор материала на основе авторской экспликации. Предлагается модель жанра, полученная путем анализа текстов с тавтологическим жанровым обозначением (в заглавии и в названии цикла), которое подчеркивает авторскую жанровую интенцию. Сопоставление легенд разных авторов позволяет выявить их общие черты.

Во второй главе определяются дифференциальные признаки жанра литературной легенды. Конститутивные признаки, выделенные в первой главе, анализируются более подробно на конкретном материале. Далее легенда сопоставляется с другими малыми жанрами в творчестве тех же писателей. Необходимым условием отбора материала было наличие в творчестве писателя и

цикла легенд, и цикла другого малого прозаического жанра. Легенды сравнивались с *Novellen*, *short-stories* и *святочными рассказами*. Отсутствие циклизованного материала не позволило сравнить легенду с жанрами притчи, аполога, были и т. д. в рамках данной работы.

В третьей главе рассматриваются жанровые вариации литературной легенды XIX в. Обозначены шесть основных форм — легенда как индивидуальное произведение, легенда в составе связанного гомогенного цикла, легенда в составе несобранного цикла, легенда в составе разножанрового цикла, легенда как интекст, легенда как крупное прозаическое произведение. В каждом из разделов анализируются несколько произведений из русскоязычной, немецкоязычной, англоязычной, франкоязычной, испаноязычной, шведскоязычной литературы, характеризуются особенности каждой из форм легенд. Поскольку в работе не ставилась задача предложить исчерпывающий анализ всего «легендарного» материала, выбор текстов был продиктован практическими соображениями: языком оригинала, доступностью материала.

В Заключении подводятся выводы и намечаются перспективы дальнейшего исследования.

**Апробация.** Основные положения диссертации были представлены в докладах:

1. на зарубежных международных научных конференциях: Актуальные проблемы теоретической и прикладной лингвистики (Минск, 2010); Mythcon 43 Across the Continents: Myths and Legends from Europe and Asia Meet and Mingle (Беркли, 2012); Conference of the Scandinavian Association for Language and Cognition (Йоэнсуу, 2013; Лунд, 2017); Annual Conference of the Austrian Studies Association (Остин, 2014); Conference of the Estonian Association of Comparative Literature (Тарту, 2015, 2017; 2019; 2021); International Comparative Literature Association Congress (Вена, 2016); British Comparative Literature Association International Conference (Вулверхэмптон, 2016); European Network for Comparative Literary Studies Biennial Congress (Дублин, 2015; Хельсинки, 2017);

2. на международных научных и научно-практических конференциях в России: Международная филологическая конференция (Санкт-Петербург, 2012, 2013, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2022, 2023); Международная конференция по когнитивной науке (Калининград, 2014); Феномен заглавия (Москва, 2017, 2019); Поэтика и прагматика малых жанров в европейской литературе (Москва, 2019); Русский логос-2: Модерн — границы контроля (Санкт-Петербург, 2019); Маргиналии-2019: границы культуры и текста (Осташков, 2019); Литература и философия: от романтизма к XX веку (Москва, 2019);

3. на всероссийских научных и научно-практических конференциях: Англистика XXI века (Санкт-Петербург, 2010, 2012, 2014); Герценовские чтения. Иностранные языки (Санкт-Петербург, 2010, 2012); Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе (Санкт-Петербург, 2005, 2006, 2007, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2017, 2019); Педагогический дискурс в литературе и искусстве (Санкт-Петербург, 2014, 2015, 2016, 2017); Литература и искусство в фокусе гуманитарных наук (Санкт-Петербург, 2018, 2021); Дергачевские чтения (Екатеринбург, 2021).

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры зарубежной литературы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Ее положения нашли отражения в 68 опубликованных работах, в том числе в 16 статьях из списка журналов, рекомендованного ВАК РФ, из которых 9 являются индексируемыми в международных реферативных базах данных Scopus и/или Web of Science, а также в 5 статьях в зарубежных журналах, включенных в реферативные базы Scopus и Web of Science.

## ГЛАВА 1. ПРИЗНАКОВОЕ ПОЛЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЛЕГЕНДЫ И МОДЕЛЬ ЖАНРА

### 1.1. Жанровое обозначение *легенда* в синхронии и диахронии

#### 1.1.1. *Легенда* как термин

Жанровые термины представляют собой особый класс литературного терминоведения, так как обозначают исторически изменчивые образования, что в условиях «низкой терминологической культуры» вызывает определенные сложности<sup>62</sup>. Кроме того, существенные трудности в вопросах жанровой атрибуции обусловлены несовпадением или частичным наложением терминосистем в различных языках, приводящим к путанице в художественных переводах и в исследовательской практике. Так, русскому термину *рассказ* соответствуют французские *conte, récit, nouvelle*, английские *tale, story, short story*. Изменяется и значение терминов со временем (*novella*)<sup>63</sup>.

Жанровые обозначения (*песнь, сказка, повесть*) принадлежат к метаязыку. В общем языке и в метаязыке они демонстрируют частичные семантические несовпадения и взаимовлияния. Кроме того, они нередко включаются в состав названий литературных произведений и там самым более активно входят в речь; даже однократное употребление их автором в заглавии ставшего известным текста может повлиять на распределение значений впоследствии. Являясь обозначением литературного жанра, слово *легенда* иногда входит в заголовочные комплексы художественных текстов, в прецедентные тексты, что влияет на его восприятие, толкование и употребление в общем языке. В то же время слово *легенда*, наряду с некоторыми другими жанровыми обозначениями (*сказка, миф*),

<sup>62</sup> Курилов В.В. Литературоведческое терминоведение // Stephanos. 2016. № 1(15). С. 75–77.

<sup>63</sup> Springer O.M. Forms of the Modern Novella. Chicago: Univ. of Chicago press, 1975.

активно употребляется в общем языке<sup>64</sup>, развивая отличные от терминологического значения, в результате чего размывается граница между терминологическим и общим употреблением слова. Наконец, еще одна трудность вызвана ситуацией «взаимоисключающей дополненности»<sup>65</sup>, в которой жанры религиозные, фольклорные и литературные сосуществуют, развиваются и могут получать одинаковые названия.

В европейских языках основное значение слова *легенда* обусловлено его латинским происхождением и относится к жизнеописаниям святых. Начавшееся в XVII в. активное собирание фольклорного материала и взаимодействие фольклора, светской и религиозной культуры привели к тому, что у слова *легенда*, употреблявшегося в разных сферах, стали развиваться новые значения, и оно начало использоваться как синоним к обозначениям различных типов повествования. В то же время в фольклористике наименование текстов в основном осуществляется собирателем или издателем, хотя «во многих случаях границы материала нечетки»<sup>66</sup>. Тем не менее таксономии, предлагаемые исследователями, характеризуют восприятие слова, влияя одновременно на его употребление.

Этимология слова позволяет сопоставлять его значение в разных индоевропейских языках, непосредственно заимствовавших его. Однако слово *легенда* вступает в разных языках в синонимические, антонимические и гипогиперонимические отношения, что затрудняет установление однозначных эквивалентных связей между его значением в различных языках. Еще в 1925 г. Ю.Н. Соколов отметил различия в употреблении слова: «Слово *легенда* было

---

<sup>64</sup> Ляшевская О.Н., Шаров С.А. Новый частотный словарь русской лексики. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dict.ruslang.ru/freq.php>. Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>65</sup> Бройтман С.Н. Историческая поэтика. С. 192.

<sup>66</sup> Азбелев С.Н. Международная систематизация преданий и легенд // Русский фольклор: Материалы и исследования. Т. 10 (Специфика фольклорных жанров). М.; Л.: Наука, 1966. С. 183.

издавна в народном употреблении в романских странах, в других же языках это скорее лишь научный термин»<sup>67</sup>.

Терминосистема литературоведения отличается высокой степенью вариативности. Многие термины, активно используемые в исследованиях как ключевые понятия, не зафиксированы в словарях<sup>68</sup>. Н.Э. Гронская и В.Г. Зусман отмечают, что в гуманитарных науках довольно распространено метафорическое использование терминов<sup>69</sup>: «Для терминов гуманитарных наук, в частности для терминов литературоведения, построение последовательной и логичной словарной статьи, содержащей однозначную дефиницию, представляется еще более трудной задачей <...>. На недостаточность способов унификации и стандартизации терминов гуманитарных наук, в частности лингвистики и литературоведения, указывали многие исследователи <...>»<sup>70</sup>. Термин *легенда* не является исключением: его разработка в специальных словарях недостаточна.

Жанровое обозначение *легенда* широко употребляется исследователями в работах, посвященных как жанрам, так и другим вопросам поэтики. Тем не менее очевидно, что использование данного термина лишено системности; во многих работах, в том числе в литературоведческих словарях, он используется вовсе не как термин. Более того, существуют расхождения между толкованием слова в словарях специального типа и в исследовательской литературе. Это отчасти обусловлено тем, что словари, которые должны бы демонстрировать большую степень соответствия критериям терминологичности, также предлагают разнородные дефиниции термина.

<sup>67</sup> Соколов Ю. Легенда // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / под ред. Н. Бродского и др. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 1. Стб. 393.

<sup>68</sup> Налётова Т.Б. Литературная позиция как литературоведческий термин // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2015. Т. 21. № 4.

<sup>69</sup> Гронская Н.Э., Зусман В.Г. Термин «функция» в гуманитарном знании // Homo Loquens: Актуальные вопросы лингвистики и методики преподавания иностранных языков: Сб. науч. статей. Вып. 6 / под ред. И.Ю. Щемелевой. СПб.: Отдел оперативной полиграфии НИУ ВШЭ, 2014. С. 22.

<sup>70</sup> Жуков О.Р. Содержание и композиция словарных статей термина «литература» (на материале немецких и русских литературоведческих словарей) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4–2. С. 285.

Рассмотрим, как употребляются лексемы, производные от латинского *legenda*, в английском, французском, немецком и русском языках, так как именно легенды, написанные на этих языках, составляют основной материал настоящего исследования. Это позволит не только определить объем значения слова в разных языках, но и проследить эволюцию восприятия легенды и обозначить основные моменты ее развития в XIX в.

### 1.1.2. Понятие *legend* в лингвокультуре Великобритании и США

Слово *legend* было впервые зафиксировано английскими лексикографами в первой четверти XVIII в.<sup>71</sup>, но употреблялось и ранее. Этимологические словари<sup>72</sup> относят заимствование слова к началу XIV в. в значении ‘жизнеописание святого’. Другие значения развивались параллельно: так, уже в 1380-х гг. слово встречается в названии поэмы Дж. Чосера «Легенда о славных женщинах» (*Legend of Good Women*) по отношению не к святым. Технические значения (‘надпись на монете’ и др.) слово начало приобретать с 1610 г.

В словаре С. Джонсона (1756)<sup>73</sup> выделяются четыре значения лексемы *legend*: ‘список или хроника жизнеописаний святых’; ‘любое воспоминание или устный рассказ; невероятное и недостоверное повествование’; ‘любая надпись, особенно на медалях или монетах’. Далее довольно быстро происходит некоторое перераспределение значений, и сема неправдоподобия выдвигается на первый план. Далее, в англоязычной лексикографии начала XIX в. у слова *legend* фиксируется терминологическое значение ‘житие святого, прежде читавшееся во время литургии’. Помимо этого, для XIX в. актуальны следующие значения: ‘нелепая или праздная история о святых’; ‘любое воспоминание или устный

<sup>71</sup> Bailey N. An Universal Etymological English Dictionary. L.: Darby, 1721.

<sup>72</sup> Middle English Dictionary / ed. R.E. Lewis, et al. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1952–2001; Stratmann F.H., Bradley H. A Middle-English Dictionary, containing words used by English writers from the twelfth to the fifteenth century. Oxford: Clarendon press, 1891. P. 390; Kersey J. Dictionarium Anglo-Britannicum; Or, A General English Dictionary. L.: J. Wilde, 1708.

<sup>73</sup> Johnson S. A Dictionary of the English Language in which the words are deduced from their originals, explained in their different meanings, and authorized by the names of the writers in whose works they are found. L.: J. Knapton, C. Hitch and L. Hawes, 1755. Здесь и далее перевод нехудожественных источников выполнен мной, если не указан переводчик — *Н.Т.*

рассказ'; 'невероятный, неправдоподобный рассказ'<sup>74</sup>. Очевидно, что последние два значения являются отчасти антонимичными, так как в одном значении актуализируется сема достоверности, а в другом противоположная ей сема неправдоподобия. Общей же для всех значений служит сема удивительности, необычности предмета рассказа, которая заставляет рассказчика запомнить событие и рассказывать о нем; в то же время ее следствием является то, что в правдивость рассказа не верят. В лексиконе 1843 г. делается точное замечание: «Название легенды дается невероятным выдумкам с претензией на правду»<sup>75</sup>. В любом случае, легендой называется повествование, достоверность или недостоверность которого находится в фокусе внимания.

Хотя современные англоязычные словари начинают отмечать значение истории как рассказа, построенного по подобию традиционной легенды<sup>76</sup>, в целом англоязычная лексикография весьма консервативна в определении семантического объема слова.

Относя традиционную легенду к области агиографии (в том числе стилизованной, например, «Легенды о славных женщинах» Чосера), Дж. Каддон выделяет современные значения слова, среди которых жанровое обозначение отсутствует. Тем не менее любопытно значение 'история или повествование, пограничное между мифом и историческим фактом, рассказывающее, как правило, о каком-то персонаже или человеке'<sup>77</sup>. По мнению Каддона, вокруг любого известного человека складываются легенды.

<sup>74</sup> Webster's Dictionary 1828 — Online Edition. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://webstersdictionary1828.com/Dictionary/legend>. Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>75</sup> Maunders S. The Scientific and Literary Treasury: a New and Popular Encyclopedia of the Belles Lettres. 4<sup>th</sup> ed. L.: Longman, Brown, Green & Longmans, 1845. P. 417.

<sup>76</sup> Collins Online English Dictionary. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/legend?showCookiePolicy=true>. Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>77</sup> Cuddon J.A. The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / rev. by M.A.R. Habib. L.: Penguin books, 2014. P. 391.



Что касается исследований легенды как жанра, то если фольклористы XIX в. под легендой понимали древние сказания разных культур и религий<sup>78</sup>, то М. Абрамс разграничивает фольклорные жанры легенды, мифа и сказки по характеру центрального героя: «Если протагонист — человек, а не сверхъестественное существо, фольклорный рассказ называется не мифом, а легендой. Если история касается сверхъестественных существ, за исключением богов, и история не составляет часть мифологии, ее классифицируют как сказку»<sup>79</sup>. Практически все исследователи настаивают на том, что основным жанрообразующим признаком легенды является ее правдивость<sup>80</sup>: «вера есть импульс диалектики легенды»<sup>81</sup>.

Соотношение понятия *legend* с эквивалентами в других языках неоднозначно. Р. Кристиансен, занимавшийся английским фольклором норвежский исследователь, говорит о близости англоязычного *legend* и немецкого и скандинавского *Sage*<sup>82</sup>. Несмотря на акцент, который словари очевидно делают на религиозном аспекте легенды, С. Томпсон настаивает, что в английском языке для обозначения агиографической легенды необходимо употреблять термин *saint's legend*. В других случаях речь идет о фольклорном жанре, родственном сказке (*Märchen*)<sup>83</sup>, в отличие от которой легенда утверждает истинность описанного необычного происшествия<sup>84</sup>.

Итак, специальные англоязычные словари не фиксируют термин *legend*<sup>85</sup> в значении 'литературный жанр', несмотря на частое употребление англоязычными

<sup>78</sup> Inman Th. Ancient Faiths and Modern. A dissertation upon worships, legends and divinities in Central and Western Asia, Europe, and elsewhere, before the Christian era showing their relations to religious customs as they now exist. L.: Trübner, 1876.

<sup>79</sup> Abrams M.H. A Glossary of Literary Terms. 7<sup>th</sup> ed. Boston: Heinle & Heinle, 1999. P. 170.

<sup>80</sup> Simpson J., Roud S. A Dictionary of English Folklore. Oxford: Oxford univ. press, 2000. P. 212.

<sup>81</sup> Dégh L. What is a Belief Legend? // Folklore. 1996. Vol. 107. P. 33.

<sup>82</sup> Christiansen R.Th. The Migratory Legends. A proposed list of types with a systematic catalogue of the Norwegian variants. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1958. P. 4.

<sup>83</sup> Thompson S. The Folktale. N.Y.: The Dryden Press, 1951. P. 10.

<sup>84</sup> Thompson S. The Folktale. P. 8.

<sup>85</sup> Childs P., Fowler R. The Routledge Dictionary of Literary Terms. L.: Routledge, 2006; Quinn E. A Dictionary of Literary and Thematic Terms. N.Y.: Checkmark Books, 2000; Vivian P. A Dictionary of Literary Terms. L.: Routledge & Sons, 1880; Baldick Ch. Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford: Oxford univ. press, 2008; Abrams M.H. A Glossary of Literary Terms.

писателями слова *легенда* в качестве жанрового маркера. В англоязычной традиции литературная легенда в целом остается жанром «незарегистрированным».

В английской литературе до XIX в. жанровый маркер *legend* использовался не особенно часто, однако некоторые тексты с подобным заглавием имели существенное значение для восприятия слова и формирования горизонта читательских ожиданий. Речь идет прежде всего о «Легенде о славных женщинах» (*The Legend of Good Women*) Дж. Чосера (1380-е гг.), в XIX в. многократно переиздававшейся, особенно в год пятисотлетия поэта (1840).

Кроме того, названия глав «Королевы фей» (*The Faerie Queene*) Э. Спенсера (1590) содержат жанровый маркер *legend*. Этот текст современника Шекспира был чрезвычайно значим для британской культуры XIX в. Помимо переизданий и исследований, в XIX в. выходили обработки поэмы. Например, в 1829 г. была опубликована книга Э. Брэдберн «Легенды из “Королевы фей” Спенсера для детей» (*Legends from Spencer's Fairy Queen, for Children*).

До XIX в. с заглавием *legend* вышли такие произведения, как стихотворная «Легенда о Марии, королеве Шотландской» (*The Legend of Mary, Queen of Scots, and other ancient poems*) Т. Уэнмана (XVI в.), «Легенда о Кассандре» (*The Legend of Cassandra*) Р. Барнфилда (1595). Интерес к старой, особенно елизаветинской литературе, характерный для XIX в., проявился и в осмыслении понятия легенды. Некоторые старые тексты были озаглавлены в XIX в. легендами, хотя в оригинале такого жанрового обозначения не имели, например, подобную трансформацию претерпела поэма Ш. Мармиона «Купидон и Психея» (1637)<sup>86</sup>.

Количество работ, в которых легенда так или иначе анализируется, неуклонно растет: если в первой трети XIX в. таких работ еще очень мало, то в конце века они выходят каждый год. Их можно разделить на три группы.

Самая малочисленная группа представляет собой разыскания исторического характера, посвященные слухам, домыслам, рассказам, окружающим какое-либо

---

<sup>86</sup> Marmion Sh. Cupid and Psyche: A Legend (1820)

известное лицо или событие. В британской традиции большинство работ касается некоего места или материального объекта<sup>87</sup>.

В-вторых, это исследования происхождения и интерпретации религиозных легенд (по сути, апокрифов), а также их публикация. В XIX в. выходит в свет большое количество книг религиозного содержания, которые или озаглавлены легендами, или содержат главы и разделы с подобным названием. В этом случае под легендой понимается или житие святого, или текст апокрифического характера (при этом религия может быть как христианской, так и иудейской). Именно в таком значении употребляет это слово У. Маунтфорд в книге «Мартирии: легенда, в которой содержатся гомилии, беседы и происшествия из времен правления Эдуарда VI» (*Martyria: A Legend, Wherein are Contained Homilies, Conversations, and Incidents of the Reign of Edward the Sixth*, 1845). В то же время заглавие книги сохраняет старое значение «сборник для чтения».

Любопытно, что, помимо библейских персонажей, британские ученые занимаются практически исключительно легендами, окружавшими святых-покровителей стран, входивших в состав Британской империи, — святого Брендана<sup>88</sup>, святого Патрика<sup>89</sup>, святого Андрея<sup>90</sup>, святого Колумбы<sup>91</sup>. В этом, очевидно, сказывается особенность англиканского вероисповедания, не разделяющего католического культа местных святых<sup>92</sup>.

---

<sup>87</sup> Rich A. *The Legend of Saint Peter's Chair* (1851); Green Ch.F. *The Legend of Shakespeare's Crab Tree, with a descriptive account, showing its relation to the poet's traditional history* (1857)

<sup>88</sup> Wright Th. *St. Brandan: A Medieval Legend of the Sea, in English verse and prose* (1844); O'Donoghue D. *Brendaniana: St. Brendan the Voyager in Story and Legend* (1893)

<sup>89</sup> Wright Th. *St. Patrick's Purgatory* (1844)

<sup>90</sup> Goodwin Ch.W. *The Anglo-Saxon Legends of St. Andrew and St. Veronica* / ed. for the Cambridge antiquarian society, with an English translation (1851)

<sup>91</sup> Montalembert Ch.F. *Saint Columba: Apostle of Caledonia* (1868)

<sup>92</sup> Любопытно, что принадлежавшая к римской католической церкви А. Дрейн относилась к католическим легендам крайне положительно. См.: Drane A.E. *Catholic Legends; a new collection, selected, translated, and arranged from the best sources*. L.: Burns & Lambert, 1855. P. vii–viii.

В подобных трудах легенда нередко становится предметом осуждения и противопоставляется текстам, освященным традицией<sup>93</sup>. Так, Э. Сьюэлл называет «абсурдной» (*an absurd legend*)<sup>94</sup> легенду о «Трех фонтанах» в Риме, хотя и не пытается ее опровергнуть. Тем не менее исследователями XIX в. отмечается филологическая значимость (*the philological importance*) легенд<sup>95</sup>. Возводя значение слова *legend* к латинскому *lego*, Э. Гартфилд полагает, что изначально *легенда* обозначала просто собрание, коллекцию (ср. *легион*), позже будучи перенесена на собрание историй. Он предостерегает против понимания легенды как невероятной истории (*a romance or fabulous story*). Религиозные легенды в том виде, как они дошли до современников — искаженные из-за многократной передачи рассказы первых христиан<sup>96</sup>, сохранившие в себе, однако, зерно истины.

Наконец, распространение получают исследования фольклора — изучение отдельных местных легенд или корпусов средневековых нарративов, публикация таких текстов, комментарии к ним. Особенно эта тенденция заметна во второй половине века, вероятно, под влиянием наследия Вагнера. Из средневековых легенд наибольшей популярностью пользовались «рыцарские» легенды — о короле Артуре<sup>97</sup>, Ланцелоте<sup>98</sup>, святом Граале<sup>99</sup>, Тристане<sup>100</sup>.

Что касается местных легенд, то чаще всего это легенды ирландские, шотландские, уэльские, что связано с интересом к культуре малых этносов,

<sup>93</sup> Rees R. An Essay on the Welsh Saints or the Primitive Christians, usually considered to have been the founders of the churches in Wales. L.: Longman, 1836. P. 155, 239, 274; Meyrick F. The Practical Workings of the Church of Spain. Oxford: J.H. Parker, 1851. P. 197, 205, 247.

<sup>94</sup> Sewell E.M. Impressions of Rome, Florence, and Turin. L.: Longman, 1862. P. 100.

<sup>95</sup> Hardwick Ch. An Historical Inquiry Touching St. Catharine of Alexandria, illustrated by a semi-Saxon legend. Publications of the Cambridge Antiquarian Society. Vol. 15. Cambridge: Univ. press, 1849. P. 4.

<sup>96</sup> Hatfield E. The Legend of St. Ursula and the Virgin Martyrs of Cologne: the text printed within engraved borders of scenes in the life of St. Ursula. L.: J.C. Hotten, 1869. P. i–iii.

<sup>97</sup> Wheatley H.B. Merlin; or, the Early History of King Arthur: A Prose Romance (about 1450–1460 A.D.); with an introduction containing Outlines of the History of the Legend of Merlin; also, Essays on Merlin the Enchanter and Merlin the Bard (1869); Rhys J. Studies in the Arthurian Legend (1891); Weston J.L. The Legend of Sir Gawain; studies upon its original scope and significance (1897)

<sup>98</sup> Faber F.W. Sir Lancelot: A Legend of the Middle Ages (1842)

<sup>99</sup> Nutt A.T. Studies on the Legend of the Holy Grail, with especial references to the hypothesis of its Celtic origin (1888); Evans S. In Quest of the Holy Grail: an introduction to the study of the legend (1898)

<sup>100</sup> Leith E. On the Legend of Tristan: its origin in myth and its development in romance (1868)

получившим название «Гэльского возрождения», «кельтского возрождения» и т. д. Такие легенды появляются в виде сборников, в которых существенную роль играет предисловие, а также публикуются в журналах, посвященных местной культуре. Среди них следует отметить *The Dublin Penny Journal*, *The National Magazine*, *The Cambro-Briton*, *The Month: an Illustrated Magazine*. Для подобных легенд характерно сообщение об источнике сведений, зачастую устном: «Но, прежде чем я достиг Клонмакнойса и его башен, я познакомился с самой удивительной из его легенд благодаря худощавому моряку, который меня туда отвез»<sup>101</sup>.

Не являются исключением легенды отдельных английских графств. Понятие «английская легенда», тем не менее, оказывается невостребованным — очевидно, что титульная нация, к тому же империалистическая, не нуждалась в этом способе самоидентификации. Интересным явлением становится публикация легенд британских колоний, прежде всего индийских. В этом случае британец, родившийся, выросший или служивший в колонии, доносит до просвещенного читателя экзотические нарративы<sup>102</sup>.

Поскольку публикация фольклорных легенд всегда связана с их записью и обработкой, многие из них носят художественный характер. Как правило, журнальные публикации стремятся к более точному воспроизведению услышанного, в то время как сборники не скрывают вносимых изменений, так как все равно отвечают своему основному назначению: «Главной задачей этой поэмы является попытка спасти посредством распространения романтического предания, усовершенствованного стихотворной формой, от забвения и пренебрежения наши национальные легенды, которые не только являются интересным материалом для букинистических разысканий, но и обладают огромной поэтической

<sup>101</sup> The King and the Bishop: A Legend of Clonmacnoise // *The National Magazine*. 01.09.1830. P. 269.

<sup>102</sup> Caunter J.H. *Eastern Legendary Tales and Oriental Romances; being a representation of oriental manners, and habits, exhibiting a true picture of eastern society* (1838); Postans T. *An Account of the Kánphatis of Danodhar, in Cutch, with the Legend of Dharamnáth, their Founder* (1839); Bryden H.A. *Kloof and Karroo: Sport, Legend and Natural History in Cape Colony, with a notice of the game birds, and of the present distribution of the antelopes and larger game* (1889)

ценностью»<sup>103</sup>. Декларируемая в предисловиях цель подобных легенд — прежде всего сохранение национальной идентичности, проявление гордости и патриотизма.

Важно и то, что чтение легенд преподносится как возможность занять свободное время. Ключевыми словами в предисловиях являются *интерес (interest)*, *дикувинка (curiosity)*, *очарование (charm)*, *досуг (leisure)*. От читателя ожидают столь же легкого отношения, снисхождения: «Развязав рукопись, я, прилично зная немецкий язык, вскоре заинтересовалась (*became amused*) ее предметом. <...> Если эта история будет опубликована, я рассчитываю на снисхождение публики»<sup>104</sup>.

В предисловии к «Легенде о Ричарде Фаулдере» (*The Legend of Richard Faulder*) шотландский поэт А. Каннингэм упоминает «покой и лень» зимних вечеров, которые породили его стихи, и основным их достоинством называет очарование<sup>105</sup>, которое он находит в шотландских балладах и пытается передать в своих стихах.

Фольклорные легенды называют «ускользающими памятниками древних времен» (*fugitive memorials of ancient times*)<sup>106</sup>, так как они фиксируют то, что осталось вне поля зрения официальных историков и хроникеров: «Стихотворные легенды, воспевающие военные подвиги и предания наших праотцев, неизменно очаровывают читателей со вкусом и чувством. <...> Цель настоящего издания — сохранить и приумножить поэтическими усовершенствованиями память о событиях незамеченных, но лишь упомянутых в наших старых хрониках, возродить вкус к провинциальной поэзии наших местных легенд и спасти от забвения некоторые исконные предания нашей родины»<sup>107</sup>.

<sup>103</sup> Mason H.J.M. *Legend of Cathleen and Kevin: a poem*. Dublin: Graisberry & Campbell, 1812. P. 2.

<sup>104</sup> A Lady. *The Astrologer: A Legend of the Black Forest*. L.: Saunders & Otley, 1846. P. vi–vii.

<sup>105</sup> Cunningham A. *Sir Marmaduke Maxwell: A Dramatic Poem; The Mermaid of Galloway; The Legend of Richard Faulder, and Twenty Scottish Songs*. L.: Taylor & Hessey, 1822. P. v–vi.

<sup>106</sup> *The Legend of Llŷnŷavathan // The Cambro-Briton*. 01.05.1821. P. 399.

<sup>107</sup> Service J. *Metrical Legends of Northumberland; containing the traditions of Dunstanborough Castle, and other poetical romances*. Alnwick: W. Davison, 1834. P. vii–viii.

Местные легенды представляют и компаративный интерес, так как сходство между ними трудно не заметить. В легендах Уэльса и Шотландии, отмечает один автор, находится много общего<sup>108</sup>; Р. Джонс обнаруживает родство европейских и африканский преданий<sup>109</sup>. С. Сингер в предисловии к переведенной им с французского языка диссертации о Вёланде обосновывает необходимость изучения легенд тем, что многие из них переходят из народа в народ и одинаково занимают людей севера и юга, давая пищу воображению поэтов и писателей<sup>110</sup>.

Интересно, что даже религиозные легенды обсуждаются с точки зрения их практической пользы. Например, Т. Райт в предисловии к эссе о чистилище святого Патрика пишет: «Следующие страницы значимы также с исторической точки зрения. Они показывают, как в Средние века христианская религия была скомпрометирована случайными и суеверными легендами»<sup>111</sup>. Помимо этого, Райт отмечает «любопытный» характер легенд, а также рассуждает об их значимости для изучения статистической истории преступности (*statistical history of crime*)<sup>112</sup>.

Правдоподобие легенды обсуждается, но ему не придается принципиального значения. Комментируя историю древней Греции, Дж. Грот замечает: «То, что мы теперь читаем как поэзию и легенду, когда-то было действительной историей, и единственной подлинной историей прошлого, которую первые греки могли создать или пестовать...»<sup>113</sup>

Вымыслу легенды не придается сакрального значения, но он стимулирует фантазию писателя, позволяет ему реализовать свой творческий потенциал, часто благодаря поэтической необработанности текста: «Эта легенда, которую я читал, была очень краткой, что давало простор воображению»<sup>114</sup>. Опора на исходный текст (устное сообщение, рукопись) декларируется в английской легенде очень

<sup>108</sup> Siencyn ab Tydvil. The Legend of Meddygon Myddvai // The Cambro-Briton. 01.03.1821. P. 313.

<sup>109</sup> Johns R. Legend and Romance, African and European. Vol. 1. L.: Richard Bentley, 1839. P. iii.

<sup>110</sup> Singer S.W. Wayland Smith. A Dissertation on a Tradition of the Middle Ages by G.B. Depping and F. Michel. L.: W. Pickering, 1847.

<sup>111</sup> Wright Th. St. Patrick's Purgatory. L.: J.R. Smith, 1844. P. vii.

<sup>112</sup> Wright Th. St. Patrick's... P. v–vi.

<sup>113</sup> Grote G. A History of Greece. In 12 vols. Vol. 1. L.: J. Murray, 1849. P. xiii.

<sup>114</sup> MacFee R.C. Norman: A Legend of Mull; A Poem, in Five Duans. Glasgow: J. Horn, 1893. P. 4.

часто, но не с целью мистифицировать читателя<sup>115</sup>, а как дань традиции: «Последующая история была переведена с рукописи, найденной в коллекции недавно усопшего букиниста»<sup>116</sup>. Как уже указывалось, авторы открыто признаются в изменениях, внесенных ими в оригинал, и даже в житиях святых находится место вымыслу: «Я не был особенно щепетилен в том, чтобы следовать точной истории, рассказанной в биографиях святых, но вплепел в нее некоторые детали...»<sup>117</sup>. Украшения преследуют уже сформулированную цель — развлечь читателя, создать захватывающую историю: «История, которую автор попытался проиллюстрировать, — одна из исконных ирландских легенд и, с некоторыми вариациями, континентальных и восточных легенд подобного рода. Простая фабула, услышанная автором в ранней юности, — все, что он знает об этом предмете. Он попытался наполнить ее характерами и обстоятельствами и будет рад узнать, что труд его легко читать»<sup>118</sup>.

Сочетание элегантности и фантазии, не связанной путями истории, упоминает как одно из достоинств «Легенды о Марии, королеве шотландской» (1801) ее издатель Дж. Фрай<sup>119</sup>. Наконец, автор может признаться, что вся его легенда — сплошной вымысел: «Следующая легенда — простое порождение фантазии (*a mere creation of the fancy*), короче — мечтание поэта»<sup>120</sup>. Таким образом, неправдоподобие легенды является ее конститутивным признаком. В случае с религиозными же легендами оно, как уже упоминалось, иногда осуждается, но может просто упоминаться<sup>121</sup>.

---

<sup>115</sup> Мистификации встречались, но не часто, например, анонимная “The Royal Legend: a tale” (1808).

<sup>116</sup> MacFee R.C. Norman... P. iii.

<sup>117</sup> Radecliffe N. St. Katharine of Alexandria. A Dramatic Legend. L.: Saunders, Otley & Co, 1859. Preface.

<sup>118</sup> McGahey J. Will o’ th’ wisp; or, A Good Work Never Lost. A legend of Little Britain in verse. L.: Mitchener, 1857. P. 3.

<sup>119</sup> Wenman Th. The Legend of Mary, Queen of Scots, and other ancient poems. L.: Longman, 1810. P. ix.

<sup>120</sup> Flockhart J. De Mowbray, a Legend of Penwortham, and other poems. L.: Th. Bosworth, 1854. P. 3.

<sup>121</sup> Morton J. The Legend of St. Katherine of Alexandria, edited from a manuscript in the Cottonian library. L.: Abbotsford Club, 1841. P. xi.



Тем не менее категория чуда и чудесного уходит на второй план, не привлекая внимания авторов. Легенда не является текстом, который должен изменить читателя, просветить его, но призвана помочь ему скоротать часы досуга. «Если я смогу занять на несколько минут праздность моего читателя, я буду доволен»<sup>122</sup>, признается У. Лиддьярд в своих путевых картинах. У. Бэнс в стихотворной «легенде о цыганах» «Ральф» (1845) объясняет, что написанные им страницы «были средством провести многие унылые часы и рассеять горькие мысли»<sup>123</sup>.

Л. Хант называет легенду о короле Роберте, включенную им в «Горшочек меда с Иблеи» (*A Jar of Honey from Mount Hybla*, 1848), «доброй старой легендой» (*good old legend*<sup>124</sup>), что вполне выражает отношение англичанина к этому типу текста. Дж. Рёскин в одной из своих легенд предупреждает читателя, что она была написана «по просьбе очень юной леди, исключительно для развлечения оной, без мысли ее опубликовать»<sup>125</sup>. Очевидно, подобное легкое или даже легкомысленное отношение к легенде объясняет значительное количество комических, юмористических, сатирических легенд, написанных профессиональными писателями.

В XVIII в. филолог Дж.Х. Тук в работе об английском языке уделяет легенде несколько строк, отметив, что слово, изначально обозначавшее то, что должно быть прочитано, в современном языке вследствие ошибочного употребления обозначает то, над чем следует смеяться — вывод, который Тук делает из анализа словарей<sup>126</sup>. Эту фразу Тука Э. Рич помещает на обложку своего исторического исследования<sup>127</sup>, делая ее своеобразным девизом книги.

<sup>122</sup> Liddiard W. *The Legend of Einsidlin: A Tale of Switzerland: with Poetical Sketches of Swiss Scenery*. L.: Saunders & Otley, 1829. P. ix.

<sup>123</sup> Bance W. *Ralph; A Legend of the Gipsies, in 4 cantos*. Woolwich: J.M. Boddy, 1845. P. i.

<sup>124</sup> Hunt L. *A Jar of Honey from Mount Hybla*. L.: Smith, Elder & Co, 1848. P. 69.

<sup>125</sup> Ruskin J. *The King of the Golden River, or, The Black Brothers: A Legend of Styria*. L.: Smith, Elder & Co, 1851. Preface.

<sup>126</sup> Tooke J.H. *The Diversions of Purley / rev. and corrected by R. Taylor*. L.: W. Tegg & Co, 1857. P. 677.

<sup>127</sup> Rich A. *The Legend of Saint Peter's Chair*. L.: C. Westerton. 1851. Cover.

Комическая составляющая английских легенд часто эксплицирована авторами. Так, в 1840 г. была опубликована знаменитая поэма Т. Гуда «Мисс Килмансегг и ее драгоценная нога: золотая легенда» (*Miss Kilmansegg and her Precious Leg; A Golden Legend*). В 1847 г. вышла иллюстрированная книжка художника Дж. Лейтона «Древняя истории старой дамы и ее свиньи: легенда об упрямстве, показывающая, как оно стоило даме спокойствия, а свинье хвоста» (*The Ancient Story of the Old Dame and her Pig: a legend of obstinacy shewing how it cost the old lady a world of trouble & the pig his tail*) (1847). Дж. Доран выражает надежду, что его легенда (1858) рассмешит читателей<sup>128</sup>. Автор «Легенды о старом бедолаге» обращает внимание на «странный юмор» (*quaint humour*) христианских легенд и дает попытку его объяснения: юмор позволяет чувствовать себя в вере естественно, помогает в обучении, и самые абсурдные апологи (*ludicrous apologues*) содержат в себе правду<sup>129</sup>.

Апофеозом комических легенд являются бурлескная «Рейнская легенда» (*A Legend of the Rhine*, 1845) У. Теккерея, пародирующая повесть А. Дюма «Отонлучник», и пародия на «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло, написанная М. Кларк под псевдонимом Гарри Шортфелло, “A Companion to Longfellow’s “Hiawatha”: The Song of Drop O’Wather, A London Legend” (1856). Буффонадный тон, немыслимый для легенд Франции, Германии или России, определяет облик английской легенды.

С точки зрения формы, художественная легенда XIX в. представлена несколькими вариациями. Во-первых, это исторический роман, иногда именуемый *легендой* вслед за В. Скоттом, в 1819 г. опубликовавшим «Легенду Монтроза» (*A Legend of Montrose*). Среди подобных романов следует упомянуть «Уисби: легенда о первых Ирвингах» (*Wyseby: a Legend of the First Irvings*) Р. Тома (1844) и «Легенду аббатства Ридинга» (*A Legend of Reading Abbey*) Ч. Макферлейна (1845). В начале века эти легенды традиционно были очень

<sup>128</sup> Doran J. Preface // *The Bentley Ballads: A Selection of the Choice Ballads, Songs, etc.* L.: R. Bentley, 1858. P. iii–iv.

<sup>129</sup> *The Legend of Old Misery* // *The Month*. 18—66. Vol. 4, January — June. P. 32–33.

объемными. Так, перу Э. Хельм принадлежит легенда в четырех томах, «Пещера святой Маргариты, или история монахини» (*St. Margaret's Cave: or, The nun's story. An ancient legend in four volumes*, 1801). Постепенно на смену крупным историческим романам приходят исторические повести, например, «Легенда из времен Эдуарда Третьего» (*Legend of the Days of Edward the Third*) миссис Уолкер (1845). К концу века исторические романы практически перестают именоваться «легендами».

Во-вторых, чрезвычайно популярна легенда стихотворная — она занимает около половины всех текстов. При этом версифицированные легенды довольно ограничены в тематике: они посвящены святым, заимствованы из фольклора или повествуют об исторических событиях, что свидетельствует об их нарративно-эпическом характере. Самой известной работой подобного рода являются «Легенды Инголдсби» (*Ingoldsby Legends*, 1840) Р. Барэма, собрание легенд в стихах и прозе. Эпическая составляющая легенд ярко проявлена в легенде-поэме, затрагивающей события национальной истории, расцвет которой приходится на эпоху романтизма. Примером служит «Могила последнего сакса» (*The Grave of the Last Saxon; or, The Legend of the Curfew*) У.Л. Боулза (1822). В предисловии к поэме английский поэт-священник обозначает основные принципы историзма легенды: «Предмет [поэмы], хотя и взят из раннего периода нашей истории, в том, что касается могилы Гарольда, — чистый вымысел, как и все персонажи, кроме Завоевателя и Эдгара Этелинга. История, я полагаю, оправдывает то, что я приписываю поступкам Вильгельма глубокие религиозные чувства»<sup>130</sup>. Боулз считает необходимым уточнить, что «поэтическое правдоподобие» (*poetical verisimilitude*) не было нарушено, так как он строил сюжет вокруг реальных фактов<sup>131</sup>.

Далее, легенда принимает драматическую форму. Хотя она не была особенно популярна, в середине XIX в. вышло сразу несколько подобных пьес:

<sup>130</sup> Bowles W.L. *The Grave of the Last Saxon; or, the Legend of the Curfew*. L.: Hurst, Robinson, 1822. P. vii.

<sup>131</sup> Bowles W.L. *The Grave...* P. ix.

«Легенда Флоренции» (*A Legend of Florence*) Л. Ханта (1840), «Одинокая хижина» (*The Lone Hut; or, A Legend of Mont Blanc*) Дж. Реймонда (1842), «Рейвенкорт» (*Ravencourt: A Dramatic Legend*) Г. Уинна (1843).

Помимо этого, легенда входит в состав путевых картин. При этом путешественники тяготеют не к пересказу известных преданий, а к раскрытию некой тайны. В 1829 г. У. Лидьярд в своей путевой книге отмечает интерес к легендам древним, утраченным и нуждающимся в расшифровке. Легенда воскресает благодаря любопытству путника: «...Взгляд мой привлекли начертанные знаки, которые при более пристальном рассмотрении оказались частью рукописи, написанной на старой церковной латыни. Я вскоре выяснил, что это часть старинной романтической истории давних времен, произошедшей в Швейцарии...»<sup>132</sup> После длительных изысканий автору удается восстановить легенду и ее историю, и он излагает ее в форме «стихотворной повести» (*in the shape of the metrical tale*<sup>133</sup>).

Для английской традиции характерна также книга-паломничество, включающая отчет о посещении святых мест (церквей, монастырей) и сообщение связанных с этими местами легенд религиозного характера<sup>134</sup>. Э. Сьюэлл помещает подобные легенды в книгу «Впечатления от Рима, Флоренции и Турина» (*Impressions of Rome, Florence, and Turin*, 1862). Передаваемые устно, они содержат долю житейской мудрости<sup>135</sup>.

Таким образом, в XIX в. легенда в британской лингвокультуре предстает как текст фольклорного или религиозного характера, сохраняющий представления древних времен и отражающий абберации времени и восприятия. Этот текст нуждается в сохранении, но не слишком бережном: читатель должен

<sup>132</sup> Liddiard W. *The Legend of Einsidlin...* P. xi–xii.

<sup>133</sup> Liddiard W. *The Legend...* P. xiii.

<sup>134</sup> Faber F. *Sights and Thoughts in Foreign Churches and among Foreign Peoples* (1842); Patterson J.L. *Journal of a Tour in Egypt, Palestine, Syria, and Greece: with notes, and an appendix on ecclesiastical subjects* (1852); Trollope T.A. *A Lenten Journey in Umbria and the Marches* (1862); Stokes M.M. *Three Months in the Forests of France: a pilgrimage in search of vestiges of the Irish saints in France* (1895)

<sup>135</sup> Sewell E.M. *Impressions of Rome...* P. 288.

заинтересоваться им. Легенда может быть неправдоподобной, смешной и даже абсурдной — важно, чтобы она была живой частью культуры.

Параллельно с формированием понятия *legend* в британской лингвокультуре происходит освоение его и в США. В американскую культуру понятие легенды входит примерно в 1830-е гг. на волне популярности легенд Вашингтона Ирвинга: именно в это время слово *legend* начинает активно употребляться в заглавиях сборников стихов, прозы, журнальных публикаций.

В то время как для британских современников легенда — это прежде всего часть своей культуры, хотя часто и маргинализованной, для лингвокультуры США было характерно иное представление о легенде. Переселение из Старого Света произошло тогда, когда легенды, фольклорные и религиозные, уже бытовали в европейской культуре. Что же представляет собой легендарный материал США? Легенды Европы и отчасти Востока, которые популяризировал Ирвинг, составляют лишь небольшую часть текстов, получивших заголовки *legend*<sup>136</sup>. Легенды на темы из европейской жизни поэтизируют прошлое, воспевают красоту европейской цивилизации. Э. Маркс называет XIII-XIV вв., которым посвящена его книга, «периодом, богатым на интересные исторические ассоциации, когда европейское сознание получило чудесный импульс»<sup>137</sup>. Европейская легенда начинает привлекать американского образованного жителя и путешественника и становится частью культуры и истории<sup>138</sup>. Именно этот интерес становится предметом шуток Марка Твена в книге «Пешком по Европе»<sup>139</sup>.

Довольно распространена в XIX в. практика публикации переложений европейских текстов в виде легенд, например, «Святость, или легенда о св. Георгии: история из “Королевы фей” Спенсера, рассказанная одной матерью» (*Holiness: Or, The Legend of St. George: a Tale from Spencer's Faerie Queene by a*

<sup>136</sup> Напр., L'Orco. A Legend of Venice (1855); Dorr J.C.R. Rena. A Legend of Brussels (1873)

<sup>137</sup> Marks E. Elfreide of Guldal, a Scandinavian Legend; and Other Poems. N.Y.: D. Appleton, 1850. P. 8.

<sup>138</sup> Robinson J. European Life, Legend, and Landscape (1859)

<sup>139</sup> Подробнее см. в Параграфе 3.5.4.

*Mother*, 1836), «Детский час: Легенда о рождественской розе (переложено с немецкого текста Рудольфа Баумбаха)» (*The Children's Hour: A Legend of the Christmas Rose. Adapted from the German / Rudolf Baumbach*, 1892). П. Хейн признается, что его «Аволио: Легенда острова Кос» (*Avolio: A Legend of the Island of Cos*) является обработкой поэмы Ли Ханта<sup>140</sup>. Оригинальные тексты при этом не обязательно содержат жанровый маркер *легенда*. Это говорит о том восприятии легенды как преимущественно текста с собственной историей, рассказанного несколько раз. Объясняя цель переложения, авторы подчеркивают значение текстов для воспитания молодежи; таким образом, в легенде на первый план выступает ее благочестивое содержание: «Легенды Умеренности, Чистоты, Справедливости и Заботы в рукописи — источник восторга для тех молодых людей, которым они будут доступны»<sup>141</sup>.

Из европейской культуры заимствуется также представление о религиозной легенде. Успеху легенд о святых способствовала и «Золотая легенда» (*The Golden Legend*, 1851) Генри Лонгфелло, самого популярного поэта своего времени. «Золотая легенда» служит образцом представления о европейской легенде, сочетая религиозную и средневековую тематику, повествуя о чудесах и опираясь на претексты.

Легенды о святых нередко излагаются стихами, что подчеркивает их удаленность от житейского быта<sup>142</sup>. Цель рассказывания этих легенд также формулируется авторами в предисловиях. Показательно объяснение Э. Стюарт, которая публикует свою легенду «в надежде, что данный том может оказаться полезным для молодежи и приятным для более зрелых читателей, которым работа оставляет лишь немного времени на исторические труды или чтение для отдыха»<sup>143</sup>. В целом идея о пользе легенд для молодого поколения представляется отличительной чертой культуры США XIX в.: «Следующие очерки

<sup>140</sup> Hayne P.H. *Avolio: A Legend of the Island of Cos*. Boston: Ticknor & Fields, 1860. P. v.

<sup>141</sup> Peabody E.M. *Holiness: Or, The Legend of St. George: a Tale from Spencer's Faerie Queene* by a Mother. Boston: E.R. Broaders, 1836. P. iv.

<sup>142</sup> Brown J.M. *The Legend of St. Kevin* (1853); Brooks S. *The Legend of St. Christopher and Other Poems* (1859)

<sup>143</sup> Stewart E.M. *The People's Martyr: a Legend of Canterbury*. N.Y.: D. & J. Sadlier, 1873. P. iv.

предназначены главным образом для передачи правдивых впечатлений от различных сцен и происшествий на море и на суше и могут служить географическими и историческими иллюстрациями для обучения юного читателя»<sup>144</sup>.

В то время как европейские легенды, составляющие лишь незначительную часть подобных текстов в культуре США, выступали как образец жанра, в Америке вскоре был найден собственный, уникальный источник легенд, — индейский фольклор<sup>145</sup>. Коренные жители континента воспринимались как «интересная порода существ, свободные сыны леса, бродившие где им вздумается под его бескрайними теньями, не скованные ограничениями цивилизации и не поддавшиеся ярму гнета»<sup>146</sup>.

В 1829 г. в Лондоне выходит первая компиляция индейских легенд, составленная Дж. Джонсом<sup>147</sup>, но без указания авторства; в 1830 г. книга переиздается (в США она так и не была опубликована). В 1888 г. основано Американское фольклористское общество с собственным журналом, *The American Journal of Folklore*, где публикуются как тексты, так и научные исследования<sup>148</sup>. Большую роль в популяризации индейских легенд сыграла «Песнь о Гайавате» (*The Song of Hiawatha*, 1855) Лонгфелло. В этом открыто признаются Дж. Ньюман<sup>149</sup>, Дж. Бушрод<sup>150</sup>, И. ван Норман<sup>151</sup>.

<sup>144</sup> Goodrich S.G. *Tales of the Sea and Land*. N.Y.: Sheldon & Co., 1845. P. i.

<sup>145</sup> Любопытно, что легенды афроамериканского населения практически не представлены и в глазах образованного населения XIX в. не обладают художественной и культурной ценностью. Одним из исключений является «Легенда о создании негров» (*Negro Creation Legend*, 1890) А.Ф. Чемберлена.

<sup>146</sup> Webster M.M. *Pocahontas. A Legend. With Historical and Traditionary Notes*. Philadelphia: H. Hooker, 1840. P. vi-vii.

<sup>147</sup> Flanagan J.T. *A Pioneer in Indian Folklore: James Athearn Jones* // *The New England Quarterly*. 1939. № 12(3). P. 443.

<sup>148</sup> Количество академических исследований легенды в XIX в. значительно уступает европейским.

<sup>149</sup> Newman J.B. *Wa-Wa-Wanda: a Legend of Old Orange*. N.Y.: Rudd & Carleton, 1960. P. vi.

<sup>150</sup> Bushrod W.J. *Alaskana: Or, Alaska in Descriptive and Legendary Poems*. Philadelphia: Porter & Coates, 1892. P. 4.

<sup>151</sup> Van Norman I.E.W. *Minnewaska: a Legend of Lake Mohonk, Sequel to Longfellow's Hiawatha: and Other Lyrical Poems*. Chicago: Donohue & Henneberry, 1897.

По преимуществу легендой называется текст фольклорного происхождения, принадлежащий индейской культуре и связанный с определенным местом. Запись текстов может быть прозаической, но преимущественно выполнена в поэтической форме, что имеет свое объяснение. В отличие от европейских и восточных легенд, записанные индейские легенды нуждались в записи латиницей и в переводе; стихотворная форма позволяла подчеркнуть их поэтичность, на которую авторы обращали особое внимание читателя: «Немногие темы столь явно принадлежат области поэзии, как события, связанные с аборигенами нашей страны. Они были в полной мере поэтическим народом. Их подвиги героической смелости, терпение перед физическим страданием, трогательные примеры патриотической преданности, сцены домашней красоты и несокрушимой дружбы — все это, а также разнообразные и романтические пейзажи их бескрайних владений, подходит для вдохновения поэтического воображения не менее, чем для записей правдивого историка»<sup>152</sup>.

В предисловиях к подобным легендам часто подчеркивается трудность записи рассказа бесписьменной культуры: «Летом 1838 г. мной была записана следующая легенда о создании Союза ирокезов на языке онандага под диктовку моего друга Ска-на-уа-ти, вождя и хранителя огня Джона Бака, из заповедника Шести Наций в Онтарио, в Канаде. Перевод мой собственный и в значительной степени дословный. Из-за больших трудностей переноса на бумагу бесписьменного языка, особенно длинной легенды, Ска-на-уа-ти вынужден был диктовать от двух до пяти или шести слов, а затем ждать, пока я перенесу их на бумагу; поэтому вся история рассказывается разрозненно, многие моменты повторяются несколько раз. По этой причине легенда скорее сжатая и отрывистая, чем связная, ее периоды не такие округлые и полные, какими они были бы, если бы эта легенда была изложена или рассказана связно и без прерываний»<sup>153</sup>. Тем не менее трудности воспроизведения легенд скорее подчеркивают их уникальность,

---

<sup>152</sup> Webster M.M. Pocahontas. P. v.

<sup>153</sup> Hewitt J.N.B. Legend of the Founding of the Iroquois League // American Anthropologist. 01.04.1892. P. 131.



самобытность: в индейских легендах был найден источник поэзии, отличный от европейского. В то же время трудности записи дают авторам определенную свободу в изложении услышанного: «Писатель взял на себя смелость рассказать эту историю своими словами, однако он строго следовал фактам, изложенным почтенным отцом на устаревшем французском наречии. Ему, как он сообщает, эту историю рассказали дикие индейцы, которые в те давние времена были единственными хозяевами обширных лесов, через которые эти чудные воды устремлялись к озеру Онтарио»<sup>154</sup>.

Вместе с тем даже маркер *legend* выбирается в соответствии с европейскими представлениями о жанре, в связи с чем индейские легенды строятся по образцу европейских. То же справедливо и в отношении авторских легенд. В 1874 г. У. Уолдрон в предисловии к «Атала» признается: «На предмет центрального стихотворения в этой коллекции на меня навел перевод красивой повести Шатобриана, носящей то же имя. Пока я переводил, мне пришла мысль о том, насколько подходящей может быть эта тема для поэтических строк <...>. В результате этого размышления родилось следующее стихотворение. Придавая героине новый облик и представляя ее таковой миру, автор полагается на доброту друзей и отдает себя на суд публики»<sup>155</sup>.

Некоторые легенды носят экспликативный характер (объясняют возникновение разных индейских языков) или повествуют об отношениях индейцев и духов. Как и в европейских легендах, чудесное происшествие, зафиксированное в легенде, часто оставляет материальный след на местности: обратившихся в камни змей<sup>156</sup>, каждый год появляющуюся пару огромных форелей<sup>157</sup>. Легенда часто повествует о нарушении запрета (явного или

<sup>154</sup> C.S.C. A Legend of the Manitou Rock, Whirlpool: The Recession of Niagara Falls. Buffalo: Faxon & Co, 1843. P. 6.

<sup>155</sup> Waldron W.W. Atala, or, Love in a Desert: A Metrical Indian Legend, and Other Poems. N.Y.: Th. Whittaker, 1874. P. 5.

<sup>156</sup> A Legend of the Bomelmeeks // Jones J.A. Traditions of the North American Indians. In 3 vols. Vol. 3. L.: H. Colburn & R. Bentley, 1830.

<sup>157</sup> Legend of Coatuit Brook // Jones J.A. Traditions of the North American Indians. In 3 vols. Vol. 3. L.: H. Colburn & R. Bentley, 1830.

имплицитного) и его последствий<sup>158</sup>. Предметом части легенд служат войны между индейскими племенами, свидетелями которых стали определенные места. Например, «Легенда о водовороте» (*Legend of the whirlpool*, 1840) Фенимора Купера изображает схватку гурона и ирокеза в воде — именно необычность ситуации и обусловленная выбранным местом гибель противников позволяет назвать поэму легендой.

Для легенд этого типа характерно включение оригинальных индейских наименований мест, что подчеркивает их экзотичность: “Wa-Wa-Wanda: a Legend of Old Orange” Дж. Ньюмена (1860), “Wab-ah-see, a Legend of the Sleeping Dew; and Other Poems” М. Кутца (1868), “Owenah: a Legend of Kanaweola” Т. Мой (1875) и др.

Формулируя цель публикации индейских легенд, авторы могут быть довольно туманны: «...Главная цель состояла в том, чтобы заставить эти гигантские реликвии, разбросанные по всей стране, подчиняться целям воображения». Стремясь донести доступный лишь избранному кругу<sup>159</sup> фольклор до более широкой аудитории, авторы апеллируют к тем же ценностям, что и в легендах европейских и в легендах на исторические темы.

История занимает определенное место в качестве предмета легенды. Темы не слишком распространенной исторической легенды — первые переселенцы<sup>160</sup>, в меньшей степени революция<sup>161</sup>, фронтир<sup>162</sup>. Это говорит о том, что для создания легенды необходима дистанция. В основном их ниша — исторический роман, куда вплетена легенда. Легендой может быть назван и роман о современности, если в ней находится место истории из далекого прошлого<sup>163</sup>.

---

<sup>158</sup> Legend of Aton-Larre // Jones J.A. Traditions of the North American Indians. In 3 vols. Vol. 3. L.: H. Colburn & R. Bentley, 1830.

<sup>159</sup> Burgess R. Wine-no-no: an Original Legend of the Dakotas. Minneapolis: Cobb & Wright, 1881. P. i.

<sup>160</sup> Hall J. Legends of the West (1832)

<sup>161</sup> Simms W.G. Mellichampe. A Legend of the Santee (1836), Kilbourn D.T. The Lone Dove: A Legend of Revolutionary Times (1850), романы Дж. Липпарда

<sup>162</sup> Brown J.M. The captives of Abb's Valle: a Legend of Frontier Life (1854)

<sup>163</sup> Wright C.E. Legend of Bucks County (1887)

Важна история и при осмыслении понятия легенды, которая прежде всего представляется источником исторического знания: «Легенды рождаются из преданий. Предания — это просто рассказанные истории. Легенды — это те же самые истории, записанные и прочитанные. Обе имеют ценность как первоисточники истории; хотя дело научного историка в каждом конкретном случае отделять факты от вымысла»<sup>164</sup>. Фактическая правдивость легенд поэтому подвергается сомнению: «Хотя этим историям и верили несколько лет тому назад, мы не можем быть уверены, что они правдивы, и называем их легендами»<sup>165</sup>. В то же время целью легенды не является ввести слушателя в заблуждение: «Как миф произошел от искреннего стремления к науке, так легенда произошла от стремления к истории»<sup>166</sup>.

К тому же содержание легенды часто связано с чудесными, фантастическими событиями, что влияет на степень ее достоверности: «В заключение я заверяю своих читателей, что они могут положиться на правдивость и точность описаний, содержащихся на следующих страницах; и хотя, несомненно, многое приукрашено, найдется много таких, кто сможет подтвердить, что большая часть рассказанного — правда»<sup>167</sup>.

В то же время необычное содержание легенды иногда соседствует с уверениями в ее правдивости: «Правда страннее вымысла», заявляет Дж. Браун, объясняя сверхъестественность описываемых событий<sup>168</sup>. Чудесное, неправдоподобное содержание вызывает желание защитить легенду: «...Некоторые критики считают, что сказки и тому подобное, какого бы рода они ни были, ниже достоинства поэзии и подходят только для маленьких детей и

---

<sup>164</sup> Vincent E.C. *The Madonna in Legend and History*. Milwaukee: The Young Churchman Co., 1899. P. 8.

<sup>165</sup> Gould A.W. *Beginnings: According to the Legends and According to the Truer Story*. Boston: Unitarian Sunday-School Society, 1893. P. 9.

<sup>166</sup> Gould A.W. *Beginnings...* P. 12.

<sup>167</sup> Cobb J.B. *Mississippi Scenes; or, Sketches of Southern and Western Life and Adventure, Humorous, Satirical, and Descriptive, Including the Legend of Black Creek*. Philadelphia: A. Hart, 1851. P. vii.

<sup>168</sup> Brown J.M. *The Captives of Abb's Valley: a Legend of Frontier Life*. Philadelphia: Presbyterian Board of Publication and Sabbath-school, 1854. P. v.

доверчивых старушек. Это, я думаю, недостойно серьезного опровержения. Неужели *Der Wilde Jager* Бюргера менее поразителен потому, что мы никогда не слышали, как Дикий Охотник заводит свой рог и бросается в демоническую погоню? Является ли Гомер менее возвышенным и героичным, потому что мы знаем, что его боги и богини с их заговорами и советами — не что иное, как простые творения фантазии?»<sup>169</sup>

Признавая вероятные искажения действительности, допускаемые легендой, авторы говорят о том, что легенда имеет целью поведать истину более высокого порядка: «Письменная история этого человека никогда не раскроет истины. Это следует оставить на усмотрение более широкого и тонкого понимания легенды. Правда не раскрывается полностью, когда записываются даты и детали. Действительно, факты редко помогают тому впечатлению, которое в конечном итоге становится репутацией и которое навсегда определяет место и ранг человека в традиции. Следовательно, существует меньшая и большая история, история факта и история истины»<sup>170</sup>.

Эта истина часто забывается общепризнанными источниками, а легенда обнаруживает ее: «Цель этой книги — воспроизвести времена, в которые появился Иисус, персонажи, окружавшие Его, мнения, убеждения и предрассудки еврейского народа и сект. После этого перед нами предстает сам Иисус, не такой, каким мы теперь воображаем его, идеализированный многовековым почитанием и поклонением, а каким Он мог показаться людям своего времени, — пророком, исполненным Божественной силы, но таким же человеком, как они сами»<sup>171</sup>.

С идеей донесения сокрытой истины связан мотив обнаружения легенды: «Однажды мне посчастливилось обнаружить древнюю устную реликвию невероятной красоты»<sup>172</sup>. Некоторыми авторами подчеркивается трудность в

<sup>169</sup> Spencer Ch.E. *The Viking, Guy, Legend of the Moxahala: and Other Poems*. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co., 1878. P. 11.

<sup>170</sup> Collier R.L. *The Edict of Legend. An Oration on the Life and Services of General Grant, delivered at Manhattan Beach, Sunday, August 9<sup>th</sup>*. N.Y., 1885. P. 1.

<sup>171</sup> Clarke J.F. *The Legend of Thomas Didymus*. Boston: Lee & Shepard, 1881. P. v.

<sup>172</sup> *The Legend of Goodman Poverty // Maga Stories (Found and Lost)*. N.Y.: G.P. Putnam & Son, 1867. P. 205.

добывании всей легенды: «Следующую историю я услышал среди этих людей много лет назад. То, что я тогда узнал, было всего лишь фрагментом истории, какой я ее знаю сегодня. Услышав ее впервые, я не пожалел ни времени, ни усилий, чтобы узнать ее целиком. Тем не менее, несмотря на весь мой многолетний труд, я боюсь, что то, чем я сейчас обладаю, очень далеко от оригинала, но полон решимости довести дело до конца, когда у меня будет возможность»<sup>173</sup>.

Хотя большая часть легенд придерживается нейтрального или серьезного тона, многие авторы отмечают их развлекательный характер. Легенды могут быть предназначены не только для поучения и образования, но и для приятного времяпрепровождения: «Следующие страницы представляют собой каракули для досуга, которые мы публикуем без каких-либо претензий. Если вам нужна дополнительная информация, вы найдете ее, прочитав несколько работ Скулкрафта об индейцах <...>. Мы не ожидаем значительного интереса со стороны наших читателей к стихотворению; ибо они могут вполне справедливо утверждать, что эта тема слишком древняя и отвлеченная. <...> ...Тем не менее, если вы проведете приятный час за его чтением, мы почувствуем, что потрудились не зря»<sup>174</sup>. Развлекательная функция легенд наиболее очевидна в нескольких комических легендах: «Легенда Хоб-о-Ноб» Дж. Карпентера (*The Legend of Hob-or-Nob; a Comical Poem*, 1870), «Корова миссис Лиери: чикагская легенда» Ч. Хайна (*Mrs. Leary's Cow: a Legend of Chicago*, 1872), «Легенды старой плантации» Дж. Харриса (*Legends of the Old Plantation*, 1880).

Легенда противопоставлена академическим трудам и доступна обыкновенным людям: «Благополучию наших цветных рас и развлечению справедливых людей, которые желают пользы и чести нашей стране, возвышения и бессмертия нашим индейским братьям, а также счастья и прогресса американской семейной жизни, посвящает автор этот том. <...> Работа была

<sup>173</sup> Deans J. Legend of the Fin-Back Whale Crest of the Haidas, Queen Charlotte's Island, B.C. // *The Journal of American Folklore*. 01.01.1892. P. 43.

<sup>174</sup> Platt W. A Legend of Lake Erie: a Poem, Founded on Indian Tradition from Various Sources. Hamburg [N.Y.]: Erie County Independent, 1877. P. 3.

предпринята, чтобы отвлечься от горя и слишком большого напряжения ума <...> Ее легче читать, и, возможно, она подходит только для временного использования»<sup>175</sup>. Другой отличительной чертой легенды является ее сладость<sup>176</sup> и утешительная сила, которая помогает в повседневных тяготах вдали от родины<sup>177</sup>.

Таким образом, в американской лингвокультуре XIX в. понятие легенды активно осваивается, обсуждается, вводится в литературный обиход. При том, что понимание легенды соответствует европейской традиции, авторы США находят собственный предмет легенды — фольклор североамериканских индейцев, который они в связи с трудностью записи и с его экзотическим характером в основном обрабатывают в стихотворной форме.

### 1.1.3. Понятие *légende* во французской лингвокультуре

Французские словари начинают включать лексему *légende* с конца XVII в. Сопоставление различных изданий “Dictionnaire de l’Académie française” позволяет проследить изменения в трактовке слова. Так, в 1694 г. отмечены лишь два значения — ‘рассказ о жизни святого’ и ‘надпись на монете’<sup>178</sup>. В 1762 г. добавляется еще одно значение, отсутствующее в английском и в русском языках: ‘длинное, скучное перечисление’<sup>179</sup>. Аналогично определяет слово и “Dictionnaire critique de la langue française”<sup>180</sup>. К 1835 г. первое значение претерпевает изменения, так как тип повествования, обозначаемый этим словом, трактуется

<sup>175</sup> Haskell Th.N. Young Konkaput, the King of Utes: a Legend of Twin Lakes; and, Occasional Poems. Denver: Collier & Cleaveland, 1889. P. vii.

<sup>176</sup> Campbell J.H.L. Legend of the Infancy of our Saviour. A Christmas Carol. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co. 1862. P. ix.

<sup>177</sup> Quigley M. The Friar’s Curse. A Legend of Inishowen, or, Dreams of fancy when the night was dark. Milwaukee: Evening Wisconsin printing house, 1870. P. 3.

<sup>178</sup> Dictionnaire de l’Académie française. 1<sup>ère</sup> éd. 1694. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdicolook.pl?strippedhw=L%C3%89GENDE>. Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>179</sup> Dictionnaire de l’Académie française. 4<sup>ème</sup> éd. 1762. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdicolook.pl?strippedhw=L%C3%89GENDE>. Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>180</sup> Féraud J.-F. Dictionnaire critique de la langue française: 3 t. Marseille: Mossy, 1787–1788. T. 2. P. 543–544.

более широко: ‘книга, содержащая рассказы о жизни святых’<sup>181</sup>. К концу XIX в. у слова *légende* сохраняются все предыдущие значения, но также оно употребляется по отношению к любым текстам фантастического характера, повествующим о прошлом<sup>182</sup>. В то же время слово, очевидно, принадлежит к более высокой сфере, чем в английском языке.

Уже в конце XIX в. слово воспринимается и как литературное понятие, хотя термин *légende* входит далеко не во все литературоведческие словари<sup>183</sup>. Словарь литературных терминов 1898 г., говоря о роли литературной легенды в возрождении старой традиции, настаивает на стихотворной форме жанра<sup>184</sup>. В качестве основных признаков авторы указывают «благочестие, скромную наивность и фантастическую трагичность», в качестве образцов называя легенды Гердера и Козегартена; очевидно, что имеются в виду стилизации религиозных легенд.

Когда слово фиксируется в словаре, внимание обращается прежде всего на его религиозное значение<sup>185</sup> или на фольклорное происхождение<sup>186</sup>. В первом случае указывается на содержание (святые в качестве персонажей легенд) и на прагматику (легенда подает пример, поучает). Во втором случае отмечается близость легенды к мифу, сказке, басне и присутствие в ней элементов чудесного, а также искаженных народной фантазией исторических событий.

Любопытно, что в словарях специального типа легенда может описываться как жанр только агиографии или только фольклора. Так, “Dictionnaire des termes littéraires” противопоставляет легенду преданию (*saga*), относя первое понятие к

<sup>181</sup> Dictionnaire de l'Académie française. 6<sup>ème</sup> éd. 1835. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdicolook.pl?strippedhw=L%C3%89GENDE>. Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>182</sup> Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire universel encyclopédique. P.: Librairie Larousse, 1898. T. 5. P. 623.

<sup>183</sup> Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. P.: Presses univ. de France, 1961; Jarrety M. Lexique des termes littéraires. 14<sup>ème</sup> éd. P.: Le Livre de poche, 2000.

<sup>184</sup> Gilde Ch., Loliée F. Dictionnaire manuel illustré des écrivains et des littératures. P.: A. Colin, 1898. P. 509.

<sup>185</sup> Dictionnaire des termes littéraires / H. van Gorp et al. P.: Champion classiques, 2005. P. 273–274.

<sup>186</sup> Lexique des termes littéraires. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.lettres.org/lexique/index.htm>. Дата обращения: 16.06.2019.

области религии, а второе — к профанной<sup>187</sup>. Это говорит об отсутствии системного подхода к толкованию термина.

В “Dictionnaire des genres et notions littéraires” легенда рассматривается как воплощение категории чудесного, наравне с мифом и сказкой. Однако к легендам относятся такие произведения, как «Илиада», «Одиссея», «Песнь о Роланде»<sup>188</sup>, поэтому очевидно, что речь идет не о жанре, а о содержании. К. Милле, анализируя понятия мифа, легенды, легендарного в литературе XIX в., утверждает, что эти термины употребляются зачастую синонимично<sup>189</sup>.

Таким образом, как и в английской лексикографии, термин *легенда* в качестве обозначения жанра литературы Нового времени во французской традиции не получает достаточного освещения, хотя тексты, обозначенные как легенды, хорошо известны.

Во французской литературе Средних веков, Возрождения, Просвещения название и понятие *légende* были не очень распространены. Слово *légende* в подавляющем большинстве случаев появлялось в значении ‘подпись’ (к рисунку, гравюре). Как обозначение типа повествования оно вошло в язык благодаря тексту, написанному на латыни. В XV в. была впервые переведена на французский язык «Золотая легенда»<sup>190</sup>, затем неоднократно переиздававшаяся и переводившаяся. Благодаря этому религиозному контексту слово стало иногда обозначать жития святых<sup>191</sup>. Употребление слова в значении ‘устный рассказ’<sup>192</sup>

<sup>187</sup> Goimard J. Merveilleux // Dictionnaire des genres et notions littéraires. Nouvelle éd. augmentée. P.: Encyclopaedia universalis: A. Michel, 2001. P. 473–474.

<sup>188</sup> Goimard J. Merveilleux. P. 482–483.

<sup>189</sup> Millet C. Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle: poésie, mythe et vérité. P.: Presses univ. de France, 1997. P. 5.

<sup>190</sup> Voragine J. La Légende dorée. Éd. critique dans la révision de 1476 par J. Batailler, d’après la traduction de J. de Vignay (1333–1348), publiée par B. Dunn-Lardeau. P.: Éditions Champion, 1997.

<sup>191</sup> La Vie de sainte Hunegonde, abbesse de l’abbaye de Notre-Dame de Homblières, avec l’histoire des translations de son corps, quelques-uns de ses miracles, et autres choses remarquables, tirées des anciennes légendes et mss. de la dite abbaye, et de plusieurs auteurs (1681); Jouannaux C. La Géographie des légendes, ou Table géographique des noms de provinces, villes & autres lieux qui se rencontrent dans les martyrologes, les légendes des saints, & à la tête des canons de conciles des nouveaux brevières de France, en latin & en françois, avec les contrées, provinces ou royaumes où ces mêmes lieux sont placés (1537); Binet T.M. La Chronologie et la topographie du nouveau bréviaire de Paris, où l’on trouve les principaux points de la vie et de la mort des saints qui sont insérés dans le calendrier et dans les légendes (1742)



было редким. Лишь в исключительных случаях слово *légende* применялось к текстам нерелигиозного характера. В 1643 г. П. Скаррон включает две стихотворные легенды в «Сборник бурлескных стихов»<sup>193</sup> (*La Première Légende de Bourbon de l'année 1641; Seconde légende de l'année 1642*). В 1520-х гг. вышла поэма Ш. Бурдинье «Легенда о Пьере Фефё, школяре из Анжера» (*La Légende du Maître Pierre Faifeu*), переизданная в 1723, 1880, 1883, 1972 гг. Эта книга, схожая с повествованием Рабле, могла послужить одним из примеров употребления слова *légende* для Ш. де Костера. Ее издание в XIX в. с научным комментарием — явление характерное для французской текстологии и библиофилии. В этот период активно переводятся с латыни и переиздаются средневековые тексты, в том числе христианские легенды<sup>194</sup>.

В предисловии к изданию жизнеописания святого Гонората Арелатского, написанного Р. Феро (1858), известный филолог А. Сарду отмечает, что в легенде вымысел постоянно смешивается с историей, допускаются серьезные анахронизмы<sup>195</sup>. Однако он предостерегает читателей и специалистов от оценки легенды с позиций современной науки, считая подобные анахронизмы

---

<sup>192</sup> Christin Ch.G.F. Dissertation sur l'établissement de l'abbaye de S. Claude, ses chroniques, ses légendes, ses chartes, ses usurpations, et sur les droits des habitants de cette terre (1772); Table géographique et topographique des noms latins et françois des Provinces, villes, bourgs, villages et autres endroits dont il est fait mention dans les légendes des Saints du Bréviaire du Mans (1773)

<sup>193</sup> Scarron P. Recueil de quelques vers burlesques. S'ensuivent les deux légendes de Bourbon des années 1641 et 1642. P.: T. Quinet, 1643.

<sup>194</sup> La Légende latine de S. Brandaines: avec une traduction inédite en prose et en poésie romane (1836); Trebutien G.-S. Le Dit des trois pommes, légende en vers du XIV<sup>e</sup> siècle publiée pour la première fois d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Roi (1837); Légende céleste. Nouvelle histoire de la vie des saints avec la vie de notre seigneur Jésus-Christ, celle de la Sainte Vierge et le précis historique des fêtes de l'année, le tout d'après les documents les plus authentiques par une société de littérateurs et d'ecclésiastiques (1845); Pavie Th. La Légende de Padmanî reine de Tchitor: d'après les textes hindis et hindouis (1856); Luquet J. Légende de la vie et des miracles de sainte Marguerite de Cortone dédiée aux frères et sœurs du Tiers Ordre de Saint-François-d'Assise écrite en langue latine par son confesseur Fr. Giunta Bevegnati de l'Ordre des Mineurs (1859); Feer M. La Légende de Rahu, chez les Bramanes et les Buddhistes (1865); Les Voyages merveilleux de saint Brandan à la recherche du paradis terrestre; légende en vers du 12<sup>e</sup> siècle, publiée d'après le manuscrit du Musée britannique (1878); Études bouddhiques. Le Livre des cent légendes (1881); Amiaud A. La Légende syriaque de saint Alexis, l'homme de Dieu (1889); La Légende du grand saint Antoine (1889)

<sup>195</sup> Sardou A.L. La Vida de sant Honorat (La vie de saint Honorat), légende en vers provençaux du XIII<sup>e</sup> siècle, par R. Féraud. Analyse et morceaux choisis avec la traduction textuelle des dits morceaux, la biographie du vieux poète, et une notice historique sur saint Honorat et sur les îles de Lérins. P.: P. Janet, 1858. P. ii.

неизбежными и оправданными. Именно они позволяют почувствовать дух времени: «Отражая реальные и достоверные факты, легенда была для наших отцов тем же, чем история является для нас; но они верили в нее от всего сердца, страстно, даже самозабвенно, а не хладнокровно и рассудительно, как мы воспринимаем историю. Таким образом, легенда с литературной точки зрения по-прежнему представляет для нас большой интерес, поскольку она возвращает нас в далекие времена и заставляет нас полностью жить жизнью тех древних эпох. Не менее интересна легенда и с исторической точки зрения: она может быть даже чрезвычайно полезной, если дух поэта был достаточно крепок, чтобы отождествить себя с духом своего века и выразить его; ибо никто лучше и вернее поэтов не отражает идеи, верования, заблуждения, нравы, потребности и тенденции своего времени, особенно во времена наивной веры, когда нет еще конвенциональной литературы»<sup>196</sup>.

Всего годом позже Сарду вторит собиратель бретонского фольклора Т.Э. де ла Вильмарке: «...Слишком сурово относиться к художникам значит впасть в противоположную крайность; и, если нужно выбирать между очаровательной доверчивостью некоторых агиографов, которые верят всему, и янсенистской строгостью других, которые не верят ничему, я без колебаний приму сторону поэзии, а не прозы, и выскажусь в защиту чистой и простой легенды, а не якобы назидательной истории. Писать жития святых в духе последней — значит обрывать плющ и цветы, которые растут в трещинах старых стен, под предлогом, что эта паразитическая растительность не восходит к основанию здания. Оставим руинам их занавес из зелени и мха. Эта завеса, какой бы плотной она ни была, не помешает взору проникнуть в глубины святилища, а вере сказать: Бог здесь! Несмотря на восхищение агиографической работой бенедиктинцев и болландистов, я считаю, что работа этих теологов не завершена. Только сейчас мы начали хорошо понимать легенду, определять ее моральную истину, объяснять ее символы. Чтобы добиться полного успеха, необходима вера в непогрешимую догму, свободу разума, который выбирает, помимо догм,

---

<sup>196</sup> Sardou A.L. La Vida... P. iii.

огромную область, открытую для человеческого разума; требуется сердце, способное остро ощущать поэтическую красоту, и достаточно красноречивые уста, чтобы выразить ее»<sup>197</sup>. Легенда сильна не фактической, но моральной правдой<sup>198</sup> и в этом отношении выше документа.

Помимо активизировавшейся в 1830-е гг. публикации старых текстов и комментариев к ним, с середины XIX в. появляются филологические и лингвистические исследования легенд, количество которых растет с каждым десятилетием. Легендой именуются в равной степени фольклорные и религиозные<sup>199</sup> тексты; по преимуществу средневековые<sup>200</sup>, реже — античные<sup>201</sup>. С 1870-х гг. слово начинает использоваться в ориенталистике по отношению к фольклорным и религиозным текстам восточной культуры<sup>202</sup>. Естественно, что это вызывает всплеск компаративных исследований<sup>203</sup>.

Следует назвать несколько работ, посвященных легенде как жанру, которые выполнены в русле исторической поэтики. Прежде всего, это труд Л. Моланда «Происхождение французской литературы». Моланд называет легенду (наравне с прозаическим романом, драмой и проповедью) одним из тех литературных жанров, которые послужили переходом от письменности церковной, созданной на

<sup>197</sup> Villemarqué Th.H. *La Légende celtique, en Irlande, en Cambrie et en Bretagne; suivie des textes originaux irlandais, gallois et bretons, rares ou inédits*. P.: A. Durand, 1859. P. xii–xiv.

<sup>198</sup> Villemarqué Th.H. *La Légende celtique...* P. 82.

<sup>199</sup> Gilles I. *Campagne de Marius dans la Gaule: Suivie de Marius, Marthe, Julie devant la légende des Saintes Meries* (1870); Joret Ch. *La Légende de saint Alexis en Allemagne* (1881); Brunet P.G. *La Légende du Prêtre Jean* (1877); Andersson H. *Étude linguistique sur une version de la légende de Théophile* (1889)

<sup>200</sup> Villedeuil Ch. *Légende d'Alexandre-le-grand au XII<sup>e</sup> siècle, d'après les MSS. de la Bibliothèque nationale* (1853); Saint-Albin A. *La Légende du Cid: comprenant le poème du Cid, les chroniques et les romances* (1866); Heinrich G.-A. *Le Parcival de Wolfram d'Eschenbach et la légende du Saint-Graal, étude sur la littérature du Moyen Âge* (1855), Lichtenberger H. *Le Poème et la légende des Nibelungen* (1891); Fleury M. *Du roi Arthur et de la légende du Graal* (1897)

<sup>201</sup> Burnouf É.-L. *La Légende athénienne* (1872); Hild J.-A. *La Légende d'Énée avant Virgile* (1883)

<sup>202</sup> Schoebel Ch. *La Légende des Pandavas* (1870), Tixeront L.-J. *Les Origines de l'Église d'Édesse et la légende d'Abgar: Étude critique suivie de deux textes orientaux inédits* (1888), Basset R.M.J. *Loqmân berbère, avec quatre glossaires et une étude sur la légende de Loqmân* (1890), Regnaud P. *Comment naissent les mythes: les sources védiques du Petit Poucet, la légende hindoue du déluge, Purūravas et Urvaçī, avec une lettre dédicace à M. Gaston Paris et un appendice sur l'état actuel de l'exégèse védique* (1897)

<sup>203</sup> Constans L.E. *La Légende d'Oedipe, étudiée dans l'Antiquité, au Moyen-Âge et dans les temps modernes, en particulier dans le Roman de Thèbes* (1881); Joret Ch. *La Rose dans l'Antiquité et au Moyen Âge; histoire, légendes et symbolisme* (1892)

латыни, к литературе на национальном языке. Имея один источник — церковь — эти формы в дальнейшем разделились и даже противопоставили себя друг другу<sup>204</sup>. Французский ученый находит истоки современной легенды в легенде христианской, то есть в жизнеописании святого или другом религиозном тексте. Цель легенды, пишет Моланд, состоит не в «изобретении целого вымышленного мира, представленного в циклах о Святом Граале и Круглом столе. Работа легенды обычно более ограничена и скромна: она заключается прежде всего в заполнении пробелов в священных книгах, касается ли это Ветхого или Нового Завета. Она вышивает вокруг священного текста романтическую канву, похожую на иллюминацию, которой художники-каллиграфы обрамляли страницы рукописей. Легенда <...> не противопоставляет себя освященной версии; она не противоречит достоверной истории; она молчит, когда говорит Священное Писание. Она ограничивается восполнением его молчания. Таким образом, она очень мало добавляет к истории Адама и Евы до момента их изгнания из Рая на земле. До этого момента Библии было достаточно для самого поэтического воображения. Но легенда интересуется долгим молчанием <...> между грехом Адама и его смертью, и на этом промежутке в девятьсот лет разворачивает исторически сложившееся полотно своих вымыслов. Когда священный текст оставляет наших прародителей, которые “рука об руку, неуверенными и медленными шагами” идут по пути изгнания, их сопровождает легенда»<sup>205</sup>.

Легенда, таким образом, неизбежно апокрифична. Подобным же образом легенда действует и вне церковной традиции, даруя «каждому великому человеку сказочное существование наряду с существованием реальным»<sup>206</sup>. Легенда переходит в область эпоса и окружает исторических деятелей.

Что касается поэтики легенды, то она, по мнению Моланда, «охватывает самые разнообразные и самые странные, самые сумасшедшие и самые смелые творения, она никоим образом не подчиняется законам времени и пространства. И

<sup>204</sup> Moland L. *Origines littéraires de la France: la légende et la roman — le théâtre — la prédication. L'Antiquité et le Moyen Âge. Le Notre âge et la littérature moderne.* P.: Didier et C<sup>ie</sup>, 1862. P 6.

<sup>205</sup> Moland L. *Origines littéraires...* P. 72–73.

<sup>206</sup> Moland L. *Origines littéraires...* P. 97–98.

все же она правдоподобна. Она переносит события Античности в современную эпоху; она по-своему обновляет все традиции и, благодаря своей наивности, никогда не перестает быть оригинальной, содержательной и поучительной<sup>207</sup>.

Еще один труд, рассматривающий происхождение легенды, принадлежит Э.-Л. Бурнуфу. В своем компаративном исследовании, названном «Афинская легенда: работа по сравнительной мифологии» (*La Légende athénienne: étude de mythologie comparée*, 1872), французский филолог формулирует вывод об отличии легенды от мифа. Процесс возникновения легенды из мифа он называет «локализацией»: «Попав в какое-то место, миф адаптировался к нему в мельчайших деталях и во всем своем разнообразии. Отсюда родились эти бесконечно разнообразные легенды и бесчисленные святилища, о существовании которых свидетельствуют уже разрушенные христианские часовни: только в Аттике их более тысячи, а на равнине Афин — несколько сотен»<sup>208</sup>.

В 1890-е гг. труды выдающегося филолога Г. Париса, посвященные разным текстам с жанровым маркером *légende*, выводят этот тип нарратива из периферии в центр исследований. Таким образом, к концу века складывается представление о легенде как о литературном тексте (или корпусе текстов), обладающем особыми чертами, достойном исследования, сопоставления, сохранения, издания.

Легенда становится предметом не только филологических, но и культурологических, исторических, историософских трудов. Использование слова *légende* в исторических сочинениях, посвященных глобальным историческим или локальным событиям, чрезвычайно распространено. Легенда может касаться революции<sup>209</sup> или строительства железной дороги<sup>210</sup>, Франциска Ассизского<sup>211</sup> или Наполеона Бонапарта<sup>212</sup>. Благодаря своему происхождению слово употребляется по отношению к сочинениям, посвященным религиозным и светским событиям, историческим персонажам, местам. Локальный характер

<sup>207</sup> Moland L. *Origines littéraires...* P. 119.

<sup>208</sup> Burnouf É.-L. *La Légende athénienne*. P.: Maisonneuve, 1872. P. 4.

<sup>209</sup> Biré E. *La Légende des Girondins* (1881)

<sup>210</sup> Boital F. *Beire-le-Chatel et ses anciens fiefs: histoire, chronique et légende* (1880)

<sup>211</sup> Lafenestre G. *La Légende de Saint François d'Assise d'après les témoins de sa vie* (1900)

<sup>212</sup> Garsou J. *Béranger et la légende napoléonienne* (1897)

легенды, подчеркнутый Бурнуфом, проявляется в подобных сочинениях особенно ярко.

В них легенда и история часто противопоставляются, что отражается в заглавиях произведений: “**Légende** de Saint Trésain d’Avenay avec **l’histoire** de son église” (1844) Л. Париса, “**Histoire et légende** concernant le pays de la Montagne ou le Châtillonnais” (1853) П. Миньяра, “Faust dans **l’histoire** et dans la **légende**. Essai sur l’humanisme superstitieux du XVI<sup>e</sup> siècle, etc.” (1863) П. Ристелюбера, “Nasser-ed-Din Schah et la Perse, la **légende** et **l’histoire**” (1878) О. Буржуа, “Gérard de Roussillon, **histoire** et **légende**” (1884) Э. Воден-Баталя, “Le Juif de **l’histoire** et le juif de la **légende**” (1890) И. Лёба, “Les monstres dans la **légende** et dans la **nature**: études sur les traditions tératologiques” (1890) А. Кордые. С другой стороны, это противопоставление может отражать отношения комплементарности, в которые вступают легенда и история. Легенда как нарратив — огромная часть исторических сочинений ушедших веков. «...В случае с Роландом, легенда изменила историю семь раз и семью разными способами. Это великое движение началось в конце VIII века и завершилось в начале XI. Это то, что мы хотели бы назвать “семью плодами легенды”»<sup>213</sup>. Часто цель подобных сочинений формулируется авторами как «поиск исторической правды в поэтической легенде»<sup>214</sup>.

В целом при оценке легенды наблюдаются две тенденции, о которых, собственно, и говорит Моланд. С одной стороны, защитники легенды восхищаются поэтической природой легенды, которая может противоречить истории или совпадать с ней. «Историк и писатель никогда не держали одно и то же перо», замечает Ф.-Ж.-М. Ноэль<sup>215</sup>. Археолог и историк Ф. Манде утверждает, что история дополняется легендой, не существует без нее: «Археология — после легенды; история не начнется до тех пор, пока не будут твердо установлены эти

<sup>213</sup> Roy J. L’An mille: formation de la légende de l’an mille état de la France, de l’an 950 à l’an 1050. P.: Librette Hachette, 1885. P. 302.

<sup>214</sup> Yriarte Ch. Françoise de Rimini dans la légende et dans l’histoire, avec vignettes et dessins inédits d’Ingres et d’Ary Scheffer. P.: J. Rotschild, 1883. P. 64.

<sup>215</sup> Sainte-Croix F.N. Encore les dames d’Alsace devant l’histoire, la légende, la religion, la patrie et l’art. P.: Hagemann et C<sup>ie</sup>, 1881. P. ix

два основания здания. Как непостижимы тайны археологии без легенды! Сколько света было пролито на легенду благодаря археологии! <...> Они оказывают друг другу помощь. Это хроника ранних дней, которая вдохновила скульптуры старой церкви; они и современники, и сестры»<sup>216</sup>.

«Легенды — *legenda* — читались с кафедры перед проповедью и службой; они были в то же время воспоминанием, уроком, песней благодарения. Наши древние летописцы иногда называли их цветами истории...»<sup>217</sup>. Более того, легенда влияет на историю. В 1900 г. поэт Ж. Лафенестр в работе, посвященной легенде о святом Франциске Ассизском, замечает: «Разве мы не наблюдаем, как вокруг наших современников легенды возникают еще при их жизни, в их непосредственном окружении, прежде чем они будут укоренены, приукрашены или искажены, согласно различным предрассудкам, народным воображением? И, по сути, эта легенда наиболее сильно подействует на дух потомков и общие движения истории»<sup>218</sup>.

С другой стороны, распространение подобных сочинений приводит к профанации понятия легенды. В случае с критиком Э. Бирэ, легенда осуждается за противоречие истории. В документальной истории не должно быть места легенде: «Этот эпизод, несомненно, прекрасен, но он вымышленный. Давайте сначала узнаем, как он возник, как мало-помалу рос, чтобы наконец достичь своего полного расцвета. Затем мы установим, что должно быть отнесено из области истории в область легенд»<sup>219</sup>. В 1897 г. похожее мнение высказывает философ Ф. Пикаве: «Если тогда известные историки воспроизвели утверждения, которые опровергаются документами, известными сегодня; если поэт <...> полностью игнорирует человека, превосходящего большинство тех, кого он воспевал в Средние века, то это потому, что легенда продолжает влиять на историю, искажая ее. И поэтому необходимо было приступить, как это сделали

<sup>216</sup> Mandet F. *Notredame du Puy. Légende, archéologie, histoire*. Le Puy: M.P. Marchessou, 1860. P. 3.

<sup>217</sup> Mandet F. *Notredame...* P. 9.

<sup>218</sup> Lafenestre G. *La Légende de Saint François d'Assise d'après les témoins de sa vie*. P.: H. Piazza, 1900. P. 9.

<sup>219</sup> Biré E. *La Légende des Girondins*. Geneve: H. Tremble, 1881. P. 211.

мы, к тщательному и точному анализу текстов, чтобы извлечь из них все, что в них неоспоримо, и в то же время объяснить, как выдумка заменила правду»<sup>220</sup>.

Эти высказывания характеризуют популярность легенды, ее роль в историографии XIX в. Но, несмотря на отдельные критические высказывания, легенда в целом оценивается положительно: «Нет сомнений в том, что легенды о святилищах даже больше, чем предания городов и замков, полны чудес. Подобно старинным часам, в которых мы должны искать молитвы среди фантастических картин и арабесок, на которых играют птицы, дети и ангелы, эти примитивные истории веры дошли до нас, окруженные священным ореолом. Но поскольку гений Средневековья оставил свои благочестивые отпечатки на пергаменте и рассказах, означает ли это, что его произведения тщеславны или фальшивы? — Мы видели легенду, полностью изгнанную из истории. Современные писатели не хотят признавать в ней никакой ценности и видят в ней только суеверное и ребяческое изобретение времен варварства. Так чрезмерно рассудочное столетие наказывает эпохи, которые, по его мнению, были недостаточно таковыми»<sup>221</sup>.

Манде видит для легенды угрозу в ее популяризации, в застывании, в замещении ею истории: «Придать легенде авторитет священного текста, воздвигнуть местную традицию как непоколебимый памятник веры — не мудрее, чем пренебрежительно закрыть книгу, не прочитав ее и не поразмыслив над ней»<sup>222</sup>.

Очевидно, что интерес к легенде является отражением общих тенденций во французской культуре, своеобразной реакцией на позитивизм и натурализм. Легенда повествует не о повседневности, а о чуде, которое парадоксальным образом находит себе место в истории: «Для людей неверующих это чудо, несомненно, невероятно; но история нашей религии настолько полна чудес, что было бы оскорблением наших отцов не принять священную легенду, в которой

---

<sup>220</sup> Picavet F. Gerbert: un pape philosophe d'après l'histoire et d'après la légende. P.: E. Leroux, 1897. P. 17.

<sup>221</sup> Mandet F. Notredame... P. 52.

<sup>222</sup> Mandet F. Notredame... P. 53.



отражена их твердая и наивная вера. Во времена мрака разве чудеса не приносили свет, не внушали <...> величайшую преданность?»<sup>223</sup>

В отличие от реальности, легенда получает определения, которые присущи самой поэзии. Характерен ряд определений, выбранных К. Мендесом для слова *légende*: *bizarre, tourmentée, aventureuse, grave et triste souvent, souvent folle et chimérique*<sup>224</sup>. В контекстах, окружающих слово, наиболее часто встречаются слова *histoire, vérité, merveille*. Это отражено в серии *Bibliothèque des Merveilles*, издаваемой с 1864 г., куда входят «Героизм: легендарные и исторические сказки» (*L'Héroïsme: récits légendaires et historiques*, 1873) А. Рено и «Тысячный год» (*L'An mille: formation de la légende de l'an mille état de la France, de l'an 950 à l'an 1050*, 1885) Ж. Руа. Эта серия была посвящена популяризации достижений человечества, в связи с чем характерно использование слова *légende*.

Легенда сочетает правду и вымысел<sup>225</sup>, помогает возродиться умершему или воплотиться несуществующему, мечте. Легенда правдива<sup>226</sup> и, в противоположность лирике, эпична: «...Эта наивная и легковерная легенда приобретает эпический интерес, не теряя при этом своей простоты. <...> Сиюминутные страсти могут вдохновлять лирическую поэзию, но легендарная поэзия обязательно живет воспоминаниями о другой эпохе. Мы чувствуем несовершенство нашего времени, и воображение отказывается видеть в нем идеал любезности и рыцарства. Напротив, легенда во имя прошлого безопасно преподает уроки, беспомощность которых невозможно контролировать в нынешнем столетии. Проповедовать добродетель — это привилегия прошлого, и эта способность бесконечно приукрашаться — в каком-то смысле ее вечная молодость»<sup>227</sup>.

<sup>223</sup> Beauchesne A. La Vie et la légende de Madame S<sup>te</sup> Notburg: établissement de la foi chrétienne dans la vallée du Neckar. P.: H. Plon, 1868. P. 110.

<sup>224</sup> Mendès C. La Légende du Parnasse contemporain. Bruxelles: A. Brancart, 1884. P. 17.

<sup>225</sup> Mendès C. La Légende... С. 206.

<sup>226</sup> Yriarte Ch. Françoise de Rimini... P. 64.

<sup>227</sup> Heinrich G.-A. Le Parcival de Wolfram d'Eschenbach et la légende du Saint-Graal, étude sur la littérature du Moyen Âge. P.: A. Franck. P. i.

Помимо уже упомянутой работы Моланда, в которой тот устанавливает происхождение легенды, ее соотношение с другими жанрами и функции, и теории локализации Бурнуфа, высказываются другие версии о происхождении легенды. В исследованиях источником легенд называется народное преувеличение или сознательное искажение и подтасовка фактов. Ж.-А. Хильд, рассматривая историческую и легендарную личность Энея, говорит о том, что «...легенда более или менее близка к истории, в зависимости от того, является ли ее отправной точкой реальный факт, бессознательно преувеличенный и искаженный народным воображением, или она обязана своим происхождением преднамеренным махинациям, а иногда и грубой ошибке, умело тиражируемой <...>. Какова доля реальности в легенде об Энее, какие различные влияния помогли воплотить ее в жизнь и способствовали ее развитию; где кончается бескорыстная, наивная, искренняя религия; где начинается сознательная эксплуатация ошибки? Это основные вопросы, на которые мы постараемся ответить»<sup>228</sup>.

П. Ристелюбер в работе о Фаусте устанавливает социальные и исторические обстоятельства рождения фаустовской легенды: «В истории Фауст — гуманист, пропагандировавший древнюю науку и искусство в Германии средствами, которые сегодня можно рассматривать как сомнительные, но которые будут оправданы, если принять во внимание интеллектуальное состояние XVI века. В легенде Фауст — маг, который заключает договор с дьяволом, чтобы получить незаконные знания и неограниченные удовольствия, и эта легенда является продуктом церковной реакции, последовавшей за первым бумом реформ. Наконец, в истории, как и в легенде, лежит зародыш идеи, которая будет процветать в наше время, идеи человечества, неуклонно продвигающегося как в области духа и научных исследований, так и в сфере научных исследований»<sup>229</sup>.

Ф. Гоннард усматривает в легенде поэтическую, индивидуальную интерпретацию историка: «Легенда начинается с интерпретации фактов: в том,

<sup>228</sup> Hild J.-A. La Légende d'Énée avant Virgile. P.: E. Leroux, 1883. P. 5–6.

<sup>229</sup> Ristelhuber P. Faust dans l'histoire et dans la légende. Essai sur l'humanisme superstitieux du XVI<sup>e</sup> siècle, etc. P.: Didier et C<sup>ie</sup>, 1863. P. 203.

что сделал Наполеон, ни общее мнение, ни история с такого близкого расстояния не могли быть ошибочными. Но что он хотел сделать? Каковы были его принципы, его мотивы? Почему он так поступил? Здесь историки вступают в дискуссию; здесь, на наш взгляд, начинается область легенды»<sup>230</sup>.

Говоря о «Песни о Нибелунгах», А. Лихтенберже формулирует понимание легенды как корпуса идей, представлений, текстов: «Легенда — это не настоящая вещь; у нее нет собственного существования, это всего лишь абстракция, плод воображения. Что реально в груди камней, так это камни, из которых она сделана; то, что реально в легенде, — это последовательные рассказы ее»<sup>231</sup>. Легенда, по мнению этого выдающегося французского германиста, — понятие собирательное, охватывающее все рассказы о том или ином явлении, по его собственным словами, близкое понятию эпоса. Тем не менее исследователям потребовалось новое выражение, помимо *l'épopée populaire*, с которым сопоставляет Лихтенберже легенду.

Таким образом, во французской традиции легенда осмысливается прежде всего в рамках историографического дискурса. Она занимает важное место в эстетической оппозиции поэзия — проза и становится понятием, собирательно обозначающим разножанровые произведения фольклора и литературы, которые не подчиняются законам логики, рассудочности, а, наоборот, являются высшим проявлением народной фантазии. Это понимание в сочетании с христианской традицией словоупотребления приводит к формированию легенды как жанра литературы XIX в. Развитие его было связано с определенными трудностями, с ограничениями, заложенными в природе легенды. В то же время художественная литература играет определенную роль в формировании понятия легенды.

Апологетом легенды в XIX в., безусловно, является В. Гюго, возвращавшийся к этому понятию на протяжении всей жизни. Одно из ранних упоминаний легенды находим в предисловии к драме «Кромвель» (*Cromwell*,

<sup>230</sup> Gonnard Ph. *Les Origines de la légende Napoléonienne; l'oeuvre historique de Napoléon à Sainte-Hélène*. P.: Calmann-Lévy, 1900. P. 2–3.

<sup>231</sup> Lichtenberger H. *Le Poème et la légende des Nibelungen*. Thèse pour le doctorat. P.: Hachette, 1891. P. 4.

1819): «Драма излагает легенды, а не факты. Это хроника, а не хронология»<sup>232</sup>. Далее, в Предисловии к «Одам и балладам» (1826) Гюго разграничивает оды и баллады, относя к балладам «причудливые поэтические наброски: живописные картины, грезы, рассказы и сцены из жизни, легенды, порожденные суеверием (*légendes superstitieuses*), народные предания»<sup>233</sup>.

Затем Гюго обращается к понятию легенды в поэтическом цикле «Легенда веков» (*La Légende des siècles*), который называет «историей, подслушанной у преддверия легенды»<sup>234</sup> (*C'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende*<sup>235</sup>). Этот цикл оказал огромное влияние на последующую литературу, и выражение «легенда веков» прочно вошло в литературный обиход. В предисловии к первой части «Легенды веков» Гюго излагает свое намерение, а именно «отпечатлеть человечество в некоей циклической эпопее; изобразить его последовательно и одновременно во всех планах — историческом, легендарном, философском, религиозном, научном, сливающихся в одном грандиозном движении к свету; и <...> отразить, словно в лучезарном и сумрачном зеркале, эту величественную фигуру — единую и многоликую, мрачную и сияющую, роковую и священную — человека <...>. Если человеческий род рассматривать как великую, коллективную личность, совершающую в течение многих эпох ряд деяний на земле, то оно предстанет перед нами в двух планах — историческом и легендарном. Второй не менее достоверен, чем первый, а первый не менее гадателен, чем второй. <...> Автор хочет, не умаляя значения истории, утвердить значение легенды. Геродот творит историю, Гомер — легенду»<sup>236</sup>.

Для выполнения этой грандиозной задачи Гюго выбирает именно легенду, которая интересна ему не столько своей формой, сколько содержанием, как жанр, предполагающий и объединяющий многие планы. В легенде для Гюго заложена

<sup>232</sup> Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. СС: В 15 т. / под ред. В.Н. Николаева и др. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 14. С. 92. Пер. с франц. Б. Реизова.

<sup>233</sup> Гюго В. Предисловие к изданию [«Од и баллад»] 1826 года // Гюго В. СС: В 15 т. / под ред. В.Н. Николаева и др. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 14. С. 38. Пер. с франц. С. Брахман.

<sup>234</sup> Гюго В. Предисловие к первой части [«Легенды веков»] // Гюго В. СС: В 15 т. / под ред. В.Н. Николаева и др. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 13. С. 303. Пер. с франц. Т. Хмельницкой.

<sup>235</sup> Hugo V. *La Légende des siècles. Première série. Tome I*. P.: Lévy: Hetzel, 1859. P. xii.

<sup>236</sup> Гюго В. Предисловие к первой части... С. 301–303. Пер. с франц. Т. Хмельницкой.

непобедимая, фундаментальная вера в судьбу человека, даже если поэт оперирует понятиями трагического. Человек является в легенде центром, ради которого существует и земля, и история, и сама жизнь, и даже смерть, и без него исполнение предназначения мира невозможно, поскольку и он, в свою очередь, существует ради этого мира.

Наконец, Гюго прибегает к осмыслению легенды непосредственно в художественном тексте. В романе «Девяносто третий год» (*Quatrevingt-treize*, 1874) он предполагает: «История бретонских лесов в период между 1792 и 1800 годами могла бы стать темой специального исследования, и она на правах легенды вошла бы в обширную летопись Вандеи. У истории своя правда, а у легенд — своя. Правда легенд по самой своей природе совсем иная, нежели правда историческая. Правда легенд — это вымысел, итог которого — реальность. Впрочем, и легенды и история обе идут к одной и той же цели — в образе преходящего человека представить вечное. Нельзя полностью понять Вандею, если не дополнить историю легендой; история помогает увидеть всю картину в целом, а легенда — подробности»<sup>237</sup>.

Когда в историческом романе появляется исторический деятель, он при всем своем величии занимает второстепенное место и не определяет ни движения истории, ни развертывания сюжета. Так, Марат, Дантон и Робеспьер предстают перед читателем, но не принимают участия в действии. Хотя они целиком погружены в политические проблемы Франции и пытаются воздействовать на ход событий, Гюго демонстрирует скорее их неспособность что-либо изменить. Это подчеркивается и пространственным противопоставлением Парижа лесам Вандеи, в которых разворачивается основное действие романа, и предвосхищением будущего, сообщением читателю о неизбежной гибели этих персонажей.

Позиция Гюго разделяется другими романтиками. В небольшом вступлении к «Легенде о сестре Беатрис» (*La Légende de souer Béatrix*, 1838) Ш. Нодье заступает за легенду как за высшее выражение поэзии: «Однако наша

---

<sup>237</sup> Гюго В. Девяносто третий год. Эрнани. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1973. С. 180. Пер. с франц. Н. Жарковой.

цивилизация уже много лет больше не походит на ту, которая столько веков питалась детскими сказками язычества. Ирония Сократа нанесла первый удар мифическим призракам. Они исчезли под плетью Лукиана. Пришла новая вера, серьезная, величественная, трогательная, полная возвышенных тайн и возвышенных надежд. С ними в сердце человека вошло множество чувств, которых древние никогда не знали, святой пыл веры, благородный энтузиазм свободы, любви, милосердия, прощения. Вместе с ними родилась поэзия, более подходящая для нужд христианства, и эта поэзия также имела свои мифы и свои рассказы. Почему искусные мастера слова пренебрегают этим новым источником чудесного вдохновения и нежных эмоций, утоляя своими рассказами беды и печали человечества? Почему благочестивая и трогательная легенда считается уделом старух и детей как недостойная скрасить досуг тонкого ума избранной публики? Это можно объяснить только постепенным истощением той драгоценной наивности, из которой первобытные века черпали свои чистейшие удовольствия и без которой уже нет настоящей поэзии. Поэзия эпохи состоит, по сути, из двух основных элементов: искренней веры человека воображения, который верит в то, что он говорит, и искренней веры людей чувств, которые верят в то, что они слышат. Вне этого состояния взаимного доверия и симпатии <...> поэзия — всего лишь пустое имя, бесплодное и незначительное искусство вместить несколько слогов в жесткий ритм. Вот почему у нас больше нет поэзии в наивном и оригинальном смысле этого слова, и вот почему она у нас не задержится, если она у нас когда-нибудь будет»<sup>238</sup>.

Нодье оказался прав — легенда действительно не завоевывает себе того места, как роман, и принадлежит по преимуществу массовой литературе, что и отметит позже Манде. К середине века легенда становится столь популярным массовым чтением, что возникает серия *Bibliothèque des légendes* (1847), куда

---

<sup>238</sup> Nodier Ch. Les Quatre talismans: conte raisonnable; suivi de la Légende de soeur Béatrix. Bruxelles: Hauman, 1838. P. 184–186.

входят многотомные труды<sup>239</sup>. В рекламе к серии говорится, что каждый том этой серии, предназначенной «для семейного чтения без опаски», «был одобрен церковью»<sup>240</sup>. Легенда, таким образом, подходит для массового поучительного чтения.

У признанных мастеров слова легенда является формой скорее маргинальной, но тем более показательной. Легенды создают В. Гюго, Ш. Нодье<sup>241</sup>, Э. Сувестр<sup>242</sup>, А. Додэ<sup>243</sup>, А. Франс<sup>244</sup>, Г. де Мопассан<sup>245</sup>, Г. Флобер<sup>246</sup>. Как ведущий жанр легенда выступает у Ж.-Т. Сен-Жермена (Жюля Тардьё)<sup>247</sup>, К. де Планси<sup>248</sup>, а также встречается у А. Блаза<sup>249</sup>, А. ле Бра<sup>250</sup>.

Свобода в трактовке понятия приводит к экспериментам с формой, использованию слова в составе заглавий драматических произведений<sup>251</sup>, поэтических циклов<sup>252</sup>. С другой стороны, легенда оказывается востребованной в малых литературах на французском языке — в канадской, в швейцарской, в бельгийской.

Таким образом, во французской культуре XIX в. понятие легенды формируется под воздействием нескольких факторов: интереса к средневековой французской литературе, продолжения и возрождения романтической традиции,

<sup>239</sup> *Légendes des sept péchés capitaux; Légendes des commandements de Dieu; Légendes des douze convives du chanoine de Tours; Légendes de l'histoire de France; Légendes des origines; Légendes de l'Ancien et du Nouveau Testament.*

<sup>240</sup> Plancy C. J.-A.-S. *Légendes des sept péchés capitaux*. P.: Mellier, 1844. P. 392.

<sup>241</sup> Nodier Ch. *La Légende de souer Béatrix* (1837)

<sup>242</sup> Souvestre É. *Triphyna. Légende bretonne* (1850)

<sup>243</sup> Daudet A. *La Légende de l'homme à la cervelle d'or* (1869)

<sup>244</sup> France A. *La Légende des saintes Oliverie et Liberette* (1891)

<sup>245</sup> Maupassant G. *La Légende du Mont Saint-Michel* (1882)

<sup>246</sup> Flaubert G. *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (1877)

<sup>247</sup> Saint-Germaine J.-T. *L'Art d'être malheureux, légende* (1837); *La Feuille de Coudrier et la Fontaine de Médicis, légende* (1863); Mignon, *légende* (1869)

<sup>248</sup> De Plancy J.C. *Godefroid de Bouillon, chroniques et légendes du temps des deux premières croisades, 1095–1180* (1842); *Légendes de la Sainte Vierge* (1845); *Légendes de l'histoire de France* (1845); *Légende du Juif errant* (1847); *Légendes du calendrier* (1863)

<sup>249</sup> Blaze H. *Rosemond. Légende* (1841); *La Légende de Versailles, 1682–1870* (1876)

<sup>250</sup> Le Braz A. *La Légende de la mort en Basse-Bretagne* (1893)

<sup>251</sup> Niboyet J.A.P. *L'Amour. Légende en sept parties* (1860); Méry J. *La Grotte d'azur. Légende napolitaine* (1861); Hughes D. *La Mort d'Orphée: légende en un acte, en vers* (1894)

<sup>252</sup> Sand G. *Légendes rustiques* (1858); René Ghil R. *Légende d'âmes et de sangs* (1885); Hérold A.-F. *La Légende de Sainte Liberata, poème* (1889)

необходимости вербально обозначить спектр явлений, противопоставленных сухой, рассудочной реальности. Легенда становится выражением поэзии, но не столько личной, индивидуальной, сколько заключенной в природе, фольклоре, религии. Под влиянием этих тенденций формируется прозаическая легенда как жанр, позволяющий автору дать волю своей фантазии, прежде всего в интерпретации уже готовых сюжетов.

#### 1.1.4. Понятие *Legende* в немецкой лингвокультуре

В немецкий язык слово *Legende* приходит из латыни в Средние века в значении ‘описание жизни и страданий святого’, в XV в. развивается значение ‘повествование’, а в XVI в. — ‘неправдоподобный рассказ’<sup>253</sup>.

Немецкие словари фиксируют значения слова *Legende*, типичные и для английского, и для французского языков. В словаре, составленном братьями Гримм (1854), фиксируются два омонима (‘рассказ’ и ‘надпись на монете’). В первом омониме разграничиваются несколько значений: ‘жития святых’; ‘рассказ в более широком смысле, но имеющий религиозное содержание’; ‘длинное подробное перечисление чего-либо’ (как и во французском, ныне утраченное значение); ‘сомнительный рассказ’<sup>254</sup>. Таким образом, утвердившееся мнение, что немецкоязычная *Legende* имеет сугубо религиозное значение<sup>255</sup>, не вполне верно. Вместе с тем понятие, в русском языке обозначаемое как *легенда*, в немецкоязычной культуре может передаваться словом *Sage*. Так, Я. Гримм в посвященной фольклору статье 1808 г. «Мысли о том, как соотносятся сказания с

<sup>253</sup> Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.dwds.de/wb/Legende#etymwb-1>. Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>254</sup> Grimm J., Grimm W. Deutsches Wörterbuch: in 33 Bd. Leipzig: S. Hirzel, 1885. В. 6. S. 535.

<sup>255</sup> Burdorf D. *Legende* // Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen / hrsg. von D. Burdorf et al. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007. S. 424–426; Le Goff J. *Un autre Moyen Âge*. P.: Gallimard, 2002. P. 304.



поэзией и историей» (*Gedanken: wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*)<sup>256</sup> слово *Legende* вообще не использует.

В целом в немецкоязычной традиции слово *Legende* употребляется преимущественно в религиозном значении. Об этом свидетельствует, например, очерк Ф. Шлегеля, подготовившего проект сборника новых христианских легенд<sup>257</sup>, в котором он выразил свое понимание сути жанра и его значения для современной культуры. По мысли Шлегеля, «христианские легенды представляют значительный интерес, складывающийся из трех аспектов: религиозного, исторического и эстетического»<sup>258</sup>. Отражая историческую правду и наставляя верующих, христианские легенды могут быть рассмотрены «сами по себе как цикл сказаний и повестей <...>»<sup>259</sup>. Сам сборник, озаглавленный «Легенды, святыя сказания и рассказы», подготовленный другом Шлегеля И.П. Зильбертом, вышел в Вене в 1830 г.<sup>260</sup>

В начале XX в. легенда как жанр литературы вызывает академический интерес. Обширная статья о легенде помещается в четырехтомном словаре П. Меркера, где подробно рассматривается эволюция немецкоязычной легенды<sup>261</sup>. Эта статья, очевидно, легла в основу исследований Х. Розенфельда, рассматривающего отношение к легенде в Средние века<sup>262</sup>. В этих работах основной признак литературной легенды, которая выделяется как отдельный жанр, — ее религиозная тематика.

<sup>256</sup> Grimm J. *Gedanken: wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten* // *Zeitung für Einsiedler*. 1808. Heft 19 (4. Juni). S. 152.

<sup>257</sup> Schlegel F. *Entwurf einer neuen christlichen Legenden-Sammlung* // *Concordia*. 1820. Hefte 4–5. S. 304–306.

<sup>258</sup> Шлегель Ф. Проект нового сборника христианских легенд // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков* / под ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 69. Пер. с нем. Т.В. Анищук.

<sup>259</sup> Шлегель Ф. Проект нового сборника... С. 70. Пер. с нем. Т.В. Анищук.

<sup>260</sup> Silbert J.P. *Legenden, Fromme Sagen und Erzählungen: in 2 Bd.* Wien: Concordia, 1830.

<sup>261</sup> Merker P. *Legende* // *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* / hrsg. von P. Merker und W. Stammer. Berlin: De Gruyter, 1926. B. II. S. 176–200.

<sup>262</sup> Rosenfeld H. *Legende. Sammlung Metzler*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1961.

Акцент на религиозном значении слова *Legende* характерен и для других специализированных немецкоязычных словарей. С. Фишер-Кания<sup>263</sup> понимает литературную легенду как пародию на легенду религиозную (Келлер) или как обработку легендарных сюжетов. В целом немецкие литературные словари более тщательно, чем англоязычные и франкоязычные, разрабатывают термин *легенда*, но редко фиксируют значение 'литературный жанр'. Так, литературный словарь Брокгауза не использует это слово применительно к литературным текстам<sup>264</sup>. Литературный лексикон Мецлера выделяет литературную легенду как жанр по отношению к литературным произведениям с религиозным сюжетом, отмечая, что часто они, осмысляя жанр агиографической легенды, «пользуются легендарными мотивами или формальными признаками, основанными на внешней стороне жанра легенды»<sup>265</sup>, а по сути принадлежат к другим жанрам. Кроме того, автор статьи отмечает, что «статус легенды, как правило, не находится ни в области исторической правды, ни литературного вымысла, а между этими полюсами»<sup>266</sup>.

Даже в подробной статье Э. Файстнер, выделяющей пять исторически обусловленных значений термина *Legende*, не находится места легенде как полноценному литературному жанру. Упоминая о легенде Нового времени, Файстнер относит ее к детской литературе, стилизациям, пародиям<sup>267</sup>. Современный словарь выносит понятие святости предмета легенды на первое место<sup>268</sup>; легенда определяется не через формальные признаки, а через содержание. Любой текст, обрабатывающий христианский материал, рассматривается как легенда.

<sup>263</sup> Fischer-Kania S. Glossar literaturwissenschaftlicher Grundbegriffe (Словарь литературоведческих терминов). Казань: Изд-во Каз. гос. пед. ун-та, 1998. С. 51–52.

<sup>264</sup> Der Literatur-Brockhaus: in 8 Bd. / hrsg. von W. Habicht et al. Mannheim: Taschenbuchverlag, 1995. B. 2. S. 456–457.

<sup>265</sup> Burdorf D. Legende. S. 423.

<sup>266</sup> Burdorf D. Legende. S. 423.

<sup>267</sup> Feistner E. Legende // Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik / hrsg. von H. Brunner und R. Moritz. Berlin: Schmidt, 1997. S. 181.

<sup>268</sup> Kunze K. Legende // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte / hrsg. von G. Braungart, H. Fricke, K. Grubmüller, J.-D. Müller, F. Vollhardt, K. Weimar. Berlin: De Gruyter, 2010. S. 389.

Что касается смежных понятий, то *Sage* понимается преимущественно как родственный легенде фольклорный текст; как жанр литературы он не фиксируется<sup>269</sup>; *Novelle*<sup>270</sup> и *Erzählung*<sup>271</sup> определяются как жанры литературные.

Таким образом, в немецкоязычной традиции делаются попытки рассмотреть легенду в контексте светской литературы, но место ее среди других жанров не определено, а формальные признаки не описаны.

Говорить об эволюции немецкой легенды непросто в силу исторических обстоятельств. На немецком языке создавались легенды Германии, Швейцарии, Австрии, Пруссии, Эльзаса, Нидерландов, Люксембурга. Стремление к национальному самоопределению, с одной стороны, и общность языка, с другой, создают пеструю картину. Тем не менее общие тенденции в развитии легенды и ее восприятия в XIX в. довольно отчетливы для стран Германского Союза.

Прежде всего необходимо отметить, что в немецкоязычной традиции наблюдается картина, значительно отличающаяся от французско- и англоязычной. Это заключается в подавляющем преобладании собраний народных и церковных легенд, отсутствии разграничения между народной легендой и другими фольклорными жанрами, а также философского осмысления легенды.

В «Легенде Меца» французского писателя д'Эриссона отношение к легенде маркирует разницу между французом и немцем: то время как первый тяготеет к оной, второй осуждает его за это: «— В вашей стране, — сказал он [немец], — единственной в мире, которая менее чем за сто лет пострадала от последствий восьми революций, история, то есть правда и справедливость, была заменена легендой, то есть, так сказать, развлечением. Результат для вас — непоправимый ущерб, который сегодня слишком очевиден, — невозможность извлечь выгоду из собственного опыта. Легенда во Франции — неизлечимая болезнь, осложняющая жизнь нации. Касаясь людей и вещей, легенда живет за счет вымыслов, которые

<sup>269</sup> Pöge-Alder K. Sage // Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen / hrsg. von D. Burdorf et al. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007. S. 674–675.

<sup>270</sup> Korten L. Novelle // Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen / hrsg. von D. Burdorf et al. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007. S. 547–548.

<sup>271</sup> Auerochs B. Erzähler // Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen / hrsg. von D. Burdorf et al. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007. S. 208–209.

создает во всех сферах. Однажды она умирает или почти умирает, затем возрождается снова»<sup>272</sup>. В представлении французского писателя для немца история выше легенды, которая мешает ясно видеть и делать выводы. Хотя это представление об отношении немцев к легенде несколько упрощает реальное положение дел, оно подчеркивает действительную разницу в восприятии легенды.

Реформация в Германии определила критическое отношение к религиозной легенде, господствовавшее до XVIII в.<sup>273</sup> Оно было ослаблено Контрреформацией и эстетикой барокко, что заложило прочную основу для интереса к легенде в XVIII в., когда легенда привлекала внимание религиозных авторов, издававших компиляции легенд для чтения прихожан. Это, с другой стороны, вызывало насмешки просветителей, которые неоднократно пародировали религиозные повествования, воспринимая легенду как проявление предрассудков. Однако сентиментализм и предромантизм восстановили легенду в ее правах, заявив о необходимости обновить ее жанр.

На рецепцию христианских легенд в XIX в. оказало влияние эссе И. Гердера «О легенде» (*Ueber die Legende*) 1797 г. В нем Гердер объясняет происхождение легенды, а также причины, по которым изначально благочестивое повествование пришло в упадок. Иллюстрирует современное ему положение вещей Гердер игрой слов *Legende* — *Lügende* (ложь) и говорит о том, что легенда стала восприниматься как наивная сказка для детей и женщин<sup>274</sup>. Именно возрождение христианской легенды становится осознанной и декларируемой целью большинства компиляторов, исследователей, издателей легенды в XIX в. Это позволяет В.Ф. Вейблингеру заявить: «Теперь не миф уже, а легенда правит миром»<sup>275</sup>. Эта эпиграмма говорит о смещении акцента с официальной истины на истину апокрифического характера, которые изменяются, вовлекая читателя и слушателя.

<sup>272</sup> D'Hérisson. La Légende de Metz. 2<sup>ème</sup> éd. P.: P. Ollendorff, 1889. P. 60.

<sup>273</sup> Merker P. Legende. S. 188–189.

<sup>274</sup> Herder J. Ueber die Legende // Herder J. Zerstreute Blätter (Sechste Sammlung). Gotha: C.W. Ettinger, 1797. S. 247—274.

<sup>275</sup> Waiblinger W.H. Sinngedichte und Epigramme // Waiblinger W.H. Gesammelte Werke mit Dichters Leben von H. v. Canitz. B. 5. Hamburg: G. Heubel, 1842. S. 237.

По словам А.Н. Веселовского, немецкие романтики, «отправившиеся на поиск нового жизненного синтеза, действительно вообразили, что нашли его в глубине истории, в эпохи, нерасторженные культурой, полные цельной, наивной веры, — и они обновили род легенды»<sup>276</sup>. Романтики активно обрабатывают христианский и фольклорный материал. Так, Новалис говорит о роли легенды, которая должна заменить собой проповедь, обладая большой духовной силой<sup>277</sup>; уже упоминалась работа Ф. Шлегеля над сборником легенд<sup>278</sup>. Те же тенденции очевидны и в массовой культуре. Компилятивные издания религиозных легенд многочисленны и преследуют, помимо обозначенных, практические цели. Часто религиозные сборники составлены пасторами для своих прихожан<sup>279</sup>. Сборник 1846 г. — своеобразный художественный аналог русских четий — включает стихи немецких поэтов о святых на каждый день года<sup>280</sup>. Еще один тип подобных сборников — легенды, посвященные отдельному святому<sup>281</sup>, — преследуют академическую цель.

Кропотливая работа по разысканию и изданий легенд<sup>282</sup> привела к лучшему пониманию их истории, развития; эти выводы стали формулироваться в предисловиях, а затем, в конце века, в диссертациях и монографиях, исследующих отдельные легенды и корпусы легенд. А. Ноднагель разделяет религиозные легенды на старые и новые по признаку бытования: старые записывались, их источниками были мартирологи, тексты судебных заседаний и т. д., а новые легенды передаются изустно<sup>283</sup>. Похожее разграничение будет

<sup>276</sup> Веселовский А.Н. Легенда об Евстратии-Юлиане и сродные с ней. СПб.: Тип-я Имп. Акад. наук, 1901. С. 16.

<sup>277</sup> Novalis. Fragmente [1799–1800(?)] // Novalis. Schriften. B. 1(20). Berlin: G. Reimer, 1901. S. 340.

<sup>278</sup> Подробно об этом см.: Merker P. Legende. S. 196–198.

<sup>279</sup> Kosegarten L. Legenden (1804); Schwab G.B. Christliche Legenden: Blumenlese religiös-moralischer Dichtungen (1832)

<sup>280</sup> Legenden. In Bearbeitungen der namhaftesten Dichter Deutschlands (1846)

<sup>281</sup> Напр., Aurbacher L. Ein Volksbüchlein Enthaltend die Legende von St. Christoph, die Wanderungen des Spiegelschwaben, nebst vielen andern erbaulichen und ergötzlichen Historien (1832)

<sup>282</sup> Köpke F.K. Das Passional: eine Legenden-Sammlung des dreizehnten Jahrhunderts (1852); Holland W.L. Die Legende der heiligen Margarete, altfranzösisch und deutsch (1863)

<sup>283</sup> Nodnagel A. Sieben Bücher deutscher Sagen und Legenden in alten und neuen Dichtungen. Darmstadt: G. Jonghaus, 1839. S. ix.

предложено в России спустя десять лет А.Н. Афанасьевым, когда он выделит и опишет жанр народных христианских легенд. В русле фейербаховских рассуждений Г. Узенер объясняет возникновение церковных легенд тем, что только они могли вытеснить языческие культы: текста Библии для этого было недостаточно, людям требовались новые культы, а легенда послужила их документом<sup>284</sup>. Наконец, К. Хорстман делит легенды на три группы по их содержанию и происхождению: мифические, мифоисторические и исторические. Первые возникли при вытеснении языческого культа; имена греческих святых заменялись христианскими или историческими. Мифоисторические легенды — это легенды апокрифического характера, окружавшие какие-либо события. Исторические легенды — мартирологи, то есть закреплённые документально рассказы<sup>285</sup>. Этим аспектам бытования легенды в 1890-е гг. посвящено большое количество диссертаций. Например, А. Вирт рассматривает трансформацию мифа о Данае в христианских легендах<sup>286</sup>; В. Ваттенбах сопоставляет чешские и древнерусские легенды<sup>287</sup>; А. Зинемус анализирует отражение легенд в церковной живописи<sup>288</sup> и т. д. В 1890-е гг. количество диссертаций и работ по истории христианских легенд возрастает в разы<sup>289</sup>.

Ключевыми чертами легенды признаются ее зафиксированность традицией, набожность и чудо: «Легенда — это чудесная история святых из церковной традиции»<sup>290</sup>, и она говорит на языке, доступном людям. Э. Добшуц отмечает, что «...в легенде люди часто выражают лучшую часть своего религиозного чувства.

<sup>284</sup> Usener H.C. *Legenden der Pelagia*. Bonn: C. Georgi, 1879. S. i–ii.

<sup>285</sup> Horstmann C. *Über Osbern Bokenam und seine Legendensammlung*. Berlin: R. Gaertner, 1883. S. 3.

<sup>286</sup> Wirth A. *Danae in christlichen Legenden* (1892)

<sup>287</sup> Wattenbach W. *Die slawische Liturgie in Böhmen und die altrussische Legende vom heiligen Wenzel* (1857)

<sup>288</sup> Sinemus A. *Die Legende vom heiligen Christophorus und die Plastik und Malerei. Eine Studie über christliche Kunst* (1868)

<sup>289</sup> Varnhagen H. *Zur Geschichte der Legende der Katharina von Alexandrien* (1891); Knust H. *Geschichte der Legenden der H. Katharina von Alexandrien und der H. Maria Aegyptiaca nebst* (1890); Berendts A. *Studien über Zacharias-Apokryphen und Zacharias-Legenden* (1895); Arthur L. *Zwei byzantinische Odysseus-Legenden* (1898)

<sup>290</sup> Aue A. *Der Kinder Dichtergarten. Weisheit und tugend in Fabeln, Parabeln, Legenden, Erzählungen, Romanzen, Balladen, Sagen, Märchen und Liedern*. Anclam: W. Dietze, 1838. S. 172.

Легендарный означает нереальный, неисторический, это правильно; но в то же время легенда часто является исторической силой <...>. ...Не в постановлениях соборов и догматико-полемических трудах богословов, только в легенде можно изучать религиозную народную психологию»<sup>291</sup>.

Легенда возвышенна и обращена к душе человека<sup>292</sup>. Бросается в глаза большее количество, чем в английской и французской традиции, легенд о Деве Марии<sup>293</sup>, как традиционных, так и художественных.

Легендами называют и нехристианские тексты, прежде всего иудейские<sup>294</sup>, но экзотических, нехристианских легенд по сравнению с французской и английской словесностью намного меньше, что может быть связано с внешнеполитической ситуацией: среди британцев было много живших в Индии, среди французов — в Африке.

Что касается легенд фольклорных, то большое влияние на характер их публикации оказывает наследие братьев Гримм, что и признают редакторы сборников, объясняя целесообразность своей работы в предисловиях. Собрание легенд и их публикация происходят в рамках увлечения фольклором в целом. При этом заглавие сборников обычно включает весь синонимический ряд (сказки, предания, легенды и т. д.<sup>295</sup>). А. Бирлингер уже комментирует происхождение легенд, но не разграничивает жанры<sup>296</sup>.

Объединение продиктовано прежде всего локальной привязанностью легенд: легенды Рейна<sup>297</sup>, Баварии<sup>298</sup>, Падерборна<sup>299</sup>, Саксонии<sup>300</sup>, Пруссии<sup>301</sup>, а

<sup>291</sup> Dobschütz E. *Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende*. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1899. S. viii.

<sup>292</sup> Daumer G.F. *Schöne Seelen. Ein Legenden- und Novellensträußchen* (1862)

<sup>293</sup> Daumer G.F. *Die Glorie der heiligen Jungfrau Maria. Legenden und Gedichte nach spanischen, italienischen, lateinischen und deutschen Relationen und Original Poesien* (1841)

<sup>294</sup> Tendlau A.M. *Das Buch der Sagen und Legenden jüdischer Vorzeit* (1842); Mannheimer M. *Legenden der israelitischen Gemeinde Worms a. Rh. Kurzer Auszug aus Den Juden von Worms* (1850)

<sup>295</sup> Wesendonck A.M. *Gedichte, Volkslieder, Legenden, Sagen* (1864)

<sup>296</sup> Birlinger A. *Aus Schwaben: Sagen, Legenden, Aberglauben, Sitten, Rechtsbräuche, Ortsneckereien, Lieder, Kinderreime: neue Sammlung* (1874)

<sup>297</sup> Reumont A. *Rheinlands Sagen, Geschichten und Legenden* (1837)

<sup>298</sup> Müller A. *Sagen und Legenden der Bayern in einer Reihenfolge von Romanen und Balladen* (1833); Mertel B. *Geschichten, Sagen und Legenden des Bayernlandes* (1845)

также сопредельных государств<sup>302</sup>. Легенда становится не синонимом поэзии, как во Франции, а средством восстановления и поддержания национальной идентичности. Кроме того, легенда, как и фольклор в целом, выполняет компенсаторную функцию, позволяя в эпоху технического прогресса и исторических потрясений почувствовать стабильность традиционного уклада жизни. Так, германист Ф. фон Хаген противопоставляет легенду, как и весь фольклор, ужасам войны<sup>303</sup>. Компильция легенда может носить и практический характер, например, быть предназначенной для музыкального исполнения<sup>304</sup>, что также подчеркивает ее духовное содержание.

Помимо этого, местный фольклор находит широкое отражение в травелогах. Путевая книга в немецкой традиции — в большинстве случаев книга путешествий по родной земле<sup>305</sup>, обычно по берегам реки, прежде всего Рейна<sup>306</sup>. Уже в первой половине XIX в. такие книги выполняют роль путеводителей<sup>307</sup> — тенденция, которая неоднократно подвергалась критике из-за массового наплыва

---

<sup>299</sup> Seiler J. Volkssagen und Legenden des Landes Paderborn (1848)

<sup>300</sup> Ziehnert E.W.A. Sachsens Volkssagen. Balladen, Romanzen und Legenden. Nebst einem Anhang enthaltend 146 Sagen in Prosa (1839); Harrys H. Volkssagen, Märchen und Legenden Niedersachsens (1840); Segniz A. Sagen, Legenden, Märchen und Erzählungen aus der Geschichte des sächsischen Volkes in einer Reihe von Romanzen, Balladen etc. (1841)

<sup>301</sup> Ziehnert E.W.A. Preussens Volkssagen, Märchen und Legenden, als Balladen, Romanzen und Erzählungen bearbeitet (1839–1840)

<sup>302</sup> Schulz A. GrossPolens Nationalsagen, Märchen und Legenden und Lokalsagen des Grossherzogthums Posen (1842); Veckenstedt A.E. Die Mythen, Sagen und Legenden der Zamaiten (Litauer) (1883); Warker N. Wintergrün Sagen, Geschichten, Legenden, und Märchen aus der Provinz Luxemburg (1890)

<sup>303</sup> Hagen F.H. Gesammtabenteuer. Hundert altdeutsche Erzählungen: Ritter- und Pfaffenmären, Stadt- und Dorfgeschichten, Schwänke, Wundersagen und Legenden. B. 1. Stuttgart: J.G. Cotta, 1850. S. vii–x.

<sup>304</sup> Loewe C. Werke Gesamtausgabe der Balladen, Legenden, Lieder und Gesänge für eine Singstimme im Auftrage der Loeweschen Familie (1804)

<sup>305</sup> Weilmeyr F.X. Donau Reise durch Bayern und Österreich, nämlich von Ulm bis Wien Mit geographischen, statistischen und historischen Notizen, auch Legenden und Märchen aller an der Donau, oder ferne liegenden Ortschaften, Berge und Gegenden sowohl, als der mit derselben sich vereinigenden Flüße und Bäche (1829)

<sup>306</sup> Spitz J.W. Rheinsischer Sagen- und Liederschatz in Volksgeschichten, Legenden und Mythen vom Rhein und seiner Nebenflüssen (1843)

<sup>307</sup> Asmus H. Leitfaden zur Lübeckischen Geschichte Nebst einer Sammlung Legenden, Volkssagen, Märchen und kurzer Beschreibungen einiger Merkwürdigkeiten der freien Hansestadt Lübeck (1834); Menk F. Des Moselthal's Sagen, Legenden und Geschichten Nebst einem Handbuch für Reisende (1840)



туристов, привлеченных рейнскими легендами, и потери аутентичной атмосферы, которая неизбежно сопровождала это явление.

Что касается легенд, которые Хорстман определил как мифоисторические (легенды о докторе Фаусте и пр.), то количество их исследований значительно меньше, чем во Франции. Что любопытно, внимание немецких филологов часто привлекает не родной, а иноязычный материал, прежде всего английский<sup>308</sup> и французский средневековый текст<sup>309</sup>: пик интереса приходится на 1880-е гг.

Наконец, бросается в глаза небольшое количество исторических трудов, включающих слово *легенда*. Историки редко, но все же прибегают к помощи легенд для восстановления картины какого-либо события<sup>310</sup>, при этом утверждается историческая ценность легенды<sup>311</sup>. Оппозиция легенда — история, столь актуальная для французской традиции, в немецкой культуре отсутствует. Например, Б. Зейферт, изучая легенду о Женевиэве Брабантской, обсуждает легенды с исторической точки зрения, находя, что в целом в них больше красоты, чем истинности<sup>312</sup>, что не умаляет достоинств легенды. Противопоставление легенды и прозы жизни в той же связи не прослеживается в немецкой словесности, вместо этого объясняется возникновение легенд вокруг известных личностей. Г. Раушен в книге, посвященной легендам о Карле Великом, замечает:

---

<sup>308</sup> Horstmann C. Osbern Bokenams Legenden (1883); Buss P. Sind die von Horstmann herausgegebenen schottischen Legenden ein Werk Barbere's? (1886); Breul K. Sir Gowther. Eine englische Romanze aus dem XV Jahrhundert kritisch herausgegeben nebst einer litterarhistorischen Untersuchung über ihre Quelle sowie den gesamten ihr verwandten Sagen- und Legenden-Kreis mit Zugrundelegung der Sage von Robert dem Teufel (1886); Heuser W. Die mittelenglischen Legenden von St. Editha und St. Etheldreda, eine Untersuchung über Sprache und Autorschaft. Dissertation (1887); Willenberg G. Die Quellen von Osbern Bokenham's Legenden. Dissertation (1888); Kaufmann A. Trentalle Sancti Gregorii: eine mittelenglische Legende (1889); Backhaus O. Über die Quelle der mittelenglischen Legende von der heiligen Juliane und ihr Verhältnis zu Cynewulfs Juliana (1899)

<sup>309</sup> Goebel F. Untersuchungen über die altprovenzalische Trophismus-Legende // Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie / hrsg. v. E. Stengel (1896); Tobler A. Die Legende vom heiligen Julianus im altfranzösischen Versen (1899)

<sup>310</sup> Karlik H.J. Gründung der prämonstratenser abtei Tepl in Böhmen nach Urkunden, Legenden und Sagen erzählt (1856); Mahrenholtz R. Jeanne Darc in Geschichte, Legende, Dichtung auf Grund neuerer Forschung (1890)

<sup>311</sup> Schlau C. Die Acten des Paulus und der Thecla und die ältere Thecla-legende: Ein Beitrag zur christlichen Literaturgeschichte. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1877. S. 2.

<sup>312</sup> Seuffert B. Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa. Würzburg: Stürtz, 1877. S. 10–11.

«Слово *легенда* со святых переносится на исторических деятелей, так слово расширяет свое значение. Предметы и реликвии, восходящие к императору Карлу, могут быть использованы в легенде для восхваления его походов и обоснования вывода о том, что его не только помнят, но ему поклоняются, причем не как человеку, но как если бы он принадлежал церкви»<sup>313</sup>. Очевидно, немецкоязычным авторам в силу меньшего увлечения позитивизмом и натурализмом не приходится защищать легенду.

Жанровый облик литературной легенды (если не принимать во внимание разножанровые тексты религиозной тематики) формируется поздно. До 1850-х гг. появляются в основном компиляции стихотворных текстов, которые могут получить название *легенда*, и отдельные художественные тексты: «Легенда о подкове» (*Die Legende vom Hufeisen*, 1797) и «Легенда» (*Legende*, 1798) И.-В. Гёте; поэма К. Brentano «Легенда о святой Марине» (*Legende von der heiligen Marina, ein Gedicht*, 1841), эпическая поэма К. Богуславски «Диоклетиан» (*Diokles: Eine Legende in vier Gesängen*, 1817), «Могила христианина» (*Das Grab der Christin: Eine Legende*, 1865) Г. Мальцана, «Сад Клаудии» (*Claudia's Garten: eine Legende*, 1896) Э. Вильденбруха, «Помощник Святого Георгия» (*Sankt Georgs Stellvertreter: Legende*, 1900) Р. Биндинга (1900). Все они построены вокруг церковной истории, актуализируя именно религиозное значение слова *Legende*.

Драматические легенды носят более светский характер: «Дух-хранитель» (*Der Schutzgeist: eine dramatische Legende*, 1815) А. Коцебу, «Дева из Трира» (*Die Maid aus Trevisis Dramatische. Legende in fünf Aufzügen, nebst einem Prolog*, 1852) Ф. Крамера, «Виллегальм» (*Willehalm, dramatische Legende in vier Bildern*, 1897) Э. Вильденбруха.

Таким образом, немецкая традиция восприятия легенды в XIX в. отличается консервативностью. Легенда не вызывает споров, воспринимается в русле фольклорного или религиозного дискурса, что накладывает отпечаток на литературный жанр.

---

<sup>313</sup> Rauschen G. Die Legende Karls des Großen im 11. und 12. Jahrhundert. Leipzig: Duncker & Humblot, 1890. S. 131.

### 1.1.5. Понятие *легенда* в русской лингвокультуре

В русском языке слово *легенда* появилось позднее, чем в других индоевропейских языках. Согласно М. Фасмеру, оно было заимствовано либо из новонемецкого, либо непосредственно из среднелатинского<sup>314</sup>. Первоначальное значение слова — ‘собрание литургических отрывков для ежедневной службы’. «Этимологический словарь» А.В. Семенова отмечает, что слово появилось в русском языке в первой половине XIX в., чуть позже возникло производное прилагательное *легендарный* (в 1845 г.)<sup>315</sup>. Однако слово в этом значении было и раньше хорошо известно образованным людям, связанным с церковью, например, по латинскому тексту *Legenda Aurea*<sup>316</sup>, который был переведен на русский язык лишь в XXI в. Очевидно, латинское слово было частью культурного фона, но, вероятно, в связи с католической традицией жизнеописаний святых.

«Словарь русского языка XI–XVII вв.»<sup>317</sup>, «Словарь Академии Российской»<sup>318</sup>, «Словарь русского языка XVIII в.»<sup>319</sup> не фиксируют слово *легенда*; оно также отсутствует в Древнерусском корпусе Национального корпуса русского языка. Анализ реальных словоупотреблений подтверждает выводы лексикографов. По всей видимости, в русской православной традиции термин *легенда* применительно к биографиям святых употреблялся редко, вместо него использовались слова *житие*, *четьи*. Преобладание в литературе религиозной

<sup>314</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. М.: Терра, 2008. Т. 2. С. 473.

<sup>315</sup> Этимологический словарь русского языка / сост. А.В. Семенов. М.: ЮНВЕС, 2003. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://enc-dic.com/semenov/Legenda-1042.html>. Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>316</sup> Топорова А.В. К вопросу о жанре «Золотой легенды» Иакова Ворагинского // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2015. Т. 74. № 2.

<sup>317</sup> Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 1975–2015. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://etymolog.ruslang.ru/index.php?act=xi-xvii>. Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>318</sup> Электронное издание Словаря Академии Российской 1789–1794 гг. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://it-claim.ru/Projects/ESAR/SAR/PDFSAR/Framesetpdf.htm>. Дата обращения: 21.06.2016.

<sup>319</sup> Словарь русского языка XVIII века / гл. ред. Ю.С. Сорокин. СПб.: Наука, 2000. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/>. Дата обращения: 16.06.2019.

традиции может отчасти объяснить тот факт, что в русский язык слово *легенда* входит лишь в конце XVIII в. Вхождению слова в язык способствовал его интернациональный характер и активное употребление в западной литературе, что совпало с лингвистическими процессами в русском языке того времени: «...Многие из новозаимствованных слов если и не выражали вполне новых понятий, давали все-таки часто возможность рельефнее выделить и подчеркнуть такие смысловые оттенки, которые только потенциально содержались в значении известных уже русских слов»<sup>320</sup>.

Тем не менее впервые фиксируется слово *легенда* в «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля в 1865 г. Согласно словарю Даля, в русский язык слово *легенда* вошло, имея два основных значения: ‘священное предание, поверье о священном событии, относящемся до Церкви, веры; четия, четья’ и ‘вообще, предание о чудесном событии’<sup>321</sup>. Таким образом, слово имело как собственно «церковные» значения, так и развившееся из них светское. Во второй половине XIX в., отчасти в связи с выходом в свет книги А.Н. Афанасьева «Народные русские легенды» (1859) и развернувшейся вокруг нее дискуссией<sup>322</sup>, слово *легенда* еще более прочно утверждается в языке. К началу XX в. словари выделяют у слова уже несколько значений. Показательна разработка его в «Словаре иностранных слов» А.Н. Чудинова<sup>323</sup>: «1) в римско-католической церкви, книга для ежедневных чтений; 2) церковное или религиозное предание о каком-либо чудесном событии; 3) повествование о святых и мучениках; 4) вообще предание о чудесных событиях; 5) надписи на медалях в монетах, делаемые вокруг; 6) музыкальное произведение на легендарные темы, а также небольшие инструментальные пьесы; 7) вообще недостоверный, фантастический рассказ о

<sup>320</sup> Сорокин Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30–90-е годы XIX века. М.; Л.: Наука, 1965. С. 30.

<sup>321</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 ч. М.: О-во любителей рос. словесности, учр. при Импер. Моск. ун-те, 1863–1866. Ч. 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://enc-dic.com/dal/Legenda-14594.html>. Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>322</sup> Пыпин А.Н. Русские народные легенды...

<sup>323</sup> Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка: Материалы для лексической разработки заимствованных слов в русской литературной речи / сост. под ред. А.Н. Чудинова. СПб.: В.И. Губинский, 1894. С. 455.

чем-либо; выдумка». Как видно, в «Словаре иностранных слов» полно представлен спектр значений, связанных с религией: первые три значения относятся к церковной сфере, остальные четыре являются уже светскими. Вероятно, Чудинов ориентировался на европейскую традицию словоупотребления и в соответствии с ней выстраивал иерархию значений.

Как в европейской, так и в русскоязычной традиции слово *легенда* может обозначать как правдивый, так и недостоверный рассказ; акцент делается на исключительности описываемого объекта — это отличает объем значений слова *легенда* от *мифа*, *предания*, *сказания*, *сказки*. В.Я. Пропп, например, разграничивает употребление слова *легенда* в научном и в обиходном значении, отмечая их многозначность в каждом подязыке<sup>324</sup>.

Что касается специального употребления слова, то словари начала XIX в., которые можно назвать поэтико-риторическими, не фиксируют термин *легенда*. Так, слово отсутствует в словарях Н. Остолопова<sup>325</sup> и Д.А. Милютина<sup>326</sup>. «Словарь древней и новой поэзии» (1821) под поэзией, очевидно, подразумевает литературу в целом и освещает ряд «жанровых» терминов (*баллада*, *басня*, *водевиль*, *гимн*, *эклога*), причем наиболее подробно описаны жанры классические (античные), музыкальные, стихотворные. Такие жанры, как *предание*, *повесть*, *легенда*, не вошли в словарь. Интересно, что, определяя *сказку*, автор не имеет в виду фольклорный жанр<sup>327</sup>.

Словари и энциклопедии XX–XXI вв. также отражают неустойчивость статуса данного жанра, упоминая его лишь наряду с каноническими жанрами агиографической и фольклорной легенды. Отдельной статьи жанру литературной легенды обычно не отводится; в словарных определениях доминирует мысль о преемственности жанра по отношению к фольклорному инварианту. Ю.Н. Соколов в словарной статье, опубликованной в 1925 г. в «Литературной

<sup>324</sup> Пропп В.Я. Легенда // Русское народное поэтическое творчество. Т. II. Кн. 1. Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII — первой половины XIX века. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 378.

<sup>325</sup> Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб.: В тип-и Имп. Рос. Акад., 1821.

<sup>326</sup> Милютин Д.А. Опыт литературного словаря. М.: Универс. тип-я, 1831.

<sup>327</sup> Остолопов Н. Словарь древней... Ч. 3. С. 146.

энциклопедии», выделяет несколько значений термина *легенда*, прежде всего «повествование о лицах и событиях религиозной истории у христиан — истории библейской и церковной»<sup>328</sup>. Трактуюя термин, Соколов подбирает ему два эквивалента в русском языке: *сказание* (нем. *Sage*) (а также *повесть* в старину) и *житие*. Так определяются две сферы бытования легенды — народная и церковная, между которыми есть много пересечений. Соколов устанавливает гипо-гиперонимические отношения между терминами *легенда* и *сказка* в фольклоре, утверждая, что «устная легенда есть один из видов сказки, причем занимательность в ней служит лишь второстепенной, побочной целью, а главная задача легенды — дать благочестивое, серьезное повествование о важных и поучительных явлениях религиозной жизни, соединенное с верой рассказчика в правдивость излагаемого»<sup>329</sup>. Подобно сказке, легенда обладает собственной устойчивой морфологией.

Начиная с этой статьи, укоренилась трактовка легенды как типа текста, использующего «легендарные» мотивы. В качестве примеров литературных легенд Соколов приводит «сочинения Новалиса, Тика, Ваккенродера, Гейне, <...> произведения Вальтер-Скотта, Виктора Гюго, “Легенду об Юлиане Милостивом”, “Искушение св. Антония” Флобера, “Сеньору Беатрису” Метерлинка, “Жонглера богородицы”, “Св. Фавна” Анатоля Франса»<sup>330</sup>. Объединяет их использование традиционных легендарных сюжетов.

Подобным же образом трактует легенду Р.О. Шор<sup>331</sup> (1929) в «Литературной энциклопедии», акцентируя внимание лишь на текстах с религиозной тематикой и не выделяя тексты фольклорного характера, родственные меморатам, преданиям и сказаниям, в отдельную группу. Шор приближается также к определению легенды в литературе, но отказывается слову в терминологичности: «...Термин легенда применяется также для обозначения: а)

<sup>328</sup> Соколов Ю.Н. Легенда. Стб. 393.

<sup>329</sup> Соколов Ю.Н. Легенда. Стб. 394.

<sup>330</sup> Соколов Ю.Н. Легенда. Стб. 398.

<sup>331</sup> Шор Р.О. Легенда // Литературная энциклопедия: В 11 т. / отв. ред. В.М. Фриче. М.: Сов. энциклопедия, 1929-1939. Т. 6. Стб. 140–144. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/>. Дата обращения: 16.06.2019.

произведений неповествовательного характера, разрабатывающих “легендарные” темы — напр. драматических мираклей; б) религиозно-дидактических повествований, связанных с нехристианскими культами — буддийским, мусульманским, иудейским: Л. о Будде, Л. о потомках Мухаммеда, хасидские Л. о цадиках; в) не подтверждаемых историческими документами и часто фантастических рассказов о каком-либо историческом деятеле или событии, совершенно не связанном с религиозными культами; например Л. об Александре Македонском и т.п.»<sup>332</sup> Очевидно, что формальных черт у литературной легенды Шор не идентифицирует и подразумевает под легендами то, что в современной науке назвали бы «легендарным дискурсом» или «метажанром».

«Краткая литературная энциклопедия» (1967), по традиции выделяя религиозную и фольклорную легенду, также относит слово *легенда* к общему языку, лишая его терминологического статуса: «В современном обиходном значении легендой часто называют, независимо от жанра, произведение, отличающееся “легендарностью”, т.е. поэтическим вымыслом и одновременно героикой или фантастикой»<sup>333</sup>. В этом определении на первый план выходят признаки не формы (которые и называются жанровыми), а содержания. Автор статьи, выдающийся фольклорист К.В. Чистов, в более поздней статье для «Литературного энциклопедического словаря» добавляет важное замечание о том, что легенда, отличаясь вымыслом, одновременно претендует «на некую достоверность в прошлом»<sup>334</sup>. Как и в «Литературной энциклопедии», отмечается обращение к легенде романтиков, причем в качестве их источника упоминается легенда религиозная. Тексты же, созданные, например, А.И. Герценом и Н.С. Лесковым, трактуются с точки зрения использования мотивов и фабул фольклорной легенды, типичного для русской литературы в целом.

<sup>332</sup> Шор Р.О. Легенда. Стб. 141.

<sup>333</sup> Чистов К.В. Легенда // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1967. Т. 4. С. 90–91.

<sup>334</sup> Чистов К.В. Легенда // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 177.

Определение с несколькими конститутивными признаками удается сформулировать А.П. Квятковскому в 1966 г.: «небольшой рассказ в прозе или стихах, построенный на материалах народных преданий»<sup>335</sup>. В качестве примера Квятковский приводит стихотворение А.С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный», которое поэт в рукописи назвал «Легендой»<sup>336</sup>. Таким образом, в качестве формальных признаков отмечаются небольшой объем и наличие претекста определенного характера.

Акцент на содержании и тематике делает также и Т.В. Зуева, подчеркивая преемственность между литературной и религиозной легендой и называя легендами «любые тексты религиозно-назидательного содержания»<sup>337</sup>. Именно в таком контексте следует понимать утверждение Зуевой, что «отдельные сюжеты легенд периодически возрождались в литературе, отвечая запросам нового времени (о Фаусте, Дон Жуане, Агасфере)»<sup>338</sup>. В данном случае слово *легенда* относится к тому, что А.Е. Нямцу в своих исследованиях<sup>339</sup> называет «традиционализмом» — использованием традиционных сюжетов «легендарно-литературного происхождения»<sup>340</sup>. В том же ключе толкуют легенду «Словарь литературоведческих терминов» (1974)<sup>341</sup> и словарь «Поэтика» (2008)<sup>342</sup>. Еще один ключевой признак фиксирует Н.Ю. Русова, относя к жанру легенды «всякое произведение, отличающееся поэтическим вымыслом, но претендующее на

<sup>335</sup> Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. С. 143.

<sup>336</sup> Дмитриева Н.Л. Стихотворение Пушкина «Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный»): Источниковедческие разыскания // Вече: Альманах русской философии и культуры. СПб., 1996. Вып. 5.

<sup>337</sup> Зуева Т.В. Легенда // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 432.

<sup>338</sup> Зуева Т.В. Легенда. Стб. 433.

<sup>339</sup> Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 2003; Нямцу А.Е. Миф и легенда в мировой литературе. Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализма. Ч. 1. Черновцы: ЧГУ, 1992.

<sup>340</sup> Нямцу А.Е. Рекомендации к изучению традиционных сюжетов и образов мировой литературы (советская драматургическая фаустиана). Черновцы: ЧГУ, 1981. Вып. 1. С. 3.

<sup>341</sup> Головаченко А.А. Легенда // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 171–172.

<sup>342</sup> Кровашкин А.В. Легенда // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 107–108.



достоверность»<sup>343</sup>. Таким образом, в отечественной лексикографической традиции, несмотря на большую разработанность термина, отсутствует четкое понимание литературной легенды.

В период с 1965 по 2023 гг. в СССР и России было защищено более пятидесяти диссертаций, касающихся жанра легенды. Из них только три<sup>344</sup> рассматривали легенду как жанр литературы, остальные были посвящены фольклорному жанру. Некоторыми исследователями литературная легенда выделяется в работах, освещающих более широкие вопросы<sup>345</sup>, и описывается в рамках отдельного периода развития национальной литературы — во всех случаях речь идет о русской литературе рубежа XIX–XX вв.

Если сравнить изученность литературной легенды и родственной ей литературной сказки, то очевидно, что в современном литературоведении статус последней стабилен и жанру посвящено большое количество исследований. Картина совершенно иная в случае с литературной легендой, которая воспринимается исключительно как стилизация легенд канонических. Так, А.В. Кукаркин в предисловии ко второму тому собрания сочинений С. Цвейга утверждает, что «...общепринятое определение легенды как предания о каком-нибудь чудесном событии, главным образом из религиозной и морально-философской тематики, чаще всего не созвучно этому самобытному писателю [Цвейгу]. Цвейг выходит за установившиеся жанровые границы, которых придерживались Достоевский, Гюстав Флобер, Анатоль Франс и многие другие, и воплощает в художественной обработке сугубо житейские воспоминания, сказы, исторические факты, их различные <...> толкования»<sup>346</sup>. По всей видимости, Кукаркин под легендой подразумевает не жанр произведения, а претекст.

<sup>343</sup> Русова Н.Ю. От аллегории до ямба: Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. М.: Флинта: Наука, 2004. С. 112.

<sup>344</sup> Горбаткина Г.А. Пьесы-легенды Назыма Хикмета (К проблеме традиции и новаторства в творчестве Н. Хикмета): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1965; Пантин В.О. Легенды и «Апокрифы»...; Фатеева Ю.Г. Жанр легенды...

<sup>345</sup> Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном...; Горелов А.А. Н.С. Лесков...; Ташлыков С.А. Малые эпические жанры...

<sup>346</sup> Кукаркин А.В. Прембула // Цвейг С. СС: В 9 т. / сост. А.В. Кукаркин. М.: Библиосфера, 1996. Т. 2. С. 5.

Г. Флобер и А. Франс, используя известные сюжеты средневековых легенд, чрезвычайно далеко отходят от канона и не ставят себе цели пересказывать житийные легенды. Схожую с Кукаркиным позицию занимает Г.Д. Гачев, предполагающий, что в современном литературном процессе легенда принадлежит к сфере детской литературы, будучи одним из «древних» жанров наряду со сказками, мифами и загадками<sup>347</sup>.

Кроме того, жанровое обозначение *легенда* часто употребляется при анализе художественных текстов, но характер его использования лишен системности. Исследователи атрибутируют некоторые произведения как легенды, не раскрывая значения этого понятия. Тем не менее анализ употребления жанрового обозначения демонстрирует читательское и исследовательское восприятие данного жанра. Так, анализируя роман А.Ф. Вельтмана «Светославич», О.А. Скачкова отмечает: «В романе повесть о кикиморе обретает структуру, конкретного главного героя <...>, детализацию событий и даже исторические реалии. Здесь Вельтман выходит за рамки жанра, сохраняя лишь некоторые его черты. На наш взгляд, рассказ о проклятом сыне Святослава обладает некоторыми жанровыми признаками **легенды** (Выделено мной — *Н.Т.*). Но есть существенное отличие от этого жанра — образ Светославича. Заметим, что автор не стремится идеализировать своего героя, более того, Светославич принадлежит к миру, враждебному людям. Тем не менее, в романе присутствует и торжество христианской религии, и положительный герой, и даже некоторые элементы дидактизма»<sup>348</sup>. Очевидно, к признакам легенды исследовательница относит наличие положительного героя, идеализацию образа, дидактизм, христианство.

Иногда исследователи замещают авторские жанровые обозначения. Самым ярким случаем является ставшее традицией именование легендой поэмы

<sup>347</sup> Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Изд-во МГУ: Флинта, 2008. С. 73.

<sup>348</sup> Скачкова О.А. Художественное своеобразие фольклорно-исторических романов А.Ф. Вельтмана («Кощей Бессмертный» и «Светославич, вражий питомец»): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2004. С. 14.

«Великий инквизитор» после знаменитой статьи В.В. Розанова<sup>349</sup>, хотя в тексте романа Ф.М. Достоевского поэма не получает такого определения. Приведем еще несколько примеров. Скачкова утверждает, что А.Ф. Вельтман определяет как легенду интекст «Кощей» в романе «Кощей бессмертный», и с этой точки зрения она анализирует интекст, тогда как Вельтман использует применительно к тексту обозначения *повесть, былина, сказание*. Далее, легендой именуется «Царь-девица» из романа «Светославич»<sup>350</sup>. В.Д. Денисов<sup>351</sup> называет легендой повесть Гоголя «Страшный кабан». Примеры можно продолжать.

Даже в издательских практиках есть традиция «приписывания» жанрового статуса текстам, которые не имели и не могли иметь этого определения, так как само слово в то время не входило в лексический состав языка. В современной традиции атрибутив *легендарный*, например, применяется и к текстам более старым, например, к датируемому первой четвертью XVII в. памятнику «Легендарная переписка Ивана Грозного с турецким султаном»<sup>352</sup>.

Анализ употребления жанрового обозначения *легенда* в разных контекстах демонстрирует многочисленные лакуны в толковании данного понятия. Термин *легенда* характеризуется, в терминологии С.С. Аверинцева, «неполноценностью», так как его семантика не охватывает, с одной стороны, всех признаков жанра, а с другой стороны, не ограничена ими<sup>353</sup>. Для исследования жанра, таким образом, недостаточно обращения к словарям — адекватная словарная статья может быть создана только после изучения канона жанра, для которого требуется тщательный отбор текстов.

<sup>349</sup> Розанов В.В. Легенда о Великом Инквизиторе Ф.М. Достоевского: опыт критического комментария. СПб.: Типо-литография и нотопечатня С.М. Николаева, 1894.

<sup>350</sup> Скачкова О.А. Художественное своеобразие... С. 16.

<sup>351</sup> Денисов В.Д. Ранняя гоголевская проза (1829–1834 гг.): пути развития, жанровое своеобразие, типология героев: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. СПб., 2012. С. 14.

<sup>352</sup> Легендарная переписка Ивана Грозного с турецким султаном // Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Книга вторая. М.: Худож. лит., 1989.

<sup>353</sup> Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Риторика и истоки европейской литературной традиции: Сб. ст. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 196.

В русской литературе одно из первых употреблений слова принадлежит Н.М. Карамзину в «Письмах русского путешественника» (1791): «Св. Дионисий, патрон Франции, проповедывал в Галлии христианство и был казнен злыми язычниками на Монмартре. Католические легенды говорят, что он после казни стал на ноги, взял в руки отрубленную голову свою и шел с нею версты четыре»<sup>354</sup>. Использует Карамзин и технический термин *легенда* в значении ‘надпись на монетах’: «Теперь вы услышите мое рассуждение о самаританских медалях и легендах...»<sup>355</sup>. Благодаря своему происхождению слово *легенда* ассоциируется прежде всего с западной культурой. «Приблизительно к 1810 г. относится начало работы Жуковского над поэмой “Владимир”, и среди материалов к “Владимиру”, в списках того, что нужно прочесть, названо имя Гердера: “Гердер. Легенды. Сказания”, — записывает Жуковский»<sup>356</sup>. В то же время перевод зарубежных текстов с жанровыми обозначениями *legend, légende, Legende* говорит о том, что до 1840 г. не было системности в использовании жанровых маркеров. Анализ переводов легенд из «Альгамбры» (*Alhambra*) Ирвинга и «Легенды о Монтрозе» (*A Legend of Montrose*) Скотта указывает на то, что до 1840 г. слово *легенда* не употреблялось в заголовках и подзаголовках и заменялось на *повесть, рассказ, предание* или вовсе опускалось<sup>357</sup>. Начиная с 1840 г. жанровое обозначение *легенда* использовалось для передачи слова *legend*<sup>358</sup> и появлялось даже в текстах, где отсутствовало в оригинале. “Dolph Neuliger” Ирвинга переводился как «Дольф Гейлигер. Легенда» (1849), “Don Juan”

<sup>354</sup> Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 т. / Вступительная статья П. Беркова и Г. Макогоненко. М.; Л.: Худож. лит., 1964. Т. 1. С. 481–82.

<sup>355</sup> Карамзин Н.М. Избранные... С. 414.

<sup>356</sup> Реморова Н.Б. В.А. Жуковский и немецкие просветители / под ред. Ф.З. Кануновой. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1989. С. 128.

<sup>357</sup> “A Legend of Montrose” переводилась, например, так: «Выслужившийся офицер, или война Монтроза: Исторический роман» (1824), «Предания о Монтрозе и его спутниках» (1829). Стоит отметить, однако, что переводы выполнялись с французского.

<sup>358</sup> “The Adalantado of the Seven Cities. A Legend of St. Brandan” Ирвинга было переведено как «Адалантадо семи городов. Сен-Бранданская легенда» (1840).

как «Легенда о Дон-Жуане» (1848). Вставные легенды из «Альгамбры» также рассматривались как собрание легенд и публиковались в такой форме<sup>359</sup>.

Легенды в первой половине века воспринимаются по преимуществу в контексте католических легенд: стихотворные «Святая Ирина» Б.М. Федорова (1829), «Легенда» А.С. Пушкина (1829), «Семь спящих отроков» В.К. Кюхельбекера (1833–1835), «Легенда» И.И. Козлова (1840), прозаическая «Легенда» А.И. Герцена (1835).

Однако в это же время слово начинает обозначать и «свой» материал, например, «Русская легенда» К.А. Аксакова (1835) повествует о русской старине. А.С. Пушкин в письме к П. Плетневу (около 14.04.1831) использует *четы* и *легенды* как полные эквиваленты: «...Присоветуй ему [Жуковскому] читать Четь-Минею, особенно легенды о Киевских чудотворцах; прелесть простоты и вымысла!»<sup>360</sup> В «Истории русского народа» Н.А. Полевой употребляет слово *легенда* синонимично *житию*: «Впрочем, это собственно легенда: говорится, что задолго до набега, блаженный Василий Юродивый молился перед Успенским собором»<sup>361</sup>.

Далее эти словоупотребления сосуществуют, но главенствует первая традиция, которая продолжается, например, в рамках сочетания «византийские легенды»: «Пересмотри преданья первых веков христианства, перебери историю средних веков, византийские легенды, записки XVI, XVII и даже начала XVIII столетий, ты увидишь, что все строжайшие жилицы монастырей и обителей, все, что убегало в пустыни и спасалось в уединенье <...> было приведено к мирной пристани только бурей житейской...»<sup>362</sup>. Эта традиция находит отражение в религиозных легендах Н.С. Лескова, посвященных жизнеописаниям праведников ушедших эпох («Прекрасная Аза», «Невинный Пруденций», «Скоморох

<sup>359</sup> Наследство мавра и Арабский астролог. Испанские легенды (1889)

<sup>360</sup> Пушкин А.С. СС: В 10 т. / под общ. ред. Д.Д. Благого и др. Т. 10. Письма 1831–1837. М.: Гослитиздат, 1962. С. 28.

<sup>361</sup> Полевой Н.А. История русского народа. Т. 6. М.: Тип-я А. Семена, 1833. С. 99. Ссылка на это издание обусловлена тем, что в более новые издания не включены авторские примечания. — *Н.Т.*

<sup>362</sup> Ростопчина Е. У пристани: Роман в письмах. Ч. 1–9. СПб.: Изд. А. Смирдина, 1857. Ч. 4. С. 85.

Памфалон»)). Вторая традиция прослеживается прежде всего в стихотворных легендах для народного чтения. Во второй половине века наблюдается активный процесс проникновения религиозной стихотворной легенды в массовую литературу, что, очевидно, связано с мнемической функцией поэзии. Любопытно, что к концу века «Райская птичка» Б.М. Федорова<sup>363</sup> приобретает статус чуть ли не фольклорного текста и публикуется без имени поэта<sup>364</sup>. Стихотворная легенда может быть основана как на иностранных, так и на отечественных апокрифах<sup>365</sup>.

В XIX в. обнаруживается профессиональный интерес к устным легендам, стихотворным и прозаическим. В фольклористике второй половины века разворачивается дискуссия по поводу христианской легенды, вызванная выходом в свет книги А.Н. Афанасьева «Народные русские легенды» (1859). Афанасьев выделил легенды в отдельный подвид сказок, особенностью которого было христианское содержание: «Легенды хотя и касаются некоторых действительных событий и лиц, тем не менее <...> не знают и не преследуют истинной верности. <...> В этих рассказах важна не столько историческая правда передаваемого события, сколько правда гуманного христианского одушевления, проникающая собой все поэтическое создание»<sup>366</sup>.

Проводя параллели между зафиксированными сюжетами и европейскими текстами, Афанасьев не комментирует их сходства. А.Н. Пыпин в 1860 г.<sup>367</sup> и позднее А.Н. Веселовский подвергли критике мифологический подход Афанасьева и объясняли наличие похожих сюжетов не в малой степени паломническими практиками. В то же время ставился под сомнение вопрос о

<sup>363</sup> Федоров Б.М. Вечерние рассказы: Собрание повестей и преданий в стихах. СПб.: Тип-я. деп. внеш. торг., 1829.

<sup>364</sup> Райская птичка. Легенда // Кормчий. 1892. № 36; Райская птичка. Легенда // Собрание духовных стихотворений / Одесса: Изд. Святогорской общежительной пустыни, Харьковской губ., 1900; Райская птичка: Легенда о том, как юный отшельник собственным опытом убедился в истинности слов священ. писания «тысяча лет как день пред богом, мелькнет и пройдет», в чем прежде сомневался: [В стихах]. Одесса: Тип-я Е.И. Фесенко, 1901.

<sup>365</sup> Жадовская Е. Две стихотворные легенды. Отшельник и искуситель (1859), И. К. Легенда (На взятие турками Константинополя) (1877), Никулин А. Сухая ветка. Легенда для народного чтения (1881), Петровский Г. Храм. Легенда (1892)

<sup>366</sup> Афанасьев А.Н. Народные русские... С. 24.

<sup>367</sup> Пыпин А.Н. Русские народные легенды...

точности термина *легенда*, так как его применяли по отношению к текстам собиратели и издатели, но не сами рассказчики, таким образом, он был условным<sup>368</sup>. Веселовский, например, использовал синонимично с «европейской легендой» «славянское сказание»<sup>369</sup>. Тем не менее издание книги не могло не наложить отпечаток на толкование слова и стимулировало исследование легенды, представлявшей, по словам Пыпина, «любопытный исторический интерес»<sup>370</sup>. Одновременно с книгой Афанасьева выходят другие собрания легенд. В 1860 г. Н.И. Костомаров посвящает первый раздел «Памятников старинной русской литературы» сказаниям, легендам, повестям, сказкам и притчам.

В то же время наряду с религиозной легендой развивается историческое направление в легендарном повествовании. Легендой начинается называться документально неподтвержденный рассказ о действительном историческом событии, хотя изначально особенности наименования отражают колебания авторов в выборе жанрового маркера. Показательным примером является прозаический текст 1830 г. «О рождении Петра Великого. Легенда» В.Н. Олина, опубликованный пять лет спустя с подзаголовком *предание*<sup>371</sup>. Олин упоминает «неизвестного сочинителя повести “О зачатии и рождении Великого Государя Императора Петра Первого”»<sup>372</sup>, отдаляя себя от повествования и передавая слово другому лицу, что сообщает тексту большую объективность. Олин комментирует правдоподобие излагаемых событий. Легенда представлена как текст, в подлинности которого автор сомневается, что явствует из таких конструкций, как «носился слух», «будто бы», «не имея никаких неоспоримых доказательств, чтобы утверждать сие народное поверие». Однако эти декларируемые сомнения совершенно не умаляют ценности легенды, а парадоксальным образом повышают ее статус: «Мы упоминаем о сих обстоятельствах, разумеется, не в строгом

<sup>368</sup> Пыпин А.Н. Русские народные легенды... С. 181.

<sup>369</sup> Веселовский А.Н. Мерлин и Соломон...

<sup>370</sup> Пыпин А.Н. Предисловие // Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А.Н. Пыпиным. СПб.: Тип-я А. Кулиша, 1862.

<sup>371</sup> Олин В.Н. О рождении Петра Великого: Легенда // Карманная книжка для любителей русской старины и словесности на 1830 г. СПб.: Тип-я Х. Гинца, 1830. С. 37–54; Олин В.Н. О рождении Петра Великого: Предание. СПб.: Тип-я К. Вингебера, 1835.

<sup>372</sup> Олин В.Н. О рождении Петра Великого: Легенда. С. 42–43.

отношении историческом, но потому единственно, что самые даже поверия народные, касающиеся до старины нашей, <...> не могут для нас не быть любопытны, ибо в оных таится истина»<sup>373</sup>. Историческая легенда, сообщающая подобную неофициальную истину, развивается в творчестве Н.А. Полевого, Н.В. Кукольника, В.Г. Короленко. Кроме того, слово употреблялось по отношению к древним сказаниям, мифам. Например, А.Ф. Вельтман в книгах «Первобытное верование и буддизм» (1864) и «Аттила и Русь. IV и V века. Свод исторических и народных преданий» (1858) употребляет синонимически *сказание, предание, миф, легенды* (реже всего): «Легенды об Озирисе представляют тоже смешение преданий...»<sup>374</sup>, «средневековые латинские легенды об Аттиле»<sup>375</sup>.

Что касается фольклорного варианта легенды, то и он получает распространение. Движение к нему намечено уже в гоголевском эпиграфе «Из старинной легенды»<sup>376</sup> к «Сорочинской ярмарке» (1831). Р.В. Иезуитова отмечает всплеск интереса официальной культуры к народной демонологии<sup>377</sup>; легенда активно использует такие персонажи. В «курской легенде» «Орфей в своем роде» (1838) В. Серебренников, опираясь на гоголевскую «Ночь перед рождеством», демонстрирует комический потенциал жанра. Кроме того, легенды начинают ассоциироваться с европейскими средневековыми текстами: например, «германские легенды» Серебренников упоминает<sup>378</sup> в другом рассказе. В целом в системе жанров русского романтизма легенда противопоставлена повести как жанру, культивирующему поэтику обыденности<sup>379</sup>.

<sup>373</sup> Олин В.Н. О рождении Петра Великого: Легенда. С. 48.

<sup>374</sup> Вельтман А.Ф. Первобытное верование и буддизм. М.: Унив. тип., 1864. С. 71.

<sup>375</sup> Вельтман А.Ф. Аттила и Русь IV и V века: Свод исторических и народных преданий. М.: Унив. тип., 1858. С. 9.

<sup>376</sup> Гоголь Н.В. Сорочинская ярмарка // ПССиП: В 23 т. / гл. ред. Ю.В. Манн. М.: Наследие, 2001. Т. 1. С. 74.

<sup>377</sup> Иезуитова Р.В. Литература второй половины 1820-х–1830-х годов и фольклор // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л.: Наука, 1976. С. 124.

<sup>378</sup> Серебренников В. Три безделки. М.: Тип-я В. Кирилова, 1838. С. 33.

<sup>379</sup> Сурков Е.А. Русская повесть в историко-литературном процессе XVIII — первой трети XIX века: становление, художественная система, поэтика: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. СПб., 2007.



Во второй половине века получают распространение местные легенды: публикуются «Легенды Крыма» В. Кондараки (1883); «Литовские легенды» Е. Вольтер (1890); «Могила Асиза: Крымские легенды и рассказы» В. Шуфа (1895); «Рейнские легенды» Е. Балобановой (1897) и др. Локации, окруженные легендами, обычно удалены от политического и культурного центра, при этом слово *легенда* фактически используется как синоним *предания*: «Возникновение Новой Казани связано с целым кругом легенд, в которых память народная передает нам повествование об этом историческом событии. Разукрашенные домыслами богатой восточной фантазии, эти легенды дошли до нас как в различного рода татарских рукописях, так и в виде устных эпических сказаний»<sup>380</sup>.

В конце XIX в. жанр сформировался в русской литературе, о чем свидетельствует большое количество циклов легенд и книг легенд. Тексты, входящие в эти собрания, характеризуются высокой степенью жанровой однородности и объединяются формальными признаками и авторским посылом. Еще одно доказательство зрелости жанра — эксперименты с жанрами и попытки смешивать разные формы, в результате чего возникают гибридные образования: опера-легенда<sup>381</sup>, драматическая легенда<sup>382</sup>. Это говорит о том, что русские писатели рубежа веков воспринимают литературную легенду как узнаваемую форму с определенным содержанием.

### 1.1.6. Эволюция литературной легенды в европейской литературе XIX в.

Обзор словарных статей и анализ рецепции легенды и исследовательских практик позволяют сделать выводы об эволюции жанра в европейской литературе XIX в. Возникновение и развитие жанра литературной легенды обусловлено и находится в тесной связи с генезисом легенды агиографической и фольклорной. Разница этой эволюции в национальных литературах не особенно значительна в

<sup>380</sup> Спутник по Казани: Иллюстрированный указатель достопримечательностей и справочная книжка города / под ред. проф. Н.П. Загоскина. Казань: Тип.-лит. Имп. ун-та, 1895–1896. С. 95.

<sup>381</sup> Севастьян-мученик: опера-легенда (1896)

<sup>382</sup> Амфитеатров А.В. *Virtus antiqua*: Святочная легенда (1898)

связи с тем, что религиозная легенда создавалась преимущественно на латыни. Фольклорная же легенда начала записываться сравнительно поздно и подвергалась значительной обработке в связи с эстетическими установками эпохи, которые оказывали таким образом влияние на формирующийся литературный жанр.

Интерес к жанру легенды занимал заметное место в религиозной литературе средневековой Европы и проявлялся в большом количестве текстов, предназначенных для церковного пользования. Это были и жития святых для чтения в церкви, и сборники биографий святых, и апокрифические тексты, восполнявшие пробелы Священного предания. В XVII–XVIII вв. деятельность болландистов по собиранию и изданию легенд отразила научный, просветительский интерес к религиозной легенде. В русской словесности этот интерес проявился позже, лишь в середине XIX в., и носил несколько иной характер в связи с отличиями в вероисповедании.

Еще одним признаком интереса к агиографической легенде послужил начавшийся перевод латинских легенд на национальные языки. Самым показательным примером является «Золотая легенда» Ворагинского, соперничавшая в популярности с Библией и уже в XV в. переведенная на основные европейские языки. Наконец, религиозная легенда послужила импульсом для создания собственно литературных текстов, таких как «Легенда о славных женщинах» Джеффри Чосера. В литературе эпохи Возрождения наблюдается и пародирование легенды, как и других жанров религиозной литературы. Среди примеров можно назвать легенду о Фефё.

Интерес к легенде возрождается на исходе XVIII в. в эпоху предромантизма, когда просветительская насмешка над варварскими темными веками сменяется постепенно нарастающим культом народной поэзии и наивной веры, которой преисполнены агиографические легенды. Легенда фольклорная и религиозная оказываются близки друг другу по ряду признаков: вере в чудесное, передаче из поколения в поколение, морфологии сюжета, в основе которого лежит коллизия добра и зла. Таким образом, в эстетической, художественной, философской

мысли второй половины XVIII в. легенда религиозная и легенда фольклорная становятся явлениями одного порядка. Легенда еще и в XIX в. подвергается развенчанию и исторической критике как вымысел, противоречащий научным фактам, но все больше пробуждается вкус к ее художественному поэтическому своеобразию, в котором отразились душа и дух народа.

Несмотря на национальные особенности формирования жанра, продиктованные историческим, культурным, религиозным контекстом, легенда как жанр светской литературы развивается в едином направлении. В первой половине века романтики в Великобритании, Франции, Германии, России обращаются к легенде как к жанру, позволяющему черпать вдохновение в давно ушедших эпохах. Наивность и детская вера, присущая как религиозной, так и фольклорной легенде, воспринимаются не с усмешкой, характерной для эпохи Просвещения, а с восторгом. В то же время необходим был поиск новой формы, в которой воплотились бы конститутивные черты легенды. Примерно со второй трети XIX в. начинается формирование нового жанра и затем, во второй половине века, его кристаллизация. Эти процессы основываются на обнаруженной романтиками оппозиции легенды и действительности — страшной, скучной, прозаичной, в зависимости от обстоятельств.

Различия в векторе развития легенды, имеющей благодаря латинским корням единую точку отправления, объясняются особенностями культуры каждой из стран. В Великобритании авторы обращаются в равной степени к фольклорной и религиозной разновидностям жанра. В стране со своеобразным вероисповеданием легенда воспринимается как повествование, призванное скоротать время, и приобретает жизнерадостные, зачастую комические формы. Для США легенда становится своеобразным способом самоопределения.

Во Франции легенда становится синонимом поэзии и фантазии, будучи противопоставлена официальной правде историографии, а позже — рассудочному позитивизму. Легенда представлена в меньшей степени религиозным вариантом, в большей степени как альтернативная версия исторических событий. Она

является выражением истины иного порядка, чем индивидуальная, — духа народа.

В Германии интерес к легенде проявляется в то же время. В эпоху романтизма в Германии этот интерес культивируют романтики Гейдельберга, которые записывают, издают и обрабатывают старинные тексты легенд, но легенда развивается прежде всего в своей религиозной форме, так как немцы преимущественно используют иное слово для фольклорной легенды (*Sage*).

В России судьба жанра легенды складывалась несколько иначе из-за отчетливо западного звучания слова. Хотя легенда существует и в фольклорной, и в религиозной версии, литературная форма ее утверждается прежде всего в историческом повествовании. К концу века именно в русской литературе легенда становится одним из наиболее востребованных «маргинальных» жанров, противопоставленных реалистическому направлению в литературе.

## 1.2. Атрибуция жанра

### 1.2.1. Способы жанровой атрибуции

Обилие исследований даже по каноническим жанрам (таким, как новелла<sup>383</sup>) и различия в толковании жанрового канона говорят о несистемном методологическом подходе к вопросу. Хотя наука о литературе дает устойчивое определение жанра как категории (единство плана выражения и содержания), методы работы с конкретными жанрами зачастую интуитивны. Существующие труды по многим жанрам, в том числе по жанру литературной легенды и смежным с ней жанрам, идут к описанию модели жанра дедуктивным путем, который дает заведомо желаемые результаты. Исследователи выделяют черты жанра, причисляя к какому-либо жанру некий корпус текстов без обоснования их отбора. Корпус часто выбирается произвольно, на основе уже имеющегося

---

<sup>383</sup> Лебедева О.В. Английская новелла в теоретической проекции // Вестник Новгородского государственного университета. 2004. № 29.

представления о каноне жанра. В таком случае исследователь неизменно подтверждает свои представления о жанре: «...Чередование когнитивной категоризации с рядом живых контекстов влечет за собой значительное разнообразие, различие и противоречия в определении жанровой принадлежности текста или корпуса текстов»<sup>384</sup>. Индуктивный подход представляется более продуктивным и должен предшествовать дедуктивному<sup>385</sup>. Тем не менее первоначальный отбор текстов предполагает атрибуцию некоторых текстов как легенд, что представляет собой определенные трудности при отсутствии определения жанра литературной легенды.

Индуктивный и дедуктивный подходы к жанровой атрибуции соответствуют традиционно выделяемым значениям термина «жанр». Так, Л.В. Чернец рассматривает два подхода в генологии: историко-литературную реставрацию жанровых систем определенного периода и работы типологического характера, выявляющие общие закономерности в преемственности в жанровом развитии литературы<sup>386</sup>. Этим подходам соответствуют два понимания жанра: как жанровой модели и как конкретной реализации. Подобная же идея прослеживается в зарубежном литературоведении, прежде всего в трудах Ц. Тодорова<sup>387</sup>. На наш взгляд, эти два подхода должны совмещаться: чтобы понять особенности функционирования жанра в конкретный период, необходимо понимать, какую модель он реализует.

Что касается определения жанра конкретных произведений, то сложились две основные практики. Первый подход состоит в том, что при жанровой атрибуции исследователи опираются на собственную интуицию или сложившуюся практику (ср. упомянутый случай с «Великим инквизитором»). Подобный подход часто ведет к неточностям, связанным как с отбором

<sup>384</sup> Juvan M. The Intertextuality of Genres... P. 70.

<sup>385</sup> Madsen D.L. Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre. N.Y.: St. Martin's, 1994. P. 17; May Ch.E. Prolegomenon to a Generic Study of the Short Story // Studies in Short Fiction. 1996. No 33. P. 466.

<sup>386</sup> Чернец Л.В. Литературные жанры [Проблемы типологии и поэтики]. М.: Изд-во МГУ, 1982. С 15.

<sup>387</sup> Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. ст. / под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 99–100.

материала, так и с нечетким представлением о том, какие черты можно считать жанроопределяющими, а какие нет.

Второй подход предполагает использование «точных» методов, заимствованных прежде всего из лингвистики. Однако эти методы, несмотря на прочную методологическую основу, имеют определенные ограничения. Рассмотрим несколько методов.

Ученые неоднократно пытались применить к художественным текстам методы стилистики и методы автоматической обработки информации, которые используются для выявления и разграничения функциональных жанров. Однако они представляются малопродуктивными. Стилистический анализ лексического состава текстов мало что проясняет при исследовании жанров художественной литературы, так как художественные тексты отражают не только жанровые особенности, но и идиостиль авторов: «Индивидуальный стиль проявляется во множестве признаков, таких, как богатство словаря, длина предложений, использование служебных слов, расположение абзацев и ключевых слов»<sup>388</sup>. Если авторский стиль вызывает трудности в атрибуции, то определение различий между жанрами представляет собой еще более трудную задачу<sup>389</sup>. Более того, даже при «человеческом вмешательстве» не разработано идеальной методологии разграничения жанров. Формальные методы анализа текста, успешно применяемые при жанровой атрибуции нехудожественных текстов, вряд ли могут использоваться при анализе прозаических художественных текстов. В то время как у нехудожественных текстов существует прагматическая установка и жесткий канон, отступления от которого не приветствуются, прагматическая установка художественного произведения подобному однозначному анализу не поддается.

Попытка точного определения литературного жанра на основе автоматической обработки текста была предпринята группой греческих

---

<sup>388</sup> Jiexun L., Rong Z., Hsinchun C. From Fingerprint to Writeprint // Communications of the ACM. 2006. No 49(4). P. 76.

<sup>389</sup> Juola P. Authorship Attribution // Foundations and Trends in Information Retrieval. 2006. No 3(1). P. 246.

исследователей<sup>390</sup>. В результате эксперимента ученые пришли к выводу, что «не существует автоматической системы, которая могла бы различить тексты случайно выбранных авторов без человеческого вмешательства»<sup>391</sup>.

Наука о литературе занимается и другими типами атрибуции, например, авторской атрибуцией, атрибуцией времени создания, но применить их методы к жанровой атрибуции довольно сложно. Во-первых, эти методы пока еще несовершенны и среди ученых нет согласия в том, какие единицы должны учитываться при определении авторства<sup>392</sup> даже нехудожественных текстов. Во-вторых, анализ предлагаемых моделей обнажает таксономические различия между категориями жанра и авторства. Например, исследователи речей Р. Рейгана для атрибуции авторства предлагают модель<sup>393</sup>, в которой знания о параметрах уточняются при помощи речей с известным авторством, а затем возможна атрибуция текстов с неизвестным авторством. Эта модель неприменима к атрибуции жанров, поскольку жанр не является таким же неоспоримым признаком, как авторство (если только это не жанр классической литературы, для которого существует предписанный канон).

Перспективным представляется применение в жанровой атрибуции методов лингвистической поэтики, дисциплины, проясняющей связь между лингвистическими средствами выражения и литературоведческими категориями. Однако лингвистическая поэтика гораздо более активно задействована в области стихосложения<sup>394</sup>, чем в анализе прозы. Исследователи поэтических текстов считают, что при любом типе атрибуции необходимо принимать во внимание как можно большее количество признаков, как центральных, так и периферийных. В литературоведении подобный анализ применяется в стилеметрии для

---

<sup>390</sup> Stamatatos E., Fakotakis N., Kokkinakis G. Automatic Text Categorization in Terms of Genre and Author // *Computational Linguistics*. 2001. No 26(4).

<sup>391</sup> Stamatatos E. et al. Automatic Text... P. 472.

<sup>392</sup> Peng R.D., Hengartner N.W. Quantitative Analysis of Literary Styles // *The American Statistician*. 2002. No 56.

<sup>393</sup> Airoidi E., Fienberg S., Skinner K. Whose Ideas? Whose Words? Authorship of Ronald Reagan's Radio Addresses // *Political Science & Politics*. 2007. No 40(3). P. 502.

<sup>394</sup> Формальные методы в лингвистической поэтике II: Сб. науч. трудов / сост. и общ. ред. Б.П. Шера и Е.В. Казарцева. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007.

установления авторства текстов. В.С. Баевский<sup>395</sup> и В.С. Андреев<sup>396</sup> используют метод дискриминантного анализа, сопоставляя ряды признаков для различных стихотворных жанров. Для прозаических текстов такая процедура значительно усложняется, так как внутренняя мера текста в прозе неизмеримо ниже<sup>397</sup>, а значит, и количество формальных признаков, поддающихся однозначному учету, гораздо меньше.

Тем не менее формальные методы жанровой атрибуции достаточно успешно применяются для анализа творчества отдельных авторов. Подобная попытка была предпринята Г.В. Кукуевой, привлечшей формальные методы анализа для исследования жанровой типологии В.М. Шукшина: «В качестве базовой в работе используется методика типологического описания, в которой при классификации объектов важнейшая роль отводится принципам структурности, системности и целостности. В зависимости от избранного параметра каждый уровень типологизации предполагает применение частных методик, к которым относятся методика функционально-имманентного и ретроспективно-проекционного анализа (В.В. Виноградов), методика эвокации (А.А. Чувакин, V. Skalicka) и жанрового поля (Л.В. Рехтин, Е.А. Савочкина, М.Ю. Федосюк), применяемые в тесной связи с идеями динамического рассмотрения текста (Н.Л. Мышкина) и принципом стилистического выдвижения (И.В. Арнольд)»<sup>398</sup>. При всех достоинствах этого метода для анализа жанра в более широкой перспективе подобная методология потребовала бы работы лаборатории, научного центра или института.

---

<sup>395</sup> Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001.

<sup>396</sup> Андреев В.С. Языковая модель развития индивидуального стиля (на материале стихотворных текстов американских поэтов-романтиков): Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Смоленск, 2012.

<sup>397</sup> Показательно, что Р. Якобсон, иллюстрируя возможности структурной лингвистики при анализе художественного текста, пользуется стихотворным материалом (См. Якобсон Р. Вопросы поэтики // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. М.: Прогресс, 1987. С. 80–98).

<sup>398</sup> Кукуева Г.В. Лингвопоэтическая типология текстов малой прозы (на материале рассказов В.М. Шукшина): Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Барнаул, 2009. С. 6.



Помимо этого, исследователи предлагают использовать для определения жанра интертекстуальный подход, оказавшийся «эффективным в теориях, которые связывают понятие семейного сходства с понятием прототипов»<sup>399</sup>. Для жанра легенды существует ряд признаков, появление которых можно предсказать, принимая во внимание черты исходного (фольклорного или агиографического) жанра. Однако использование этого метода эффективно только в сочетании с другими.

Таким образом, в современном литературоведении отсутствует универсальный точный метод жанровой атрибуции прозаических художественных текстов Нового времени; выводы ученых предполагают большую или меньшую степень погрешности. Тем не менее, используя индуктивный подход в целом и компаративный анализ в частности, можно добиться более точных результатов. Возвращаясь к двум типам жанровых исследований, обозначенных Л.В. Чернец, повторим мысль о необходимости определения жанровой модели на базе анализа эмпирического материала и сопоставления с ней конкретных образцов жанра.

### **1.2.2. Модель жанра как теоретическая проблема**

Определению особенностей жанра в конкретный период должно предшествовать описание универсальной модели данного жанра, с которой будут сравниваться конкретные тексты. Данный раздел главы посвящен этому вопросу.

Единого алгоритма описания жанровой модели не существует. Неоднократно предпринимались попытки разработать не только модели отдельных жанров, но и универсальную модель жанра как категории. Так, Н.Л. Лейдерман предложил модель жанра, куда входят план содержания, план выражения и план восприятия. «План жанрового содержания включает в себя следующие аспекты: тематику, проблематику, экстенсивность-интенсивность

---

<sup>399</sup> Juvan M. The Intertextuality of Genres... P. 70.

изображения, основной эмоциональный тон»<sup>400</sup>. План выражения представляет собой «отношения между субъектом и объектом внутри произведения: тип дистанции между ними (внешнее — внутреннее), тип выраженности (личное — безличное), тип сообщения (повествование, медитация, действие)»<sup>401</sup>. План восприятия «включает также в себя жанровые мотивировки, которые ориентируют читателя в восприятии произведения как целостного образа мира. Это жанровое обозначение, зачины, прологи и т. п. элементы»<sup>402</sup>.

Кроме того, Лейдерман разработал универсальную жанровую структуру («систему носителей жанра»), в которую включил «субъектную организацию художественного мира, его пространственно-временную организацию, организацию ассоциативного фона, интонационно-речевую организацию в ее конструктивной функции»<sup>403</sup>. Подобная модель, охватывающая практически все аспекты поэтики художественного текста, вряд ли применима к процедуре реального разграничения жанров и является скорее индексом возможных жанровых элементов. При актуализации их в качестве жанрообразующих первостепенную роль играет жанровая установка автора: «Любой элемент материала может выдвинуться как формообразующая доминанта и тем самым — как сюжетная или конструктивная основа»<sup>404</sup>. Эту точку зрения, высказанную Б.М. Эйхенбаумом еще в 1920-е гг., разделяли и другие представители русского формализма. Исследования Ю.Н. Тынянова в области жанра свидетельствуют о том, что каждый жанр выдвигает в качестве конститутивного свой признак; таким образом, те или иные свойства художественного текста могут оказаться для конкретного жанра ядерными (доминантой) или периферийными<sup>405</sup>. Б.И. Ярхо, проводя параллели между жанром и другими классами объектов, замечает: «Жанр

<sup>400</sup> Лейдерман Н.Л. Закономерности формирования и развития прозаических жанров в советском историко-литературном процессе: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 1983. С. 10.

<sup>401</sup> Лейдерман Н.Л. Закономерности формирования... С. 10.

<sup>402</sup> Лейдерман Н.Л. Закономерности формирования... С. 10.

<sup>403</sup> Лейдерман Н.Л. Закономерности формирования... С. 10.

<sup>404</sup> Эйхенбаум Б.М. Литература. Теория. Критика. Полемка. Л.: Прибой, 1927. С. 219.

<sup>405</sup> Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 227.

есть совокупность произведений, объединенных общими признаками, но сколько и какого рода признаки требуются для составления жанра, у нас (как и в природоведении) не установлено»<sup>406</sup>.

Похожей точки зрения придерживаются и современные исследователи. По словам В.Д. Алташиной, «на основании таких критериев художественного произведения, как стандартные, вариативные и нестандартные, выводятся жанровые параметры романа-мемуаров. Наличие стандартных свойств свидетельствует о принадлежности произведения искусства к той или иной категории. Вариативные свойства составляют его своеобразие, но не влияют на принадлежность к категории. И, наконец, свойства нестандартные ставят произведение на границу различных категорий, а если они доминируют над стандартными, то произведение переходит из одного разряда (жанра) в другой»<sup>407</sup>.

С отечественными солидарны и зарубежные ученые: «То, что считается жанром и что включается в понятие жанра, зависит от того, что вы думаете о жанре в целом и какие его черты помещаете в центр как наиболее заметные»<sup>408</sup>. Таким образом, в качестве жанрообразующих, как и в качестве стилеобразующих, могут выступать любые признаки, не всегда даже осознаваемые автором.

Необходимость выбрать ядерные признаки влечет за собой определенные методологические трудности. Думается, что исследователи жанра сталкиваются с той же проблемой, что исследователи стиля: «Признаковое пространство исследований по дискриминации идиостиля разных авторов обычно меняется от исследователя к исследователю и охватывает чрезвычайно широкий набор параметров»<sup>409</sup>. В связи с этим признаки, которые считаются ядерными, зависят от конкретного жанра и лежат в совершенно разных плоскостях. В исследованиях встречаются следующие эксплицированные или имплицитные критерии жанровой атрибуции: семантические и структурные показатели; частотность

<sup>406</sup> Ярхо Б.И. Методология... С. 411.

<sup>407</sup> Алташина В.Д. Роман-мемуары во французской литературе XVIII века: генезис и поэтика: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. СПб., 2007. С. 32.

<sup>408</sup> Stockwell P. Cognitive Poetics: An Introduction. L.; N.Y.: Routledge, 2002. P. 28.

<sup>409</sup> Андреев В.С. Формальные маркеры изменений стиля Г. Лонгфелло // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 11(66). С. 14.

использования той или иной формы; авторское наименование<sup>410</sup>; тип героя и структура его образа; система персонажей<sup>411</sup>; объем; событийность; сочетание невероятного с правдоподобным; значение эстетических категорий (например, таинственного, безобразного и ужасного); различные характеристики хронотопа<sup>412</sup>; особенности повествовательной структуры; принципы сюжетосложения; пространственно-временная организация<sup>413</sup>, мотивная система<sup>414</sup>, композиционно-речевые формы и система точек зрения, сюжетная организация<sup>415</sup>; повествовательность, тип конфликтности, полнота изложения, наличие диалогической формы повествования<sup>416</sup>; отношения между повествовательными инстанциями и персонажами<sup>417</sup>, модальность (отношение к описываемым событиям с точки зрения правдоподобия), соотношение времени повествования и дискурса<sup>418</sup> и др. Иначе говоря, на практике процедура анализа жанра баллады существенно отличается от процедуры анализа романа, повести, новеллы<sup>419</sup>.

Очевидно, что ни о каком единообразии исследовательских принципов речи не идет, что связано не с недостатками работ, а именно с особенностями признакового поля конкретного жанра. Кроме того, без обширного

---

<sup>410</sup> Красильников Р.Л. Малые прозаические жанры в свете танатологической проблематики (на материале литературы Серебряного века) // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Т. 2. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. С. 158.

<sup>411</sup> Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века): Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Ижевск, 2007. С. 10.

<sup>412</sup> Анцыферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. Проблемы жанра: Межвуз. сб. науч. трудов. Иваново: Изд-во ИВГУ, 1994.

<sup>413</sup> Хлебникова Е.А. Жанровое своеобразие прозы В. Войновича: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2006. С. 3.

<sup>414</sup> Fowler A. The Life and Death... P. 203

<sup>415</sup> Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь: Изд-во ТГУ, 2002.

<sup>416</sup> Воронцова Т.И. Пространственно-временная категоризация текста баллады (на материале английских фольклорных баллад) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2003. № 3(5). С. 184–185.

<sup>417</sup> Алташина В.Д. Роман-мемуары... С. 6.

<sup>418</sup> Алташина В.Д. Роман-мемуары... С. 7.

<sup>419</sup> Пестерев В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. С. 13–14.

компаративного анализа невозможно с уверенностью утверждать, являются ли выделяемые параметры жанро- или стилеобразующими.

Ряд исследователей разделяет идею о нестрогом соблюдении всех жанровых установок, о необходимости соответствовать горизонту жанровых ожиданий читателя. Эту идею защищает А. Фаулер, предполагая, что, хотя узнавание жанра базируется на комплексе элементов, не все из них должны присутствовать в конкретном тексте. Тем не менее существуют неизменные внешние жанровые индикаторы: «структура, или формальный мотив, или риторическая пропорция»<sup>420</sup>. Н.Д. Тамарченко для этого набора признаков использует термин «внутренняя мера»<sup>421</sup>.

Таким образом, при жанровой атрибуции, то есть при отграничении одного жанра от другого, наибольшую трудность представляет собой алгоритм анализа, а именно выбор признаков, по которым должны сопоставляться тексты для определения модели жанра, так как не существует стандартного перечня жанровых характеристик.

Анализ выдвигаемого на первый план признака является возможным и успешным, если известно заранее, к какому жанру принадлежит текст. В ряде случаев жанровая принадлежность не вызывает сомнений: она эксплицирована автором в тексте, в паратексте или вне текста; жанр имеет давнюю традицию, в особенности если это стихотворный или драматический жанр; если речь идет о текстах, написанных до XVIII в.

Однако в ряде случаев, а именно для большинства текстов малой формы XIX-XX вв., жанровая атрибуция затруднена. Помимо того, что возникают вопросы относительно жанровой природы конкретного текста, потенциально существует некоторое количество жанров, модель которых до сих пор не описана. В таком случае необходим компаративный анализ: можно отграничить группу текстов одного автора, который бы прибегал к внетекстовому и внутритекстовому

---

<sup>420</sup> Fowler A. *The Life and Death...* P. 202.

<sup>421</sup> Тамарченко Н.Д. «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 2.

осмыслению жанра, и сопоставить их с группой текстов другого выраженного жанра. Это даст возможность для их жанрового разграничения, то есть для попытки моделирования индивидуальной жанровой системы. «...Сопоставить произведение с наиболее близкими текстами именно в рамках жанровой традиции означает получить возможность выявить его своеобразие: структурное и тем самым смысловое»<sup>422</sup>.

Г. Маркевич характеризует данную ситуацию словами Г. Мюллера: «Дилемма каждой истории литературного жанра основана на том, что мы не можем решить, какие произведения к нему относятся, не зная, что является жанровой сущностью, а одновременно не можем знать, что составляет эту сущность, не зная, относится ли то или иное произведение к данному жанру»<sup>423</sup>. Для выхода из замкнутого круга необходимо найти сигнал, который позволил бы отнести произведения к некоему жанру. Н.Д. Тамарченко, говоря о проблеме «границ материала» в случае русской повести рубежа веков, предлагает «опорой для предварительной группировки повестей разных авторов и сравнения этих структур» считать «тип основной сюжетной ситуации»<sup>424</sup>. Подобное ограничение материала, как кажется, актуально в случае продолжения жанровой традиции. Легенда — жанр новый — требует иного критерия.

### 1.2.3. Жанр и заглавие

Поскольку «процесс определения жанра предстает в качестве этапа творческого акта создания произведения и нередко становится частью заголовочного комплекса, как бы приобретая его конститутивные признаки и характерные для него способы смыслового взаимодействия с произведением»<sup>425</sup>,

<sup>422</sup> Тамарченко Н.Д. «Капитанская дочка»... С. 5.

<sup>423</sup> Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М.: Прогресс, 1980. С. 188. Пер. с польск. В.В. Мочаловой.

<sup>424</sup> Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. Проблемы поэтики сюжета и жанра. М.: Intrada, 2007. С. 11.

<sup>425</sup> Зелянская Н.Л. Авторская номинация жанра как рамочный компонент нарративного пространства художественного произведения («Село Степанчиково и его обитатели» Ф.М. Достоевского) // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное

то и процесс жанровой атрибуции должен включать в себя анализ названия. В то же время названия могут привлекаться как источник сведений о жанрах или служить критерием отбора текстов для их последующего сопоставления.

Заглавие можно считать достаточно надежным жанровым сигналом. О.Е. Фролова полагает, что, «если референция художественного текста имеет жанровую природу, если жанр формируется системой субъектов речи, поведением антропонимов и предметных имен, а также сильными позициями, в частности, заглавием и перцептивным модусом, то специфика референции текстов разных жанров проявляется в данных единицах, категориях и позициях текста»<sup>426</sup>. Согласно этой гипотезе, жанр произведения неизбежно проявляется в ряде внешних признаков и обязательно маркируется автором, в том числе при помощи жанровых идентификаторов. Н.К. Нежданова обозначает этот процесс как «авторизацию жанровых определений»<sup>427</sup>. Очевидно, что данный вопрос должен рассматриваться в аспекте паратекстуальности — с точки зрения отношения текста к заглавию, послесловию, эпиграфу<sup>428</sup>. Кроме того, анализ авторской номинации, которая может присутствовать в разных позициях текста — в названии, подзаголовке, предисловии, в самом тексте, а также вне его, — представляется одним из наиболее объективированных способов атрибутировать жанр произведения: «Заглавия и подзаголовки особенно показательны как места, где жанровая принадлежность и устремленность проявлены напрямую или же специально скрыты»<sup>429</sup>.

Так, создатели Поэтического корпуса в рамках Национального корпуса русского языка выбирают именно авторскую экспликацию как решающий фактор

---

развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 187.

<sup>426</sup> Фролова О.Е. Референциальные механизмы фольклорного и авторского художественного текста: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2008. С. 4–5.

<sup>427</sup> Нежданова Н.К. Жанровые тенденции современной прозы // Проблемы жанра в современном литературоведении: Сб. науч. трудов. Курган: Изд-во Кург. ун-та, 2008. С. 52.

<sup>428</sup> Маркова Т.Н. Пути трансформации романного слова в современной прозе // Проблемы жанра в современном литературоведении: Сб. науч. трудов. Курган: Изд-во Кург. ун-та, 2008. С. 41.

<sup>429</sup> Duff D. Romanticism and the Uses of Genre. Oxford: Oxford univ. press, 2009. P. 11.

при жанровой разметке текстов: «Чтобы избежать многочисленных проблем, связанных с размытостью жанровых критериев, приписывание жанра тому или иному произведению осуществляется, главным образом, на основе авторской экспликации его жанровой природы — например, как элегии помечаются преимущественно те стихотворения XVIII–XIX вв., которые имеют авторский подзаголовок “элегия”»<sup>430</sup>. Б.И. Ярхо также предлагает «за исходный пункт» «принять формоощущение авторов»<sup>431</sup>.

Интерес исследователей к названию произведения в широком смысле слова в последнее время возрос (так, в Москве ежегодно проводится международная научная конференция «Феномен заглавия»). Терминологический аппарат данной области нельзя назвать устоявшимся, так как для обозначения одного и того же понятия часто используются разные термины («номинативный комплекс», «заголовочный комплекс») или, наоборот, термин является многозначным. Например, М.С. Крутова, рассматривая отношения между понятиями «номинация», «наименование», «название», «заглавие» в древнерусской литературе, под «заглавием» подразумевает «самоназвание», а под «названием» — все остальные способы наименования произведения<sup>432</sup>. Наиболее общим является термин «затекстовые структуры», к которым относят предисловие, имя автора, заглавие произведения, подзаголовок, посвящение, эпиграф, дату и место написания или публикации текста, его полиграфическое оформление.

Данные паратекстуальные элементы «в своем системном отношении становятся основой смыслообразования»<sup>433</sup>, «значит, могут считаться “заглавием”

<sup>430</sup> Гришина Е.А., Корчагин К.М., Плунгян В.А., Сичинава Д.В. Поэтический корпус в рамках Национального корпуса русского языка: общая структура и перспективы использования // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 78.

<sup>431</sup> Ярхо Б.И. Методология... С. 414.

<sup>432</sup> Крутова М.С. Именование памятников письменности в истории русской словесности XI–XIX веков: текстология, семантика, жанровые формы: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2010. С. 15.

<sup>433</sup> Шульц Е. Заметки о заголовочном комплексе (на основе повести Александра Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга») // Имя текста, имя в тексте: Сб. науч. трудов. Тверь: Лилия Принт, 2004. С. 39.



произведения»<sup>434</sup>. Заглавие рассматривается как «полнозначная единица уровня целого текста, в которой отражены внутренние характеристики всего номинируемого текста»<sup>435</sup>. На материале прежде всего нехудожественном, но с привлечением текстов художественных, пытается решить вопрос о соотношении текста и заголовка Ю.В. Трубникова<sup>436</sup>, определяя заголовок как вторичную языковую единицу.

Среди разных типов затекстовых структур выделяются комплексы, включающие в себя жанровые определения; к ним Ю.С. Подлубнова применяет термин «жанровый идентификатор»<sup>437</sup>, О.В. Зырянов — «жанровый рефлексив»<sup>438</sup>. Данные структуры типичны для разных этапов развития национальных литератур — от более ранних<sup>439,440</sup> до современности: «Эксплицируя интенции авторского сознания, жанровые номинации (как традиционные, так и окказиональные) свидетельствуют об актуальности жанра и в новейшую эпоху индивидуально-авторского творчества»<sup>441</sup>. Наличие затекстовых структур облегчает задачу атрибуции литературных текстов по сравнению с фольклорными, так как в сборниках народных сказок, например, рубрикация и заголовки текстов принадлежат собирателям и издателям, а в авторских текстах — автору<sup>442</sup>. Еще в XIX в. А.Н. Пыпин отмечал, что «народные песни, поверия, преданья, сказки и т. д. принадлежат одному и тому же

<sup>434</sup> Лазареску О.Г. Литературное предисловие: вопросы истории и поэтики (на материале русской литературы XVIII–XIX вв.): Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2008. С. 3.

<sup>435</sup> Фатеева Н.А. Заглавие и текст в русской поэзии конца XX века: параллельная динамика // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докл. междунар. научн. конф. М.: Азбуковник, 2001. С. 395.

<sup>436</sup> Трубникова Ю.В. Текст и его заголовок: проблема структурного и семантического взаимодействия // Известия Алтайского государственного университета. Серия: Филология и искусствоведение. 2010. № 2(66).

<sup>437</sup> Подлубнова Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920 — начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. С. 20.

<sup>438</sup> Зырянов О.В. Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики // Дергачевские чтения — 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 80.

<sup>439</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М.: Наука, 1979. С. 71.

<sup>440</sup> Крутова М.С. Именование памятников... С. 25–26.

<sup>441</sup> Зырянов О.В. Жанровые рефлексивы... С. 90.

<sup>442</sup> Фролова О.Е. Референциальные механизмы... С. 21.

народному воображению и создаются им без всяких литературных правил, и потому беспрестанно смешиваются один с другими и по предмету и по изложению, так что все типы народной словесности незаметно переходят один в другой»<sup>443</sup>.

В.Н. Крылов, развивая идеи С. Скварчинской, рассматривает номинацию художественных текстов как один из способов жанровой референции. «Авторские обозначения, включенные в подзаголовок, — часть так называемой композиционной “рамы” произведения, его заголовочного комплекса и, следовательно, непременно должны учитываться в его интерпретации»<sup>444</sup>.

У жанровых идентификаторов несколько функций: во-первых, заглавие является «жанровой саморефлексией, интуитивным исследованием»<sup>445</sup>, во-вторых, с помощью заглавия автор моделирует восприятие текста читателем, в-третьих, заглавие — способ для автора реферировать самого себя, идентифицировать какие-либо признаки текста<sup>446</sup>.

Возможное разнообразие жанровых номинаций было продемонстрировано Е.М. Васильевым на примере драматических жанров<sup>447</sup>. Попытку создать типологию жанровых номинаций произведений второй половины XX в. предпринимают М.Ю. Звягина<sup>448</sup>, Е.В. Пономарева<sup>449</sup>. О.В. Зырянов делит жанровые идентификаторы на четыре группы в зависимости от их позиции в

<sup>443</sup> Пыпин А.Н. Русские народные легенды... С. 180.

<sup>444</sup> Крылов В.Н. Споры о жанровых номинациях в русской критике XIX века // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 224–225.

<sup>445</sup> Зырянов О.В. Жанровые рефлексивы... С. 80.

<sup>446</sup> Зелянская Н.Л. Авторская номинация... С. 186.

<sup>447</sup> Васильев Е.М. Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 2.

<sup>448</sup> Звягина М.Ю. Феномен авторского жанрового определения в русской прозе второй половины XX — начала XXI веков // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 2.

<sup>449</sup> Пономарева Е.В. Подзаголовок как фактор интерпретации малой прозы 1920-х годов (к проблеме художественного синтеза) // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 2.

тексте: входящие в заголовочный комплекс; внутритекстовые; содержащиеся в авторских комментариях, инкорпорируемых в основной текст; присутствующие в контекстных комментариях<sup>450</sup>. Похожим образом Е.М. Васильев классифицирует жанровые номинации как заголовочные, подзаголовочные, внутритекстовые и внетекстовые<sup>451</sup>. Таким образом, при анализе жанра должны учитываться все жанровые определения, находимые в данном тексте. Естественно, что рамочные компоненты следует рассматривать «в их связи друг с другом и с основным текстом произведения, так как в художественном целом выполняемые ими функции могут перераспределяться»<sup>452</sup>. Также нельзя упускать из виду довольно распространенные в переводческих и издательских практиках трансформации жанровых идентификаторов, так как они отражают читательское восприятие отношений между жанром текста и его заголовком. Примером жанрового исследования с учетом авторских маркеров является работа о современной притче М.А. Бологовой<sup>453</sup>.

Авторская жанровая интенция все чаще привлекает внимание ученых при исследовании авторских жанровых систем. Так, жанровые обозначения *быль*, *истинная повесть* становятся предметом рефлексии в статьях М.Г. Пономаревой<sup>454</sup>, *новелла* — А.Н. Соколова<sup>455</sup>. Этот подход представляется вполне продуктивным и при сопоставительном анализе дает достоверные результаты. Хотя иногда жанровое определение является данью моде или традиции<sup>456</sup>, часто оно свидетельствует о жанровых процессах в литературе.

<sup>450</sup> Зырянов О.В. Жанровые рефлексивы... С. 81.

<sup>451</sup> Васильев Е.М. Авторские жанровые... С. 40.

<sup>452</sup> Ламзина А.В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 849.

<sup>453</sup> Бологова М.А. Современные интерпретации жанра притчи: проблема жанровых номинаций, жанрового синтеза и отрицания жанра // Критика и семиотика. 2013. Т. 1. № 18; Бологова М.А. Стихотворные «притчи» 1990–2000-х годов: сюжеты и жанровая модификация // Культура и текст. 2011. № 12.

<sup>454</sup> Пономарева М.Г. Жанровая модель «были» в творчестве Н.А. Полевого // Евгений Александрович Маймин и его время: Материалы междунар. науч. конф. Псков: Изд-во ПГУ, 2017.

<sup>455</sup> Соколов А.Н. Стихотворная сказка (новелла) в русской литературе // Стихотворная сказка (новелла) XVIII — начала XIX века. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 5–42.

<sup>456</sup> Пономарева М.Г. Жанровая модель... С. 180.

Мы полагаем, что метод первичного отбора текстов на основе авторского жанрового маркера позволит определить набор ядерных черт жанра литературной легенды, который в дальнейшем может быть скорректирован с учетом эпохи и национальной специфики. В связи с этим в диссертации к анализу будут привлекаться только тексты с авторским жанровым маркером *легенда*. Мы далеки от мысли, что все тексты с подобным названием принадлежат к жанру литературной легенды, но в случае с «молодым» жанром авторская интенция, проявленная в сильной позиции, формирует облик жанра, его код. Естественно, что тексты, не имеющие подобного обозначения, также могут принадлежать к данному жанру, однако в данной работе будут обозначены лишь направления их поиска.

### 1.3. Жанровая модель литературной легенды

#### 1.3.1. Когнитивная модель жанра: теоретические аспекты

Наиболее четкий алгоритм анализа жанровой модели представлен в когнитивистике. В отечественной науке анализ различных жанровых форм с точки зрения когнитивной лингвистики пока не нашел такого широкого распространения, как в рубежных исследованиях, где разработаны и теоретический подход к данной проблеме, и достаточно подробная методология анализа.

Жанр, наряду с такими способами категоризации, как концепт и фрейм, является «формой познания и концептуализации действительности»<sup>457</sup>. Согласно Дж. Лакоффу, человеческое познание зависит от пресуппозированных, культурно обусловленных ментальных фреймов — идеализированных когнитивных моделей<sup>458</sup>. Подобным образом в теории жанра когнитивные модели объясняют,

---

<sup>457</sup> Newsom C.A. Pairing Research Questions...

<sup>458</sup> Lakoff G. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago; L.: Univ. of Chicago press, 1987. P. 1–154.

как те или иные тексты могут отклоняться от определенных жанровых условностей и, тем не менее, признаваться представителями того или иного жанра. Так как категории сами по себе подвижны и допускают вариативность внутри некоторых структур, жанры также могут считаться нежестко структурированными классами<sup>459</sup>. М. Синдинг высказывает мнение, что жанры лучше всего объяснять не через подвижность их структуры, а именно через нежестко структурированный характер этой категории<sup>460</sup>.

Исследователи обращают внимание на роль категории жанра в установлении коммуникации между автором и реципиентом. Жанры могут функционировать как системы ожиданий, через которые автор общается с предполагаемым читателем<sup>461</sup> и которые складываются в общую «жанровую компетентность» (*genre competency*)<sup>462</sup> и приводят к «усвоению жанра» (*genre acquisition*). Этот подход получил название «теории прототипов» (*prototype theory*), поскольку главный пункт в нем — формирование концептов и жанров через узнавание прототипа, с которым интуитивно сравниваются все примеры<sup>463</sup>. Отправной точкой теории прототипов является рассмотрение литературных категорий таким же образом, как и других ментальных категорий<sup>464</sup>.

Какие же явления действительности поддаются категоризации при помощи жанра? Когнитивная теория постулирует подход к жанру как к определенному модусу восприятия или способу построения значимых миров. Представляется, что когнитивисты развивают классическую формулировку М.М. Бахтина: «Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности, ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенная степень широты охвата и

<sup>459</sup> Williamson R.Jr. Peshier.... P. 347.

<sup>460</sup> Sinding M. After Definitions... P. 184.

<sup>461</sup> Chandler D. An Introduction to Genre Theory. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/intgenre.html>. Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>462</sup> Newsom C.A. Pairing Research Questions... P. 274.

<sup>463</sup> Newsom C.A. Pairing Research Questions... P. 274.

<sup>464</sup> Wright B.G.III. Joining the Club: A Suggestion about Genre in Early Jewish Texts // Dead Sea Discoveries. 2010. No 17.

глубины проникновения»<sup>465</sup>. Этот взгляд на жанр подчеркивает его когнитивную функцию и более связан с конструктивными возможностями жанра, чем с «усвоением жанра»<sup>466</sup>.

С. Бэкс использует в качестве единицы анализа жанра «жанровую схему» (*genre schema*), определяя жанры как «ментальные образования, родственные схемам»<sup>467</sup>, построенные как кластеры ментальных концептов<sup>468</sup>. «...Жанр, вернее, наше представление о жанре базируется на понимании, подобно таким ментальным структурам, как схема или сценарий. Такой взгляд на жанр видит в нем не группировку текстов наподобие библиотеки, но ментальный конструкт, которым мы пользуемся, когда создаем и интерпретируем тексты»<sup>469</sup>.

Когнитивная теория жанра, основанная на теории сходства Л. Витгенштейна, противопоставляет себя «устаревшей теории жанра, понимаемой как классификация текстов, основанная на серии характеристик, необходимых и достаточных для того, чтобы произвести подходящую категорию»<sup>470</sup>. Д. Дафф заявляет о необходимости «переосмысления жанров как когнитивных единиц, а не просто формальных образований»<sup>471</sup>.

В современном литературоведении подобной концепции придерживается А. Фаулер, который предлагает подход к жанру, называемый «семейным сходством», и очерчивает круг «необходимых и достаточных» условий для отнесения текста к тому или иному жанру. Фаулер предполагает, что тексты составляют жанры таким же образом, как по Витгенштейну игры составляют единую семью: через сложную систему частично совпадающих сходств, а не через фиксированный, обязательный для всех членов набор узнаваемых черт.

---

<sup>465</sup> Бахтин М.М. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. М.: Лабиринт, 2000. С. 308.

<sup>466</sup> Newsom C.A. Pairing Research Questions... P. 275.

<sup>467</sup> Bax S. Discourse and Genre: Analysing Language in Context. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. P. 37.

<sup>468</sup> Bax S. Discourse... P. 40.

<sup>469</sup> Bax S. Discourse... P. 45.

<sup>470</sup> Williamson R.Jr. Peshier... P. 341.

<sup>471</sup> Duff D. Romanticism... P. 46.

«Узнавание жанра зависит от ассоциирования с комплексом элементов, которые не обязаны все присутствовать в тексте»<sup>472</sup>.

В качестве одного из центральных положений когнитивной модели жанра выступает идея, выдвинутая и разработанная еще представителями формальной школы литературоведения. Она состоит в выделении ядра и периферии жанра: «Жанр является подвижной категорией с размытыми границами и вариативной степенью членства, а не статичным набором жестко определенных черт, которому соответствует литературное произведение. <...> Когнитивные категории скорее являются радиальным множеством, сконцентрированным вокруг определенных членов, полагаемых “более типичными”, и расходящимся наружу к текстам с более низкой степенью членства, к размытой границе, на которой членство текста в данной категории становится спорным»<sup>473</sup>.

Дж. Брук полагает, что «жанр вовлекает взаимодействие первичных и вторичных факторов, где первичные факторы являются “дескриптивными и детерминирующими конечный продукт автора”, а вторичные “категоризируют метод, использованный в создании этого продукта”»<sup>474</sup>. В отличие от классической модели жанра, согласно когнитивной теории вполне вероятно, что ни одна пара текстов данного жанра не будет разделять все черты или даже явный набор черт, полагаемый необходимым и достаточным для отнесения к жанру. Напротив, тексты соотносятся друг с другом менее жестко, и возможна значительная вариация без угрозы для целостности жанра<sup>475</sup>. «Признаки образуют сложные комбинации, формируя неповторимость “индивидуального жанра”, который реализуется один раз в конкретном уникальном тексте...»<sup>476</sup>. Уже упомянутая теория прототипов требует идентификации тех примеров, которые функционируют как образцы, прототипы. Любая индивидуальная категория

<sup>472</sup> Fowler A. The Life and Death... P. 202.

<sup>473</sup> Williamson R.Jr. Peshar... P. 342–344.

<sup>474</sup> Brooke G.J. Qumran Peshar: Towards the Redefinition of a Genre // Revue de Qumran. 1981. No 4(40). P. 339.

<sup>475</sup> Williamson R.Jr. Peshar... P. 343.

<sup>476</sup> Жарков И.А. О редакторской идентификации жанра // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2005. № 3. С. 76.

характеризуется сочленением элементов или черт, которое позволяет идентифицировать типичные и атипичные примеры<sup>477</sup>.

Алгоритм анализа жанровой принадлежности текста предполагает несколько этапов. Мы воспользуемся методологией, предложенной Р. Уильямсоном и примененной им для определения жанрового канона пещера, одного из жанров иудейской литературы<sup>478</sup>.

Первый шаг в продуцировании когнитивной модели жанра — идентификация текстов, которые обычно признаются представителями жанра. Хотя нельзя определить границы жанра на основании подобных текстов (формирующих явную категорию), можно идентифицировать его ядро и, следовательно, набор и комбинацию центральных признаков.

Следующий шаг состоит в определении обязательных (*compulsory*), стандартных (*default*) и вариативных (*optional*) признаков, составляющих схему жанра. Когнитивный подход позволяет различать несколько очень общих обязательных черт и более детальный набор стандартных характеристик, а также вариативные признаки, но требует учитывать отношения между всеми типами свойств. Наличие определенных общих элементов в двух текстах не обязательно означает, что эти тексты принадлежат к одному жанру. «Жанровое сходство существует, только когда эти элементы находятся по отношению друг другу в зависимости, типичной для данного жанра»<sup>479</sup>.

Заключительным этапом в построении когнитивной модели жанра является изучение «тех смыслов, которые несет в себе жанр», «семантики жанра»<sup>480</sup>, которую когнитивисты называют «идеальной когнитивной моделью реальности»<sup>481</sup>. Эта идея соотносима с концепцией М.М. Бахтина, согласно которой «жанр есть органическое единство темы и выступления на тему»<sup>482</sup>. Тема в терминологии Бахтина соответствует представленной в текстах модели

<sup>477</sup> Wright B.G.III. *Joining the Club...* P. 293–94.

<sup>478</sup> Williamson R.Jr. *Pesher...* P. 347–354.

<sup>479</sup> Williamson R.Jr. *Pesher...* P. 350.

<sup>480</sup> Жарков И.А. *О редакторской...* С. 80.

<sup>481</sup> Williamson R.Jr. *Pesher...* P. 354.

<sup>482</sup> Бахтин М.М. *Формальный метод...* С. 310.



реальности, а выступление на тему — тем внешним чертам, которые тему оформляют.

### 1.3.2. Литературная легенда: конститутивные признаки

Используем экспликацию жанровых интенций авторов для отбора текстов, принадлежащих к жанру литературной легенды, и выделения их стабильных (ядерных) и вариативных (периферийных) признаков.

Самая сильная позиция для жанрового идентификатора — позиция заглавия или подзаголовка, поэтому рассмотрим тексты, содержащие идентификатор *легенда* в этой позиции. Поскольку в случае с произведениями, имеющими жанровый идентификатор *легенда*, речь идет прежде всего о текстах небольшого объема, для которых характерна тенденция к включенности в сверткостное единство — сборник, цикл с собственным названием, часто содержащим жанровый маркер. Естественно, есть некоторая доля вероятности появления тавтологических названий, в которых отнесенность текста к тому или иному жанру выражена с наибольшей полнотой, так как авторская интенция эксплицирована дважды. В том случае, когда цикл создается автором как единое произведение или когда автор намеренно объединяет тексты в цикл, дублирование жанрового определения может считаться наиболее ярко выраженным способом жанровой атрибуции.

Что касается литературных легенд, то подобных случаев довольно много, но часть материала вызывает вопросы в плане жанровой принадлежности. В XIX в. были очень популярны литературные обработки фольклорных легенд разного плана: легендами называли и буддистские верования<sup>483</sup>, и японский фольклор<sup>484</sup>; легенды были фактически у каждого английского графства<sup>485</sup> и российской

<sup>483</sup> Ольденбург С.Ф. Буддийские легенды. СПб.: Тип-я Имп. Акад. наук, 1894.

<sup>484</sup> Японские сказки и легенды / вольн. пер. С. Крона. М.: М.А. Лачинов, 1889.

<sup>485</sup> Bray A.E. Traditions, Legends, Superstitions, and Sketches of Devonshire on the Borders of the Tamar and the Tavy, illustrative of its manners, customs, history, antiquities, scenery, and natural history. L.: John Murray, 1838.

губернии<sup>486</sup>. В этом случае мы можем анализировать рецепцию жанра, но не конструирование литературной легенды. Кроме того, не всегда можно считать авторское объединение в сборник интенциональным, отграничить его от редакторского и т. д., поэтому мы рассмотрим несколько случаев, не вызывающих сомнения относительно авторского намерения.

В связи с этим будут проанализированы четыре текста, написанные на разных языках: «Легенда о Доне Родриго» (*The Legend of Don Roderick*) из «Легенд завоевания Испании» (*Legends of the Conquest of Spain*) Вашингтона Ирвинга (1829), «Братство Толстой Морды. Брабантская легенда» (*Les Frères de la Bonne Trogne. Légende brabançonne*) из «Фламандских легенд» (*Légendes flamandes*) Шарля де Костера (1858), «Маленькая легенда о танцах» (*Tanzlegendchen*) из цикла «Семь легенд» (*Sieben Legenden*) Готфрида Келлера (1872), «Мертвые боги. Тосканская легенда» из сборника «Грезы и тени. Книга легенд» Александра Амфитеатрова (1896). Все отобранные тексты — прозаические произведения небольшого объема.

Проанализируем, что объединяет эти тексты, и идентифицируем повторяющиеся черты. Прежде всего, в литературных легендах (или в предисловии к циклу) утверждается их традиционный характер. Даже в тех случаях, когда литературная легенда — плод авторской фантазии, чаще всего присутствует ссылка на мнимый источник.

Во введении к «Легендам завоевания Испании», обращаясь к легендарным событиям, Ирвинг формулирует цель изложения легенд и свое понимание истории: «Как и в знаменитой истории Трои, мы должны постараться разглядеть правдивые детали через туман поэтического воображения; однако поэзия настолько слилась с каждым фактом и окрасила его своим волшебным цветом, что избавиться от нее означало бы оставить от истории голый скелет и лишить ее всякого очарования»<sup>487</sup>. Более того, Ирвинг, подобно В.Ф. Одоевскому в «Опытах

<sup>486</sup> Булгаковский Д.Г. Нижегородские легенды. СПб.: Тип-я В.С. Балашева и К°, 1896.

<sup>487</sup> Irving W. Legends of the Conquest of Spain. L.: John Murray, 1836. P. iii–iv. Здесь и далее перевод художественных текстов, если не указан переводчик, выполнен мной. — Н.Т.

рассказов о древних и новых преданиях» (1843), пытается практически объяснить возникновение легенд: история записывалась позже, чем совершались события, люди были охвачены горем, поэтому возникали многочисленные легенды и предания.

Избавляться от этих преувеличений, с точки зрения автора, было бы неверно: «Отбросить все дикое и чудесное в этом периоде испанской истории значит отбросить некоторые из ее самых красивых, поучительных и национальных черт; это значит судить об Испании по меркам, подходящим более смиренным и более прозаическим народам»<sup>488</sup>. Цель автора в пересказе легенд — попытаться проникнуть в истинные характеры людей и времени, что возможно только при соединении исторической хроники и вымысла, воплощенного в форме литературной легенды: «На следующих страницах автор поэтому попытался более глубоко зачерпнуть из фонтана старой испанской хроники, чем это делают те, кто ныне берется за этот насыщенный период завоеваний; делая это, он надеется обрисовать более полно характер народа и времени. Он счел правильным облечь эти записи в форму легенд, которые, не претендуя на полную историческую достоверность, всегда имеют историческую основу. Все приведенные факты, как бы необычны они ни казались, можно обнаружить у мудрых и почтенных хроникеров наряду с подтвержденными событиями...»<sup>489</sup>

В тексте самих легенд нарратор неоднократно указывает на историка, у которого почерпнул сведения, а также на их поэтические обработки: «В нашей легенде мы следуем рассказу одного арабского хроникера, подтвержденному неким испанским поэтом. Пусть те, кто оспаривает наши факты, приведут лучших свидетелей»<sup>490</sup>; «Далее следует история его ошибки, извлеченная из старинной хроники и легенд»<sup>491</sup>.

В предисловии к «Семи легендам» Келлер также называет источник своих легенд — сборник Людвиг Козегартена, а внутри «Маленькой легенды о танцах»

<sup>488</sup> Irving W. Legends of the Conquest... P. viii–ix.

<sup>489</sup> Irving W. Legends of the Conquest... P. x–xi.

<sup>490</sup> Irving W. Legends of the Conquest... P. 18.

<sup>491</sup> Irving W. Legends of the Conquest... P. 33.

ссылается на отцов церкви, тем самым подчеркивая традиционный характер сюжета: «По записи святого Григория, Муза была танцовщицей среди святых»<sup>492</sup>.

В предисловии к «Книге легенд» Амфитеатров обозначает свои источники очень широко: «Основы легенд, включенных в эту книжку, слышаны и записаны мною в разных моих скитаниях по свету. Интересовали меня, преимущественно, те народные верования и предания, в которых звучат пантеистические и гуманистические нотки»<sup>493</sup>. Хотя сама цель не эксплицируется, анализ цикла свидетельствует о том, что Амфитеатрова занимают моменты, когда человеческая жизнь не подчиняется логическим законам, испытывает влияние высших сил, будь то христианские святые, языческий пантеон или народная демонология. В легенде «Мертвые боги» нарратор неоднократно обсуждает запись текста, указывая на письменные источники своего повествования, а также на значимость описанных событий для современников: «В такое-то время случилось на диком горном пустыре, недалеко от города Пизы, странное происшествие, записанное в монастырских мемориалах под названием: “Дивные и пречудные приключения Николая Флореаса, уроженца славного города Камайоре, оружейных дел мастера и некогда доброго христианина”»<sup>494</sup>. В конце легенды проясняется, как стали известны в монастыре приключения Флореаса: «...Монастырскому врачу, кроткому брату Эджицио из Фиэзоле, удалось выпытать у грешника, как вступил он в союз с обольстившим его бесом, каковой рассказ Фра Эджицио и записал смиренномудро в монастырский мемориал на страх и поучение всем добрым христианам о коварных кознях и обольщениях неустанного отца всякого греха и лжи, вечно злодеющего сатаны»<sup>495</sup>. Таким образом нарратору удастся ввести точку зрения Флореаса и удовлетворить требованиям правдоподобия рассказа.

В «Братстве Толстой Морды» подобной экспликации источников нет (у цикла отсутствует авторское предисловие), однако их роль играет стилизация, к

<sup>492</sup> Келлер Г. Семь легенд. М.: «Польза» В. Антик и К°, [1911]. С. 97. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

<sup>493</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени (Книга легенд). М.: Рассвет, 1896. Предисловие.

<sup>494</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 5.

<sup>495</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 36.

которой прибегает Костер. Предисловие к первому изданию начинается фразой: «Фламандские легенды написаны месье Шарлем де Костером на языке Рабле»<sup>496</sup>. Таким образом, подчеркивается источник стилистики, образности, что влечет за собой обращение к определенным мотивам и сюжетам, прежде всего к народным, с которыми и ассоциировалось творчество Ф. Рабле. Уточняет источник Костер и в других паратекстуальных элементах: «В примечаниях к ней [легенде] Шарль Де Костер писал, что союз женщин-лучниц, отважных героинь его рассказа, продолжает существовать и в его время: он сам видел, как в деревушке Сталле, неподалеку от Уккле, по установившемуся веками обычаю в назначенные дни собирались у кабачка женщины для упражнения в стрельбе из лука <...>. Книжным источником для знакомства с этой легендой Де Костеру послужила лубочная брошюра, написанная, по его словам, на современном французском языке вперемешку с дурной латынью»<sup>497</sup>.

Кроме того, Костер вводит комичные ссылки научного характера: «И гуляки, не чуя под собой ног, побежали к своим женам. Так свершилось то, о чем писал ученый Фома из Клапперибуса в своей толстой книге “De Amore”, гл. VI, где говорится, что женщина сильнее, чем дьявол»<sup>498</sup>.

В литературной легенде опора на традицию влечет за собой актуализацию категории достоверности, одной из центральных для жанра. Нарратор прямо обсуждает правдоподобие легенды или косвенно провоцирует читателя на размышления о нем. Повествовательные приемы, используемые авторами, вариативны. Так, помимо прямых ссылок на источник информации и обсуждение их надежности, автор может снабдить легенду рамой; может быть выбрана точка зрения свидетеля описанных событий. Любопытно, что главный герой, непосредственный участник событий, не является прямым рассказчиком: его право голоса передается иному персонажу.

<sup>496</sup> Deschanel É. Préface de la première édition // De Coster Ch. Légendes flamandes: Texte integral. Genève; P.: Slatkine, 1980. P. I.

<sup>497</sup> Черневич М.Н. Шарль Де Костер и его «Фламандские легенды» // Де Костер Ш. Фламандские легенды. М.: Наука, 1975. С. 260–261.

<sup>498</sup> Де Костер Ш. Фламандские легенды. М.: Наука, 1975. С. 28. Пер. с франц. М.Н. Черневич

Далее, все легенды обращены к прошлому и в той или иной степени связаны с историей, но выбор эпохи и степень точности вариативны. Келлер выбирает первые века христианства, время утверждения новой религии и новой системы ценностей. В «Тосканской легенде» время действия — момент переломный, «наступающий год, последний в первом тысячелетии по Рождестве Христовом»<sup>499</sup>, когда ожидался конец света. События Арабского завоевания Пиренейского полуострова (711–718) Ирвинг называет одними из самых значимых в мировой истории. Легенда Костера менее точно локализована во времени, но отсылает к национальному (брабантскому) общинному прошлому с типичными фигурами доброго герцога и жестокого разбойника. Само понятие «Герцогство Брабантское» ко времени написания легенды стало уже историзмом: оно существовало с 1183 по 1794 гг. Поскольку герои опасаются инквизиции, можно предположить, что время действия — XVI в., важный период для национального самоопределения Бельгии.

Как уже было отмечено, история и вымысел в литературной легенде взаимодействуют, чтобы представить полную картину событий. Однако категория времени актуализируется и иными способами. Исторические события соотносятся с событиями мифическими или библейскими. С самого начала сопоставляя Испанию с мифической на тот момент Троей, Ирвинг вводит это иное временное измерение. Земная история подчиняется неким внеисторическим законам, поэтому для нее так же важны категории греха и искупления, как и для Библии: «Пал ли он в пылу битвы и искупил ли свои грехи и ошибки, защищая родину, или выжил и позже раскаялся в них отшельником, — остается в области предположений и догадок»<sup>500</sup>.

В легенде Костера совмещение временных пластов достигается не только явным следом в настоящем (Союз лучниц и Братство Толстой Морды), но и вмешательством Богородицы в исторические события. Конкретное время и место становятся ареной непрекращающейся борьбы между добром и злом, Девой

<sup>499</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 2.

<sup>500</sup> Irving W. Legends of the Conquest... P. 153.

Марией и дьяволом. В «Маленькой легенде о танцах» также наблюдается совмещение временных пластов: попадая в рай, Муза сталкивается с разными эпохами жизни человечества.

В «Мертвых богах» временные сдвиги проявлены на сюжетном уровне. Флореас, отправившись на поиски источника таинственного звука, попадает в храм Дианы, которая благодаря его приходу оживает вместе со своим миром, возвращаясь ко времени своего расцвета (судя по тексту, III в.н.э.): «Семь веков прошло, как закатилось солнце богов, и я, владычица ночей, умерла, покинутая людьми, нашедшими себе новых богов в новой вере. Здесь был мой храм — здесь стала моя могила. Вымерли мои слуги, прахом рассыпались мои алтари, сорными травами заросли мои храмы, жилище змей и скорпионов; мои кумиры стали забавою людей чужой веры. Жертвенный огонь не возгорался на моей могиле, я не обоняла сладкого дыма всеожжаний. Я спала в земле, как спят человеческие трупы, как спите все вы, мои спутницы и слуги; я — мертвая богиня побежденной веры, царица призраков и мертвецов! Юноша разбудил меня»<sup>501</sup>. В это остановившееся время грез полностью погружается герой.

Таким образом, место действия в литературной легенде приобретает особое значение: это материальное воплощение разных временных пластов. В «Легенде о Доне Родриго» это Толедо, в «Братстве Толстой Морды» — Брабант, в «Мертвых богах» — храм Дианы, в «Маленькой легенде о танцах» — рай. Эта «память места» коррелирует с важным признаком легенды фольклорной: «события легенды протекают одновременно в прошлом, настоящем и будущем»<sup>502</sup>. По мысли Г.А. Левинтона, «как бы стремясь занять функциональное место мифа, эти легенды непосредственно вторгаются не только в библейское время (время священной истории), но и собственно в мифологическое»<sup>503</sup>.

Еще одна важная особенность времени — его суточное значение, поэтому чаще всего используется смысловой потенциал образа ночи. Именно ночью

<sup>501</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 24.

<sup>502</sup> Зуева Т.В. Легенда. Стб. 433.

<sup>503</sup> Левинтон Г.А. Легенды и мифы // Мифы народов мира. М.: Рос. энциклопедия, 1997. Т. 2. С. 46.

свершаются многие события у Ирвинга, ночью оживают мертвые боги, ночью Ганс слышит плач Бахуса, ночью происходит сражение с шайкой Железного Клыка.

Далее, сюжет литературных легенд основан на конфликте родового и личного начал. Первое представлено в виде установленных этических, моральных, религиозных норм, второе — как индивидуальные устремления, чаяния, страхи персонажей, которые подвергаются некоему испытанию. Думается, что фольклорная или религиозная доминанта, которая в литературной легенде является вариативным признаком, диктует характер нормы. Главный герой обладает ярко выраженными чертами, которые обуславливают его поступки. Во всех трех случаях — это скорее тип, чем полноценно обрисованный персонаж. Дон Родриго, как и следует быть королю и рыцарю, безупречен; Флореас — молод, красив, талантлив и отважен; Ганс, наоборот, — скуп и труслив; Муза — благочестива, но больше всего любит танцевать. Все они нарушают запрет или традиционную норму поведения, причем неоднократно в течение повествования. В результате главный герой сталкивается с фантастическим, потусторонним<sup>504</sup>.

Так, Дон Родриго, несмотря на свои героические качества, впадает в грех, как и его предшественник, сам не замечая этого. Власть превращает его в подозрительного тирана, он совершает преступления, которые, тем не менее, носят личный, а не общественный характер, что позволяет ему остаться героем легенды. Главное его преступление — обман Дона Хулиана, доверившего правителю свою дочь. Обещанная королем девушка взывает к мести, что и становится причиной завоевания Испании арабами.

Помимо общего нарушения установленных норм, мотив запрета в «Легенде о Доне Родриго» вводится и более ситуативно. В центре легенды — тайна башни, о которой королю рассказывают два старца. По традиции, каждый монарх запирает ее на еще один замок. Родриго, конечно, хочет узнать тайну и проникает

---

<sup>504</sup> Вероятно, это совпадение или общий интерес к данному образу в XIX в., но во всех легендах потустороннее проникает в этот мир через статую.



в башню, где получает предсказание о будущем поражении в войне. Кроме того, во время битвы он игнорирует дурное предзнаменование: погибает знаменосец<sup>505</sup>. Эти запреты в легенде играют роль традиции, которую пытается оспорить главный герой.

Питер Ганс искушается дьяволом в облики Бахуса. Терзаемый страхом перед инквизицией, страхом за свою душу, страхом потерять деньги, Ганс организует шутовое Братство Толстой Морды и умудряется извлечь из него финансовую выгоду. Однако эта на первый взгляд невинная проделка ставит под угрозу жизни всех обитателей Уккле, когда на селение нападает банда разбойников, а мужчины, по обыкновению, оказываются пьяны.

Муза в легенде Келлера подвергается несколько иному искушению: царь Давид, явившийся Музе в храме, просит ее оставить земные радости и танцы, что воспринимается Келлером как нарушение естественного, природой установленного порядка вещей.

Завязка «Мертвых богов» выдержана в русле фольклорной традиции: внимание Флореаса привлекает таинственный звук, и, несмотря на протесты подмастерьев, он отправляется на его поиски: « — Тогда я пойду один, — сказал Флореас, потому что мое желание узнать тайну сильнее меня, и я не могу быть спокоен, пока ее я не разрешу <...>. Подмастерья пришли в ужас и умоляли Флореаса не подвергать себя опасностям ночного пути невесть куда и зачем, но он остался непреклонным. Тогда они пытались удержать его силой. Но Николай Флореас обнажил кинжал и грозил поразить первого, кто осмелится до него коснуться. Подмастерья в страхе отступили; он же воспользовался их замешательством, чтобы исчезнуть в темноте ночи»<sup>506</sup>. Второе нарушение, следующее за первым, — отречение от христианства и возвращение к язычеству, к поклонению Диане.

Большую роль в связи с мотивом нарушения запрета играют пророчества, прорицания, предсказания, а также связанные с ними персонажи. Последствия для

<sup>505</sup> Irving W. Legends of the Conquest... P. 119–120.

<sup>506</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 11.

героев могут быть разными. Так, Родриго платит за свои поступки потерей страны, вероятно, собственной жизнью: «Услышав эти слова, Родриго закрыл лицо руками и некоторое время сидел молча; и все его придворные стояли, онемев от ужаса, и никто не смел вымолвить ни слова. В этот ужасный миг промелькнули перед ним все его ошибки и преступления, и все зло, предсказанное ему в колдовской башне»<sup>507</sup>. Флореас, по-видимому, сходит с ума: «Пробираясь сквозь бурелом, кустарники и скалы, охотники наткнулись на одичалого человека в рубище, обросшего волосами, с когтями дикого зверя»<sup>508</sup>. Его приговаривают к смерти, но он умирает до казни. Развязка в «Братстве Толстой Морды» благодаря заступничеству Девы Марии благополучна: женщины спасают селение, а мужчины признаются в своей проступке и раскаиваются. Муза в «Маленькой легенде о танцах» умирает и в раю становится свидетельницей изгнания греческих муз за их пение, нагоняющее тоску по земле. Во всех случаях устанавливается торжество родового над индивидуальным, но характер его различен: от комического до трагического.

В литературных легендах граница между явью и сном, фантазией довольно зыбка. С точки зрения персонажа, он сталкивается с потусторонним миром, но не уверен в этом. Флореас «...понимал одно: что судьба его решена, что никогда уже не оторваться ему от этого пустынного места, одарившего его такими страшными и очаровательными тайнами... Если даже это были только грезы, то стоило забыть для них весь мир и жить в них одних»<sup>509</sup>.

Еще одним обязательным элементом всех легенд является чудо, нечто, выходящее за рамки обычных представлений о мире, причем оно явлено не только главным героям, но и окружающим. Интересно, что явление это непременно характеризуется при помощи лексики, обозначающей чудесное. Чудо также является неизменным атрибутом фольклорной легенды<sup>510</sup>.

<sup>507</sup> Irving W. Legends of the Conquest... P. 113.

<sup>508</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 34.

<sup>509</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 32.

<sup>510</sup> Левинтон Г.А. Легенды и мифы. С. 45.

После падения колдовской башни в «Легенде о Доне Родриго» «...налетела стая птиц, маленьких и сизых, заслонив небо подобно туче; и они спускались и кружили над пеплом, вызывая такой сильный ветер своими крыльями, что весь пепел поднялся в воздух и был разнесен по всей Испании, и куда упала частичка этого пепла, там появлялось пятно крови. И более того, говорят, что все, на кого упал пепел, потом погибли в битвах, когда страна была завоевана арабами, и что разрушение этой колдовской башни было предзнаменованием скорой гибели Испании. / Пусть все, кто сомневается в истинности этого весьма **чудесного** события, обратятся к превосходным источникам нашей истории, “Хронике мавра Расиса” и к работе под названием “Падение Испании”, написанной мавром, Абулькасимом Тарифом Абентариком» (“...There came a vast flight of birds, small of size and sable of hue, darkening the sky like a cloud; and they descended and wheeled in circles round the ashes, causing so great a wind with their wings that the whole was borne up into the air and scattered throughout all Spain, and wherever a particle of those ashes fell it was as a stain of blood. It is furthermore recorded by ancient men and writers of former days, that all those on whom this dust fell were afterwards slain in battle, when the country was conquered by the Arabs, and that the destruction of this necromantic tower was a sign and token of the approaching perdition of Spain. / Let all those who question the verity of this most **marvellous** occurrence, consult those admirable sources of our history, the chronicle of the Moor Rasis, and the work entitled, The Fall of Spain, written by the Moor, Abulcasim Tarif Abentarique”)<sup>511</sup>.

В «Мертвых богах» возвращенный к людям Флореас общается с духами: «Приор нагорной обители босоногих капуцинов в Камайоре дал приют несчастному оружейнику в келье, приставив к нему двух дюжих служек. Но, в первую же ночь стражи, караульщики убежали от кельи, перепуганные бурным вихрем и странными голосами: неведомо откуда налетели они в монастырскую тишь и, то рыдая, то смеясь, звали к себе Флореаса. А он, между тем, безумно бился в своей келье, как птица в клетке, и отвечал на призывы незримых друзей

<sup>511</sup> Irving W. Legends of the Conquest... P. 63–64.

такими воплями, как будто с него с живого сдирали кожу. В следующую ночь сам приор был свидетелем этого **чуда**, против которого оказались бессильными и заклинательные молитвы, и святая вода»<sup>512</sup>.

Женщинам в «Братстве Толстой Морды» является ангел: «Поднявшись с колен, они вдруг увидели, как с неба на землю покати́лась прекрасная светлая звезда и остановилась совсем близко от них; то был, конечно, ангел божий, который спустился из рая и подлетел совсем близко, чтобы помочь им. / Глядя на **чудесное** благое знамение, женщины исполнились еще большей отваги <...>»<sup>513</sup> (“Soudain se relevant toutes, elles aperçurent une belle et claire étoile descendant du ciel en la terre, tout proche d’elles et c’était bien sûrement un ange du bon Dieu qui se laissait choir ainsi du paradis et se tenait tout proche pour les mieux pouvoir assister. / Considérant **ce bénin prodige**, les bonnes femmes prirent encore plus grand courage <...>”)<sup>514</sup>.

Муза в церкви наблюдает танец Давида и ангелов: «...Какой-то престарелый, но красивый господин стал танцевать с ней вместе, да так ловко дополнял ее на и фигуры, что они совместно исполнили по всем правилам искусства изящный танец. Господин этот носил пурпуровое царское платье, золотую корону на голове, и у него была блестящая, черная в завитках борода, которую серебристый иней годов покрыл дымкой, похожей на далекое сияние звезд. С хоров раздавалась музыка, потому что шестеро маленьких ангелочков стояли и сидели на балюстраде, спустив вниз толстые, круглые ножки, и трубили и играли на разных инструментах. <...> У Музы не было времени **дивиться** всему этому, пока не окончился танец, который тянулся довольно долго»<sup>515</sup> (“...Ein ältlicher aber schöner Herr ihr entgegentanzte und ihre Figuren so gewandt ergänzte, daß beide zusammen den kunstgerechtesten Tanz begingen. Der Herr trug ein purpurnes Königskleid, eine goldene Krone auf dem Kopf und einen glänzend schwarzen gelockten Bart, welcher vom Silberreif der Jahre wie von einem fernen Sternenschein

<sup>512</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 35.

<sup>513</sup> Де Костер Ш. Фламандские легенды. С. 33. Пер. с франц. М.Н. Черневич.

<sup>514</sup> De Coster Ch. Légendes flamandes: Texte integral. Genève; P.: Slatkine, 1980. P. 27.

<sup>515</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 98. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

überhaucht war. Dazu ertönte eine Musik vom Chore her, weil ein halbes Dutzend kleine Engel auf der Brüstung desselben stand oder saß, die dicken runden Beinchen darüber hinunterhängen ließ und die verschiedenen Instrumente handhabte oder blies. <...> Über alles dies sich **zu wundern**, fand Musa nicht Zeit, bis der Tanz beendet war, der ziemlich lang dauerte...“)<sup>516</sup> Чудо является материальным, зримым или слышимым свидетельством вторжения в посюсторонний мир высших сил.

Проанализировав легенды с тавтологическими жанровыми идентификаторами в сильных позициях, мы можем выделить повторяющиеся и вариативные черты. К доминантным жанровым признакам литературной легенды можно отнести:

— модальность повествования. Во всех легендах повествователь выражает свое отношение к правдоподобию произошедших событий, уверенность или сомнения в их подлинности;

— событийность, фабульность повествования, конфликт которого основан на оппозиции центрального персонажа и внеличностных сил (дьявола, судьбы, традиции);

— чрезмерность какого-либо признака в образе главного персонажа (красоты, храбрости, безрассудства, гордости), становящаяся завязкой сюжета;

— нарушение запрета как один из элементов композиции (завязка или кульминация). В качестве запрета может выступать морально-этическая норма, христианская догма, знания предков;

— наличие фантастического (чудесного, дивного) элемента и соприкосновение героя с другим миром, пространственная оппозиция «свое-чужое»;

— способность художественного пространства концентрировать в себе различные временные пласты;

— подчеркнутое значение суточного времени, очевидно, связанное с фольклорной традицией. Решающие события происходят ночью.

---

<sup>516</sup> Keller G. Sieben Legenden. Stuttgart: Göschen, 1872. S. 140.

— опора на претекст, традицию. Она может быть только декларируемой или действительно присутствовать в тексте.

Стандартными для легенд (устойчивыми, но не жанрообразующими) можно считать:

- прозаическую форму;
- небольшой объем;
- повествование от третьего лица.

К вариативным признакам легенды можно отнести следующие:

- модус повествования, который может быть драматичным, комичным, ироничным, и диктуемый им характер развязки;
- степень точности исторического времени, места действия, имен персонажей;
- наличие или отсутствие элементов стилизации фольклорной или религиозной легенды;
- наличие или отсутствие рамы.

Таким образом, наличие достаточно большого количества стабильных признаков говорит о том, что жанровый идентификатор *легенда* в названии текста может служить маркером жанра. Выделенные признаки позволяют анализировать обширный корпус художественных текстов с точки зрения их жанровой природы и специфики функционирования литературной легенды в различные периоды национальных литератур.

Рассмотрим ядерные признаки легенды подробнее. Прежде всего, литературной легендой называются произведения с определенным типом конфликта. Конфликт литературного произведения — вопрос, с теоретической точки зрения разработанный недостаточно. Теоретические выводы и предпосылки для практического анализа базируются на постулатах философии и логики, сформулированных Аристотелем, Гегелем и Кантом. Тем не менее анализ конфликта и его структуры в конкретных произведениях позволяет сделать некоторые выводы. Литературные произведения могут изобиловать конфликтами, но не все из них являются сюжетными. Я.Р. Бульская выделяет конфликты

языковые, жанровые, сюжетные (локальные, субстанциональные, гносеологические)<sup>517</sup>. С другой стороны, конфликт может проявляться внефабульно — «в композиционном контрасте, противопоставлении отдельных ситуаций, предметных деталей, изобразительных ракурсов, в стилистической антитезе и пр.»<sup>518</sup>.

В литературной легенде всегда представлена фабульная коллизия, которая воплощает столкновение двух систем ценностей: индивидуальной и надиндивидуальной. Оно проявлено как конфликт личности и определенного миропорядка, который центральный персонаж пытается каким-либо образом оспорить. Этот миропорядок воплощен во внеличных силах, поэтому протагонист литературной легенды редко вовлечен в борьбу с другим персонажем.

В разных национальных культурах и традициях система, с которой сталкивается герой, воплощается по-разному. Можно выделить следующие типы:

— верования, суеверия, связанные с народной культурой и со знанием предков. Обыкновенно они предостерегают против посещения какого-либо места или совершения какого-либо действия. Это типично для легенд, сохранивших тесную связь с фольклорной легендой или стилизованных под нее. Именно так организован сюжет большинства легенд В. Ирвинга, В. Гюго, Ш. Костера, Г. Беккера и Ф. Брет Гарта. В таком случае автору необходимо вербализовать запрет, так как он носит чаще всего локальный характер и не ясен читателю без объяснения. Так, запрет пересекать какую-либо границу эксплицируется.

— морально-этические нормы, часто выраженные в религиозных представлениях. В таких случаях общий контекст позволяет не формулировать их, так как читателю они понятны. Подобное воплощение системы характерно для русской литературы (Н.А. Полевой, А.И. Герцен, Н.С. Лесков, Д.Н. Мамин-Сибиряк), для легенд Н. Готорна. Кроме того, в некоторых легендах Г. Беккера

<sup>517</sup> Бульская Я.Р. Типология конфликтов в повестях Андрея Платонова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003.

<sup>518</sup> Эпштейн М.Н. Конфликт // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 165–166.

фольклорные запреты заменяются запретами этического характера («Золотой браслет»). В таком случае герой совершает грех или святотатство.

— законодательные нормы, иногда совпадающие с религиозными, но в некоторых случаях акцент сделан именно на нарушении закона. Это происходит, когда герой воспринимает закон в отрыве от морально-этических норм; так строятся легенды о разбойниках Н.В. Кукольника, В.Г. Короленко.

— общая для эпохи система ценностей. Наиболее яркий пример — легенды Г. Келлера, в которых персонажи покидают привычный для них мир семейных ценностей, выбирая ценности религиозные.

Центральный персонаж бунтует против системы из различных побуждений: им может управлять безрассудство, злоба, отвага, любовь, любопытство, страсть. Иногда причиной коллизии становится инфернальный вредитель или искушитель («Фламандские легенды» Костера). Хотя симпатии автора не всегда на стороне бунтаря, его путь находится в центре авторского внимания.

Важно, что в столкновении двух систем ценностей надындивидуальное обычно побеждает и герой осознает ценность надличностного начала или наказывается за свой бунт. Так, совершив грех или преступление, центральный персонаж может раскаяться, воссоединиться с миром или же погибнуть, сойти с ума, пропасть без вести. В любом случае торжествует система ценностей, которая была задана с самого начала. В этом принципиальное отличие литературной легенды от новеллы и романа — жанров, диаметрально противоположных легенде по своему посылу. Как представляется, романное и новеллистическое повествование сообщает об открытии или конструировании героем (а вместе с ним и читателем) новой истины, неизвестной в начале произведения. Роман «обнаруживает частную и публичную сферы, взаимосвязанные и взаимозависимые, его герой пытается придать смысл своей жизни, несмотря на давящую неуверенность и неопределенность»<sup>519</sup>. Этот смысл в романе, в отличие от легенды, изначально не задан.

---

<sup>519</sup> Danow D.K. Models of Narrative: Theory and Practice. N.Y.: St. Martin's press, 1997. P. 23.



Данный тип конфликта диктует выбор определенного сюжета. Категория сюжета, одна из центральных для художественного мира произведения, с высокой степенью вероятности носит жанрообразующий характер. «Каждому литературному виду, жанру присущи свои, специфические для него особенности сюжетики. <...> В этом смысле всякое исследование поэтики жанра или типологии жанров по необходимости включает в себя анализ сюжетики, исходит из него, на него опирается»<sup>520</sup>. Сюжет и фабула традиционно обсуждаются в аспектах событийной структуры, фабульной и сюжетной организации произведения, а также мотивной структуры. При описании сюжета возможно выделение главенствующего принципа расположения элементов интриги (завязки, кульминации, развязки), определения их инварианта и алломотивов, типичных для жанра. Кроме того, обсуждение сюжета невозможно без анализа коллизии и системы персонажей, которые в нее вовлечены<sup>521</sup>. Например, Ф.П. Федоров говорит о типичной для позднеромантической немецкой литературы системе расстановки персонажей и их структуре<sup>522</sup>.

Фабула, сюжет, а также их взаимоотношенность обладают во многих случаях жанрообразующей силой. Ю.Н. Тынянов утверждает, что для прозы сюжетная динамика является конструктивным признаком и «становится главным типом конструкции»<sup>523</sup>. В связи с этим при анализе жанра необходимо учитывать особенности сюжета, который Тынянов определяет как «семантическую группировку»<sup>524</sup>.

И.В. Силантьев вводит термины «романный сюжет» и «романная коллизия», выделяя сюжеты, типичные для того или иного жанра. Исследователь,

<sup>520</sup> Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет и идея. Рига: Звайгзне, 1973. С. 108.

<sup>521</sup> Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990; Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. Рига: Звайгзне, 1990.

<sup>522</sup> Федоров Ф.П. Система персонажей в позднеромантической литературе // Сюжет и художественная система: Межвуз. сб. науч. трудов / отв. ред. Л.М. Цилевич. Даугавпилс: Изд-во Даугавпил. пед. ин-та, 1983. С. 18–32.

<sup>523</sup> Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 267.

<sup>524</sup> Тынянов Ю.Н. Литературный факт. С. 261.

таким образом, относит сюжет к факторам жанрообразования<sup>525</sup>. О. Спрингер говорит о характерном для повести сюжете, выделяя три типа<sup>526</sup>. Определяя основные черты рассказа и новеллы, В.П. Скобелев утверждает, что этот жанр «представляет собой интенсивный тип организации художественного времени и пространства, предполагающий центростремительную собранность действия, в ходе которого осуществляется испытание, проверка героя или вообще какого-либо социально значимого явления с помощью одной или нескольких однородных ситуаций, так что читательское внимание сводится к решающим моментам в жизни действующего лица или явления в целом. Отсюда концентрированность сюжетно-композиционного единства, одноплановость речевого стиля и малый (на фоне романа и повести) объем как результат этой концентрации»<sup>527</sup>.

Хотя не для всех жанров сюжет является жанрообразующей категорией, в случае с литературной легендой сюжет значим. Для ее миромоделирования необходимы специфичная коллизия и специфичные сюжет и фабула, что очевидно при сопоставлении с другими жанрами малой прозы. Литературная легенда в любой ее модификации — текст событийный, призванный держать читателя в напряжении различными средствами, в том числе за счет острой интриги, занимательной фабулы и сюжетостроения. Конфликт легенды предполагает столкновение надличностной системы ценностей (традиция, род) и личностной (центральный персонаж), а фабула организует эту коллизию и ее исход.

Говоря о сюжете, М.А. Петровский различает «всю последовательность движения сюжета и последовательность его изложения. Первая условно обозначается иногда как диспозиция, вторая как композиция в произведении»<sup>528</sup>. Совпадение или несовпадение диспозиции и композиции могут быть значимы для

<sup>525</sup> Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 122.

<sup>526</sup> Springer O.M. Forms of the Modern Novella.

<sup>527</sup> Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. С. 59.

<sup>528</sup> Петровский М.А. Морфология новеллы. М.: Гос. акад. худож. наук, 1927. С. 72.

жанрового статуса произведения. Так, для романа Нового времени принципиально их несовпадение, связанное с повышенной ролью нарратора, вольного скрывать некую истину и сообщать ее в подходящий для этого момент. Это обуславливает обилие вставных рассказов, экскурсов в прошлое и будущее.

Не только соотношение диспозиции и композиции, тип коллизии, но и набор мотивов могут быть условием для жанровой атрибуции текста. Так, говоря о разворачивании сюжета в новелле, В.Б. Шкловский выделяет несколько сюжетообразующих мотивов, наличие которых определяет собой новеллистическую ситуацию (ложный преступник, муж на свадьбе своей жены, затруднительное положение)<sup>529</sup>. Полагаем, что свой набор мотивов характерен и для литературной легенды.

Типичная композиция легенд вовлекает завязку, кульминацию и развязку, причем хронологическая последовательность обычно соблюдена. Таким образом, фабульная логика развития событий совпадает с сюжетной, диспозиция и композиция по преимуществу накладываются друг на друга, что обеспечивает сосредоточенность читателя на сюжете.

Поскольку коллизия литературной легенды стабильна, устойчива и ее композиция. Ю.М. Лотман говорит о «выделенности и маркированной моделирующей функции категорий начала и конца текста»<sup>530</sup> и их роли в разных типах текстов<sup>531</sup>. В легендах «доминантная» роль начал и концов<sup>532</sup> представляется особенно значимой: завязка и развязка легенды жестко регламентированы, так как определяют собой расстановку сил, вовлеченных в конфликт. Начало легенды утверждает некий миропорядок, финал этот миропорядок подтверждает: герой примиряется с ним или погибает.

<sup>529</sup> Шкловский В.Б. Разворачивание сюжета. Пг.: ОПОЯЗ, 1921.

<sup>530</sup> Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 231.

<sup>531</sup> Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб, 2000. С. 427–429.

<sup>532</sup> Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М.: Рудомино, 1998. С. 111–114.

Экспозиция литературной легенды обыкновенно информирует читателя об установленных нормах. Так, в легендах Беккера центральный персонаж часто узнает о некоем запрете. В легендах Герцена, Келлера, Мамина-Сибиряка сообщение о нормах заменено описанием хронотопа, предусматривающего определенный этико-правовой порядок. Таким образом, норма может быть эксплицирована или имплицирована и продиктована культурными, религиозными, этическими конвенциями.

В завязке происходит первое столкновение персонажа с этой системой. Здесь вероятно появление таких мотивов, как:

— нарушение запрета. Наиболее часто запрещается посещать какое-либо место в определенные часы, общаться с нечистой силой. В завязке персонаж решается на запрещенное действие или впервые нарушает запрет («Легенды» Беккера);

— игнорирование пророчества, предсказания («Легенда о прекрасном Пекопене и о красавице Больдур» Гюго);

— совершение преступления («Византийские легенды» Полевого, «Вольный гетман Пан Савва» Кукольника, «Полесская легенда» Короленко, «Слезы царицы», «Баймаган» Мамина-Сибиряка);

— уход из семьи или общества, уединение («Семь легенд» Келлера, «Лебедь Хантыгая» Мамина-Сибиряка);

— грех («Легенда» Герцена, «Аврора Галигаи» Кукольника, «Легенда о совестном Даниле» Лескова);

— договор с дьяволом («Фламандские легенды» Костера, «Святая Дева и черт» Келлера).

Персонажем движут различные силы, и не всегда он действует по доброй воле: часто инициатором оказывается инфернальный вредитель: дьявол, грешная возлюбленная, персонажи народной демонологии. Так, в «Золотом браслете» Беккера женщина уговаривает возлюбленного совершить святотатство — похитить браслет Мадонны из храма. В «Братьях Толстой Морды» Костера Питер Ганс, найдя скульптуру Бахуса, слушается его голоса, организует братство и

поклоняется ему. В «Вольном гетмане Пане Савве» Кукольника заглавный персонаж убивает соперника, чтобы жениться на его невесте. Исключением являются американские легенды, где герой нарушает норму, не будучи знаком с конвенциями, так как принадлежит к иной культуре.

В перипетиях и кульминации легенды персонаж сталкивается с системой и подвергается какой-то опасности. Обычно кульминация — высшая точка страданий, которые испытывает герой вследствие своего поступка. В «Сметсе Смее» дьявол трижды приходит к протагонисту за платой, каждый раз в более страшном облике (в кульминации в образе Филиппа II, для Костера воплощавшего все ужасы испанской инквизиции). В «Золотом браслете» Педро в страхе идет по ночному собору Толедо и цепенеет от ужаса: сорвав браслет с руки Мадонны, он наблюдает ужасную картину оживших статуй и химер. В «Прекрасном Пекопене» герой все дальше удаляется от дома, в конце концов соглашаясь на дьявольскую охоту, которая незаметно для него длится сто лет. В «Баймагане» протагонист все глубже падает в бездну греха: последним шагом становится попытка убийства.

В развязке легенды представлены последствия столкновения с системой, демонстрирующие торжество надличностного начала. Развязки легенд можно условно разделить на две большие группы. В первом случае развязка изображает драматичные или трагические события. В этих легендах конфликт между личностью и родовым началом неразрешим гармоничным способом. Можно выделить следующие мотивы:

— смерть «нарушителя» («Вольный гетман Пан Савва» Кукольника, «Сир Галевин» Костера, «Гора Призраков», «Зеленые глаза» Беккера, «Святая Дева и черт» Келлера);

— сумасшествие («Золотой браслет» Беккера, «Легенда Дильсбергского замка» Твена);

— исчезновение («Мантилья леди Элинора» Готорна);

— отчаяние («Легенда о прекрасном Пекопене» Гюго, «Белая лань» Беккера).

Во втором случае возмездие уступает место счастливому избавлению от опасности и примирению с системой. Это становится возможным благодаря следующим мотивам или их сочетанию:

- заступничество сакрального помощника, благосклонного к протагонисту из-за его доброго поступка («Сметсе Смее» Костера, «Святая Дева и черт» Келлера);
- сообщение истины мудрецом («Лебедь Хантыгая» Мамина-Сибиряка);
- видение или сон, которые приводят к раскаянию («Легенда о совестном Даниле» Лескова, «Баймаган» Мамина-Сибиряка);
- раскаявшийся грешник («Легенда о святом Юлиане Милостивом» Флобера, «Легенда» Герцена, «Аврора Галигаи» Кукольника);
- спасительная любовь («Майя» Мамина-Сибиряка);
- несоответствие героя традиции («Шельм фон Берген» Твена, «Легенда Чертова мыса» Гарта).

Благополучный исход легенды возможен благодаря контаминации со сказочными мотивами и мотивами агиографическими; ошибка героя уравнивается его добродетелью. Еще один способ закончить легенду — примирить героя с действительностью, даровав ему смирение, раскаяние, покаяние.

Очевидно, что выбор трагичного или благополучного финала легенды обусловлен общими тенденциями в национальных литературах. Так, русская версия легенды тяготеет к развязке-искуплению, американская — к комическому финалу, европейская — к драматичному концу.

Литературная легенда утверждает торжество системы над отдельной личностью, большую значимость общественного, надличного, родового по сравнению с индивидуальным, личным, уникальным. Это определяет и характер бытования легенды, на котором настаивают авторы. Легенда является частью традиции, передаваемой от поколения к поколению. В то же время она представляет собой истину неофициальную. В этом смысле она также наследует традиции агиографической легенды, которая, по выражению В.М. Лурье,

выражает позицию церкви «на языке понятных народу символов, а не только на логическом языке богословско-полемических трактатов»<sup>533</sup>.

Чрезвычайно важна и пространственно-временная организация литературной легенды. Несмотря на историческую конкретику, легенда призвана соединить историю государств и наций с историей сакральной. Таким же образом легенда религиозная «развивается помимо абсолютной хронологической шкалы, а все элементы легенды, оформленные под абсолютную хронологию, служат только символическим и отнюдь не хронологическим целям. Легенда движется не от прошлого к будущему и не от будущего к прошлому, а просто-напросто ортогональна к историческому времени, до которого ей нет дела»<sup>534</sup>.

В литературной легенде эти особенности темпоральной организации реализованы не только в эксплицированных параллелях с библейской историей, но и в пристальном внимании к пространству, которое способно «стягивать» в себя временные пласты.

Таким образом, литературная легенда обладает довольно устойчивой морфологией и топикой, однако в связи с относительной молодостью жанра и с различной традицией смежных жанров в разных национальных литературах сюжет легенды варьируется от писателя к писателю, демонстрируя, тем не менее, некоторые закономерности.

## Выводы по Главе 1

В первой главе диссертации, посвященной решению проблемы атрибуции жанра литературной легенды, продемонстрировано, что в современном зарубежном и отечественном литературоведении отсутствует четкое определение жанра легенды, а термин используется зачастую стихийно и интуитивно. В то

---

<sup>533</sup> Лурье В.М. Евфимия в Эдессе и Евфимия в Халкидоне: две агиографические легенды на фоне догматических споров // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 50. С. 133.

<sup>534</sup> Лурье В.М. Евфимия... С. 134.

время как религиозная и фольклорная легенда исследованы достаточно полно, литературная легенда, наследующая их традициям, практически не изучена. В научной литературе под легендой чаще всего подразумевается использование известного сюжета в литературе Нового времени. Рассмотрение эволюции рецепции понятия легенды в европейской литературе XIX в. позволяет говорить о том, что жанр легенды активно осмыслялся на протяжении всего века. Несмотря на некоторую разницу в трактовке понятия в английской, французской, немецкой и русской лингвокультурах, очевидно, что романтиками был возрожден интерес к легенде как к традиционному типу повествования, сообщающему ныне утраченную истину. Во второй половине века этот интерес проявился в форме жанровых экспериментов с легендами — писатели осваивали эту форму, используя присущие фольклорной и агиографической легенде черты для выражения новых смыслов. Эта новая форма ставит во главу угла воображение, а не логику, и ищет истину вне официальных источников.

Глава имела целью построить жанровую модель литературной легенды. Для этого были проанализированы имеющиеся способы жанровой атрибуции, в результате чего был сделан вывод о том, что набор конститутивных признаков жанра Нового времени должен определяться индуктивным путем. Выводы о жанровых признаках, касающихся как плана содержания, так и плана выражения, следует делать на основании анализа корпуса текстов, принадлежащих к данному жанру. Опираясь на теоретические положения М.М. Бахтина о жанре, на практике мы используем алгоритм, предложенный когнитивистами. Анализ жанровой модели предполагает выделение обязательных, стандартных и вариативных признаков жанра, а также описание идеальной когнитивной модели действительности, соответствующей мироотношению жанра. При этом текст не обязательно должен демонстрировать наличие всех признаков для отнесения к жанру — достаточно того, чтобы набор их делал текст узнаваемым представителем жанра.

Критерием для первоначального отбора произведений послужила тавтологическая экспликация авторского жанрового намерения — в заголовочном



комплексе произведения и в заголовочном комплексе включающего его цикла. Были выбраны разноязычные художественные тексты XIX в.: «Легенда о Доне Родриго» В. Ирвинга, «Братство Толстой Морды. Брабантская легенда» Ш. де Костера, «Маленькая легенда о танцах» Г. Келлера, «Мертвые боги. Тосканская легенда» А.В. Амфитеатрова. Были выделены общие для всех текстов признаки, которые мы обозначили как конститутивные. К ним относятся тип конфликта, композиция сюжета, топики, хронотоп, установка на достоверность, тип нарратора, опора на претекст, чудо в качестве одной из центральных категорий, характер главного героя.

Литературная легенда позиционирует себя как передачу известного, а не нового знания, декларирует свою укорененность в традиции. Для нее характерно указание на источник текста или знаний о произошедшем.

Сюжет литературной легенды основан на коллизии личного, индивидуального интереса и установленной системы ценностей, миропорядка. Главный герой, обладающий неким избыточным качеством, вступает в отношения противоборства с системой, которые понимаются как негативные и даже губительные для него. Композиция легенды совпадает с диспозицией, что позволяет сосредоточиться на действии, представленном набором типичных мотивов. Так, в экспозиции обычно возникает или подразумевается некий запрет, обусловленный системой ценностей или традицией; в завязке герой нарушает его; кульминация изображает грозящую ему вследствие этого опасность, а развязка использует мотивы наказания, возмездия или же чудесного спасения путем воссоединения с традицией. Для литературной легенды, так же как для легенды фольклорной, типична «рекреативная интрига», связанная с «восстановлением нормального хода жизни как общего достояния»<sup>535</sup>.

Одной из главных категорий литературной легенды является чудо, представленное как вторжение потустороннего, фантастического, волшебного в реальную, зачастую историческую действительность. При этом нарратор

---

<sup>535</sup> Тюпа В.И. Этнос нарративной интриги // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 2(2). С. 14.

представляет чудесное как достоверное, в отличие от сказки. В то же время повествовательная техника не позволяет читателю с уверенностью судить об отношении автора к описанным событиям, так как легенда оставляет место для материалистической трактовки произошедшего.

Хронотоп литературной легенды актуализирует типичные для агиографической и фольклорной легенды признаки. Художественное пространство служит не только местом действия, но и материальным знаком воплощения традиции, а также концентрирует в себе память поколений. Это позволяет литературной легенде ввести библейские категории и соотнести земную историю с историей священной. Таким образом, литературная легенда устанавливает торжество надличностного над индивидуальным на разных уровнях.

Молодость жанра литературной легенды, а также разнообразие ее истоков в разных литературах обуславливают вариативность ее признаков у разных авторов, которая и будет проиллюстрирована в последующих главах. Кроме того, различное наполнение жанровой схемы отвечает общим законам эволюции жанра: «Антитетическая природа жанра также основывается на этих двух принципах: обращение к классическому образцу и его возрождение и — противоположная тенденция — деканонизация, предполагающая либо вариант жанра, либо его деструкт на разных основаниях»<sup>536</sup>.

---

<sup>536</sup> Осипова О.И. Жанровые модификации в прозе Серебряного века: Ф. Сологуб, В. Брюсов, М. Кузмин: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2015. С. 3.

## ГЛАВА 2. ЛЕГЕНДА В СИСТЕМЕ МАЛЫХ ЖАНРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

В первой половине XIX в. жанр литературной легенды лишь формируется, о чем свидетельствуют такие его особенности, как низкая степень циклизации, терминологическая неустойчивость и отсутствие научного осмысления понятия. Во второй половине XIX в. черты жанра стабилизируются, что проявляется в повышении количества легенд, их циклов, относительной устойчивости терминологии.

Исследование поэтики литературной легенды должно проводиться с учетом национальной специфики и с привлечением компаративного анализа, так как выявить особенности легенды не представляется возможным без сопоставления с другими жанрами, которое позволит выявить дифференциальные, специфичные только для легенды, признаки. Для исключения влияния стилевых составляющих необходимо обращаться к текстам разных жанров, написанных одними и теми же авторами. Это позволит определить место литературной легенды в системе жанров малой прозы той или иной авторской жанровой системы, а затем — национальной литературы.

В настоящей главе литературная легенда будет сопоставлена с другими жанрами в рамках трех национальных литератур, а именно с немецкоязычной *Novelle*, с англоязычным *short story*, с русскоязычным *святочным рассказом*. Чтобы избежать случайностей, были выбраны циклы легенд в сопоставлении с циклами других жанров. Анализ также позволит рассмотреть поэтику литературной легенды в разнообразии ее проявлений. Материал отбирался таким образом, чтобы в творчестве одного автора был представлен цикл легенд и цикл иного жанра малой прозы.

Как было показано в Главе 1, специфичными для легенды являются категории конфликта, сюжета, хронотопа, повествователя. В данной главе будет

выясняться, обладают ли эти категории дифференциальной значимостью (термин В.С. Андреева<sup>537</sup>).

## 2.1. Легенды и новеллы Келлера

Готфрид Келлер (1819–1890) — признанный классик швейцарской литературы, писавший на немецком языке в период, названный В.Д. Седельником «поэтическим реализмом»<sup>538</sup> за поэтизацию реальности в противовес идеализации надмирного романтиками и обытовлению реальности натуралистами. Проза Келлера разножанровая и позволяет сопоставить две отчетливые циклизированные формы: новеллу и легенду.

### 2.2.1. Новеллистика Келлера

Центральный жанр для Келлера, как и для многих немецкоязычных писателей этого времени, — новелла. Исследователи нередко рассматривают его цикл «Семь легенд» как новеллы<sup>539</sup>, что отчасти объясняется общностью легенд и новелл как малой прозаической формы: в отличие от романа, в них обычно развивается одна сюжетная линия, набор персонажей ограничен. Тем не менее новеллы отличаются от легенды типом конфликта, восприятием изображаемой ситуации как новой или же известной истории, а также соотношением сюжета и фабулы, типом хронотопа и субъектно-речевой организацией.

Прежде всего необходимо уточнить, что, говоря о новелле, мы имеем в виду ту малую прозаическую форму, которую сам Келлер именуется *Novelle*. Р. Клементс полагает, что употребление этого термина бессистемно<sup>540</sup>, и с этим утверждением трудно не согласиться. Англоязычные исследователи применяют к текстам этого типа термин *short story*, а термин *novella* используют по отношению к более крупной форме, которую в русскоязычной традиции принято именовать

<sup>537</sup> Андреев В.С. Формальные маркеры... С. 14.

<sup>538</sup> Седельник В.Д. Готфрид Келлер // История швейцарской литературы / под ред. Н.С. Павловой. М.: Изд-во ИМЛИ, 2002. Т. 2. С. 180.

<sup>539</sup> Bennett E.K., Waidson H.M. A History of the German Novelle. Cambridge univ. press, 1961.

<sup>540</sup> Clements R.J. Anatomy of the Novella // Comparative Literature Studies. 1972. No 9(1). P. 3.

*повестью*<sup>541</sup>. Некоторые исследователи используют немецкую версию термина — *Novelle*, особенно при анализе немецкоязычного материала. В русской традиции сложилось противопоставление не только *новеллы* и *повести*, но также *новеллы* и *рассказа*. Для обозначения этой малой прозаической формы мы будем пользоваться термином *новелла*. Самым ярким образцом ее является «Декамерон» Боккаччо, а необходимыми и, по-видимому, достаточными признаками — удивительное происшествие в качестве предмета рассказа, яркий, отчетливый *Wendepunkte* (кульминация) и пуант, неожиданное (меткое, остроумное) замечание в конце. Новеллам свойственна циклизация, зачастую сопровождающаяся рамочным обрамлением.

Новелла, несмотря на трудности терминологического характера, — один из наиболее исследованных жанров короткой прозы. Именно на материале новеллы русские формалисты анализировали категории композиции, сюжета, приема, что позволило им сделать несколько ключевых выводов о природе этого жанра. В.Б. Шкловский определяет композицию новеллы как петлю или кольцо<sup>542</sup>: «...Для образования новеллы необходимо не только действие, но и противодействие, какое-то несовпадение»<sup>543</sup>. Шкловский обнаруживает типы мотивов, на которых строится новелла: разворачивание языкового материала, противоречие обычаев, ложная невозможность, загадывание и разгадывание загадки, оксюмороны. Все эти мотивы объединены общей концепцией контраста, противоречия.

С точки зрения композиции, «обычно новелла представляет из себя комбинацию кольцевого и ступенчатого построения, усложненного разворачиванием»<sup>544</sup>. Развязка — главный элемент новеллы, по Шкловскому, без

---

<sup>541</sup> Springer O.M. *Forms of the Modern Novella*. При этом исследователи делают это не вполне обоснованно, так как теорию новеллы черпают из немецкоязычной традиции и размышлений Э. По, который, очевидно, не имел в виду повесть, когда писал о произведении, которое можно прочитать «за один присест» (Poe E. *Twice-Told Tales*. By Nathaniel Hawthorne. Two volumes. Boston: James Monroe & Co. // *Graham's Magazine*. 1842. May. Vol. XX. No 5. P. 298–330).

<sup>542</sup> Шкловский В.Б. Развертывание... С. 4.

<sup>543</sup> Шкловский В.Б. Развертывание... С. 4.

<sup>544</sup> Шкловский В.Б. Развертывание... С. 10.

которого новелла невозможна. За развязкой следует пуант, ложная концовка или отрицательная концовка.

В то же время традиция новеллы, как и само понятие, этим словом обозначаемое, значительно разнится в зависимости от национальной специфики. В немецкоязычной литературе XIX в. новелла (*Novelle*) — доминирующий жанр<sup>545</sup>, при этом именно в Германии складывается наиболее полная теория новеллы, последовательно развиваемая самими писателями<sup>546</sup>. Несмотря на резкую критику новеллистических теорий в 1970-х гг.<sup>547</sup>, классические определения новеллы, сформулированные И.-В. Гете, Л. Тиком, П. Гейзе, стоит принимать во внимание хотя бы потому, что для писателей XIX в. они отражали облик жанра. То, что не все новеллы соответствуют предъявляемым требованиям, в свете теории фамильного сходства не является доказательством обратного: достаточно наличия нескольких признаков, чтобы текст воспринимался как представитель жанра<sup>548</sup>. В связи с этим в данной работе, не посвященной теории новеллы, мы будем опираться на традиционно выделяемые признаки.

По мнению Э. Беннетта, новеллы Готфрида Келлера можно считать выдающимися образцами жанра<sup>549</sup>. Новеллистическое творчество писателя, гораздо более обширное, чем «легендарное», включает несколько сборников новелл: «Люди из Зельдвилы» (*Die Leute von Seldwyla*, 1856–1874), «Цюрихские новеллы» (*Züricher Novellen*, 1878), «Изречение» (*Das Sinngedicht*, 1881).

Циклизация новелл у Келлера носит целенаправленный характер. Сюжетно не связанные друг с другом, новеллы, тем не менее, посвящены одной местности, для которой характерна единая система ценностей. Поэтому конфликт и способ его разрешения в новеллах стремятся к высокой степени единообразия. Циклы новелл Келлера демонстрируют отличные от легенды коллизию и сюжетное

<sup>545</sup> Paine J.H.E. *Theory and Criticism of the Novella*. Bonn: Bouvier, 1979. P. 7. В то же время Р. Клементс использует термин *Novelette*: «Тогда как *Novelle* может по смежности обозначать рассказ, именно *Novelette* предоставила таким авторам XIX в., как Шторм и Келлер, возможность развернуть повествование...» (Clements R.J. *Anatomy*... P. 4).

<sup>546</sup> Подробно см.: Paine J.H.E. *Theory*...; Bennett E.K., Waidson H.M. *A History*... P. 178.

<sup>547</sup> Leibowitz J. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague: Mouton & Co., 1974. P. 20–21.

<sup>548</sup> Williamson R.Jr. *Pesher*... P. 343.

<sup>549</sup> Bennett E.K., Waidson H.M. *A History*... P. 191.

построение: в новеллах использован иной тип конфликта, а также наблюдается большее по сравнению с легендами разнообразие мотивов и приемов выразительности.

Коллизия новелл Келлера — вопрос, открытый для дискуссии. Исследователи формулируют суть коллизии по-разному, но всегда конфликт лежит в плоскости отношений человека и общества: коллизия новелл состоит в противостоянии личности и какой-либо общности, а не надличностной силы. Общность может быть представлена семьей, коммуной, государством. В новеллах разъединение с обществом мыслится Келлером как вредоносное для личности, отделившейся от коммуны. Так, Р. Лейстер доказывает это при помощи анализа пространственных обозначений<sup>550</sup>. Хотя некоторые исследователи видят в этом конфликте осуждение Келлером общественной организации<sup>551</sup>, думается, что идеалом Келлера все же является интеграция человека в общество, даже неидеальное. «Настоящим оригиналом, по Келлеру, может считаться не тот, кто старается возвыситься над другими, а тот, кто живет в согласии с окружающими и собой, кто помнит о прошлом, усердно трудится на избранном поприще, добивается успехов и становится достойным подражания, уважаемым человеком»<sup>552</sup>.

Э. Беннетт и Х. Уайдсон определяют фабульную суть новелл Келлера как образовательную: герою преподается урок. Новелла посвящена тому, как центральное событие влияет на персонажей. Если обнаруживается, что персонаж был самим собой, то финал новеллы благополучен. Если же персонаж — обманщик, то это выясняется<sup>553</sup>. «Основной интерес новеллы сосредоточен на самом событии и на эффекте, которое оно производит на героя; хотя этот интерес усиливается описанием сопутствующих обстоятельств, событие не теряется в нем... Как и у Гете, здесь есть, помимо “событийного”, этический элемент,

<sup>550</sup> Leister R. The Essential Quality of Spatial Depictions in Gottfried Keller's Prose Fiction // *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 1982. No 3(57).

<sup>551</sup> Clouser R. *Romeo und Julia auf dem Dorfe*: Keller's Variations upon Shakespeare // *The Journal of English and Germanic Philology*. 1978. No 2(77).

<sup>552</sup> Седелник В.Д. Готфрид Келлер. С. 196.

<sup>553</sup> Bennett E.K., Waidson H.M. A History... P. 189.

который принимает форму педагогического урока. В большинстве немецких новелл центр притяжения смещается с события на внутренний аспект: в лучших же новеллах Келлера, несмотря на присутствие этого внутреннего аспекта, внимание равномерно распределено между событием, материальным окружением и внутренним аспектом, который в общем виде можно определить как «образование человека»<sup>554</sup>.

Чаще всего конфликт в новеллах Келлера преодолевается юмористически, так как, по мнению Е.М. Мелетинского<sup>555</sup>, швейцарский писатель продолжает традицию новеллы эпохи Возрождения. Герой попадает в конфликтную ситуацию анекдотическим путем, часто не желая этого. Так, герой в новелле «Платья делают людей» (*Kleider machen Leute*) невольно выдает себя за знатного человека. Опасность, которой он подвергает себя, попав в это положение, не особенно серьезна. Кульминация в новеллах Келлера, по мнению исследователей, легко различима. К кульминационным относят моменты, когда Сали наносит отцу Френхен смертельный удар, пытаясь защитить возлюбленную («Сельские Ромео и Джульетта» (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*)), когда Джон Кабис соблазняет жену своего благодетеля («Кузнец своего счастья» (*Der Schmied seines Glückes*)), когда Страпинский делает предложение Неттхен («Платья делают людей»)<sup>556</sup>.

Иногда конфликт с обществом становится трагическим, как в «Сельских Ромео и Джульетте», из-за невозможности интегрироваться обратно в общество. Герою в келлеровских новеллах обычно помогает сделать это старший персонаж (родитель или наставник). Сали и Френхен помочь некому: их связь с обществом утрачена. Выбрать антиобщественный уклад, воплощенный в образе черного скрипача, они не могут, поэтому предпочитают смерть. «Препятствие, — пишет У. Силз, — только в сознании влюбленных»<sup>557</sup>. Вероятно, следует скорректировать положение исследователя таким образом: трагический финал истории Сали и Френхен обусловлен невозможностью противостоять

<sup>554</sup> Bennett E.K., Waidson H.M. A History... P. 192.

<sup>555</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. С. 218–222.

<sup>556</sup> Bennett E.K., Waidson H.M. A History... P. 183.

<sup>557</sup> Silz W. Motivation in Keller's *Romeo und Julia* // The German Quarterly. 1935. No 1(8). P. 7.



теоретическим, умозрительным представлениям о семье, браке, счастье. Новелла «Сельские Ромео и Джульетта», отличающаяся высокой степенью символизма, — новелла, наиболее близкая на фабульном уровне к жанру легенды.

Развязка новелл часто обусловлена случаем. Описывается единичный, необычный, анекдотичный эпизод: Гильдебург («Духовидцы» (*Die Geisterseher*)) влюблена в двух юношей; Саломон («Ландфогт из Грайфензее» (*Der Landvogt von Greifensee*)) собирает пять своих бывших возлюбленных в одном месте; портного Страпинского («Платья делают людей») принимают за польского графа; Фриц («Госпожа Регель Амрайн и ее младший сын» (*Frau Regel Amrain und ihr Jüngster*)) попадает в неприятности. Из всех этих ситуаций герои находят выход — остроумный или трагический, который и становится развязкой новеллы.

Таким образом, исход конфликта может быть как благополучным, так и несчастливым. Активный герой (или помощник героя) находит выход из сложившейся ситуации и способ примириться с коммуной или же погибает. Так, Панкрац становится менее сварливым, пережив опасные приключения. Госпожа Амрайн воспитывает из своего непутевого сына достойного гражданина республики: более значимой ценностью является вписанность человека в общество, нежели личное счастье. Героиню менее беспокоит отсутствие мужа, чем положение ее и ее детей в Зельдвиле. Предостерегая сына от глупых поступков, госпожа Амрайн обращает особое внимание на то, чтобы не отделиться от зельдвильского общества, неродного ей, чтобы найти с ним компромисс: «...Выше и благороднее, чем презрение, в ней было развито уважение к миру в целом»<sup>558</sup>. По утверждению Р. Лейстера, Келлер «интересуется тем, как индивид добивается своих личных целей в рамках социума»<sup>559</sup>.

Напротив, Иобст, Ангст и Шац («Три праведных гребенщика» (*Die drei gerechten Kammacher*)), Джон Кабис («Кузнец своего счастья») иллюстрируют противоположную ситуацию, когда движимые жадностью или тщеславием персонажи выключаются из жизни коммуны и платят за это свободой или

<sup>558</sup> Келлер Г. Избранное. Л.: Худож. лит., 1988. С. 110. Пер. с нем. Г. Кагана.

<sup>559</sup> Leister R. The Essential Quality... P. 108.

жизнью. Трагический финал «Сельских Ромео и Джульетты» — залог ошибок отцов главных героев: именно они разобщились друг с другом и со всей деревней, что привело к гибели их детей. «Все десять новелл <...> — это рассказы о том, как стать самим собой и жить по-человечески, какие помехи и препятствия приходится преодолевать на этом пути и что получается, если преодолеть их — по слабости или нежеланию — не удастся»<sup>560</sup>.

Логика развития сюжета в новеллах не совпадает с фабульной логикой. М. Бристер, подробно анализируя новеллу «Панкрац» (*Pankraz, der Schmoller*), указывает на ее соответствие классическим жанровым законам новеллы, определенным П. Гейзе и И. Кляйном, с точки зрения выбора центрального события, лейтмотива, идеи<sup>561</sup>, а также в плане композиции. Ссылаясь на Силза<sup>562</sup>, Бристер называет «инвертированный порядок» событий типичным для новеллы<sup>563</sup>. На рубеже XIX–XX вв. именно подобное несовпадение часто обуславливало конфликт новеллы: классическим примером является новелла «Дары волхвов» (*The Gift of the Magi*, 1905) О. Генри, интрига которой во многом объясняется неполным сообщением читателю событий.

В новеллах Келлер активно прибегает к смене точек зрения, к флэшбэкам. Новелла «Ландфогт из Грайфензее» построена как собрание глав о пяти бывших возлюбленных главного героя. «Панкрац» — рассказ главного героя о годах, проведенных вне семьи<sup>564</sup>. «Сказка о котике Шпигеле» (*Spiegel, das Kätzchen*) включает интекст — сказку, выдуманную котом, чтобы спастись. «Дитеген» (*Dietegen*), «Сельские Ромео и Джульетта» используют мотивы случайной встречи, (не)узнавания, которые обусловлены выбором повествователя, ограниченного в своем знании.

<sup>560</sup> Седельник В.Д. Готфрид Келлер. С. 194.

<sup>561</sup> Brister M.O. An Analysis of Gottfried Keller's Novelle, *Pankraz der Schmoller*. Thesis. 1967. P. 8. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/37864>. Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>562</sup> Silz W. Realism and Reality. Studies in the German Novelle. Chapel Hill: Univ. of North Carolina, 1954. P. 7.

<sup>563</sup> Brister M.O. An Analysis... P. 10.

<sup>564</sup> Brister M.O. An Analysis...

Кроме того, новеллы активно прибегают к удвоению и утроению мотивов. Так, в «Сельских Ромео и Джульетте» межличностный конфликт Марти и Манца порождает внутренний конфликт их детей, которые разрываются между любовью друг к другу и чувством долга, предписывающим им расстаться. В «Ландфогте из Грайфензее» конфликт героя и внешних по отношению к нему систем ценностей прописан шесть раз (пять раз — в форме неудавшихся любовных историй и шестой — при встрече героя со всеми пятью возлюбленными, пытающимися наконец женить его).

Главный герой в новеллах Келлера сталкивается с равноценным ему персонажем: они могут быть равны по силе изначально или становиться равными. Обычно это отношения ученичества и наставничества (в широком смысле): персонажем-учителем может быть родственник, возлюбленный. Так, госпожа Амрайн преподносит урок своему сыну; Кюнгольт учит Дитегена, затем — он ее. Равноправие (в широком смысле слова) может подчеркиваться композиционно: сначала Кюнгольт спасает Дитегена, потом они меняются местами. Антагонист отсутствует или играет роль вредителя, тем не менее он может исправиться. Это связано с концепцией человека, в котором заложено и дурное, и хорошее. Изначально гармоничная ситуация разрушается, когда слабости, свойственные каждому человеку, превращаются в грех: «Жена Манца, напротив, приспособилась к изменившемуся положению, и, чтобы оказаться ненадежной спутницей жизни, ей только надо было дать волю некоторым присущим ей женским слабостям, которые превратились в пороки. Ее чревоугодие выросло в дикое обжорство; словоохотливость — в насквозь фальшивую льстивость и злословие; она непрестанно говорила как раз противоположное тому, что думала, все и всех натравливала друг на друга и втирала очки собственному мужу. Ее прежняя откровенность, склонность к более или менее невинной болтовне превратилась в закоренелое бесстыдство, ей ничего не стоило лгать и

фальшивить, и, таким образом, вместо того, чтобы подчиняться мужу, она сама водила его за нос»<sup>565</sup>.

Характер персонажа во многом обусловлен его национальностью или принадлежностью к тому или иному кантону. Практически все главные качества — те же, что и у соотечественников, у других членов семьи, и эти черты не изменяются при воздействии внешних факторов, а лишь усиливаются или нивелируются. Поведение во многом получает психологическое объяснение, хотя действие может быть дистанцировано от нарратора во времени.

Персонажный строй новеллы, по выражению Г.М. Ребель<sup>566</sup>, не моноцентричен: у каждого из второстепенных и эпизодических персонажей своя история, и они не обязательно связаны с главным героем. Главный герой не раскрывает правды о мире, но становится его полноценной частью. Кроме того, в новеллах Келлера, как и в легендах, распространено двойничество. Система двойников (в том числе карикатур и провокаторов) подчеркивается вниманием к образу родителя, с одной стороны, и желанием играть некую роль, с другой. Так, юные герои в «Сельских Ромео и Джульетте» повторяют судьбу своих родителей, а те, в свою очередь, дублируют друг друга.

Поскольку конфликт связан с отделением от коммуны, организация художественного пространства подчеркивает эту коллизию. Прежде всего, именно пространственная организация определяет особенности художественного мира легенд, так как уже названиями циклов задается его географическое измерение: «Люди из Зельдвилы», «Цюрихские новеллы». Циклы создают образ мира, в котором действуют персонажи отдельных новелл; в конце концов формируется образ нации и определяется ее мировоззрение. Эта позиция эксплицируется не только в новеллах, но и в предисловии к «Людьми из Зельдвилы», посвященном особенностям характера зельдвильцев и их истокам.

<sup>565</sup> Келлер Г. Избранное. С. 37. Пер. с нем. А. Ариан.

<sup>566</sup> Ребель Г.М. Система персонажей романов И.С. Тургенева «Отцы и дети» и Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (сравнительный анализ) // Филологический класс. 2008. № 20. С. 72.

Р. Лейстер видит в пространственной организации новелл Келлера аллегорическое изображение демократического общества<sup>567</sup>.

Анализ отдельных новелл демонстрирует особую роль, отводимую пространству в сюжете и конфликте. Для новелл Келлера характерно повышенное внимание к образу дома, трактира, дороги, перекрестка. Большинство персонажей стремится обрести свой дом, однако дорога приносит в их жизнь перемены. Так, новелла «Сельские Ромео и Джульетта» построена на пространственной оппозиции дом — скитание. Потеря дома родителями главных героев имеет пространственно обусловленную причину — кусочек спорной земли, который на самом деле не принадлежит ни одному из крестьян. Этот участок приобретает собственный зримый образ, который становится сквозным: «Клочок земли с **грудой камней**, среди которых снова разросся целый лес крапивы и чертополоха, был только зародышем или первопричиной запутанной истории, перевернувшей весь уклад жизни двух пятидесятилетних крестьян, у которых теперь появились новые привычки и обычаи, новые правила и надежды, ранее им незнакомые»<sup>568</sup>.

Именно с этой груды камней обращается к детям зловещий черный скрипач; на грудке камней (хотя из текста не ясно, на какой именно) наносит Сали отцу возлюбленной роковой удар, лишивший того разума. Отобрав у черного скрипача, законного хозяина этой земли, единственное пристанище, Марти и Манц обрекают своих детей на ту же судьбу — скитаться, не зная приюта, и тосковать по собственному дому. Тоска по дому у Сали и Френхен во время их однодневного путешествия выражена не только в желании подольше задержаться в гостеприимных трактирах, но и в подарке, который Сали делает Френхен: «Сали купил Френхен красиво побеленный сахарной глазурью большой пряничный дом с зеленой крышей, на которой сидели белые голуби, а из трубы выглядывал амурчик в виде трубочиста. У открытых окон стояла, обнявшись, парочка, оба толстощекие и румяные, с крохотными алыми губами, соединенными в поцелуе, ибо практичный живописец наспех изобразил одной кляксой два ротика,

<sup>567</sup> Leister R. The Essential Quality...

<sup>568</sup> Келлер Г. Избранное. С. 36. Пер. с нем. А. Ариан.

слившихся таким образом воедино. Черные точки изображали веселые глазки. На розовой входной двери можно было прочесть стишки <...>»<sup>569</sup>.

Потеря дома, однако, мыслится персонажами и рассказчиком не столько как потеря материальная или духовная, сколько как разобщенность с людьми. Влюбленные, с одной стороны, хотят быть вдвоем, с другой стороны, их союз, чтобы быть счастливым, должен быть засвидетельствован и одобрен обществом. Этим вызвано их неперемное желание отправиться на танцы. Они мечутся между уединением, на которое обречены, и стремлением вернуться к людям: «По-видимому, влюбленным было страшно остаться одним, в стороне от людей, и, не сговариваясь, не глядя ни направо, ни налево, они пошли по главной дороге, шумной и людной»<sup>570</sup>. Публичное и приватное в новелле должны быть приведены в гармоничное состояние, только тогда финал может быть счастливым.

Персонажи постоянно движутся, но заданность их пути граничит с бесцельностью. Перемещение из одного пространства в другое сигнализирует об отрыве от коммуны: «Но теперь память хитро и упорно отказывалась служить, глаза предъявляли свои права, требовали своей доли наслаждения, и когда солнце после обеда обдало теплым и ярким светом верхние этажи мрачных домов, Сали украдкой вышел из городских ворот и направился к родным местам, которые только теперь стали казаться ему раем с двенадцатью блестящими воротами; когда он подходил к деревне, у него сильнее забилося сердце»<sup>571</sup>.

Перемещение родителей главных героев в чужое пространство также сигнализирует их отрыв от привычного общества: крестьянин Манц остается чужим в городе, Марти попадает в клинику для душевнобольных. Разобщенность наблюдается и в семьях злополучных крестьян, когда они теряют свою идентичность: «Под конец каждый забирался в свой угол, и целый день не прекращались докучливая перебранка и взаимные попреки...»<sup>572</sup>.

<sup>569</sup> Келлер Г. Избранное. С. 77. Пер. с нем. А. Ариан.

<sup>570</sup> Келлер Г. Избранное. С. 77. Пер. с нем. А. Ариан.

<sup>571</sup> Келлер Г. Избранное. С. 49. Пер. с нем. А. Ариан.

<sup>572</sup> Келлер Г. Избранное. С. 48. Пер. с нем. А. Ариан.

Пространство значимо и потому, что определяет собой мировоззрение персонажей. В рамках швейцарского мировосприятия есть также множество вариантов, которые часто сталкиваются в рамках одной новеллы: Гольдах и Зельдвила («Платья делают людей»), Зельдвила и Рюхенштайн («Дитеген»). Счастливая развязка первой новеллы невозможна без оседлости главного героя. Пересечение границы «своего» пространства (Зельдвила) и проникновение в пространство чужое (Рюхенштайн) грозит смертью Кюнгольт, а возвращение обещает счастье.

Время в новеллах охватывает значительные отрезки времени, в десятки лет, и отнесено к разным периодам истории Швейцарии. Объединяет «Цюрихские новеллы» то, что они «имеют дело со сложным феноменом социального и культурного сдвига в истории, а именно осознания того, что человек живет в переходный период»<sup>573</sup>.

В новелле Келлера время нарратора неотлично от времени героев, даже когда описывается далекое прошлое. Время значимо лишь в привязке к главным героям, до них и после них его не существует. Исторические события (преимущественно военные, в которых принимают участие мужчины и потому отлучаются из дому) упоминаются лишь как фон и обстоятельства. Что касается экскурсов в будущее, то в новелле есть предчувствия и предзнаменования, но их цель — создать напряжение. Таково появление черного скрипача в «Сельских Ромео и Джульетте», упоминание отца Неттхен о том, что его дочь с детства мечтала выйти замуж за итальянца или поляка.

Хотя субъектно-речевая организация новелл и отражает некоторые общие для писателя тенденции<sup>574</sup>, она отличается от организации легенд. Повествовательная техника новелл предоставляет больше возможностей не только в плане сюжета, но и в плане проявления авторской позиции. Например, нарративная техника «Сельских Ромео и Джульетты» демонстрирует тонкий переход с позиции внешнего, «вненаходимого» наблюдателя на позицию

<sup>573</sup> Radandt F. Transitional Time in Keller's *Züricher Novellen* // PMLA. 1974. No 1(89). P. 77.

<sup>574</sup> Наличие рамы, ирония.

повествователя, захваченного своим героем, и обратно. Начало новеллы создает подчеркнуто отстраненный образ: два крестьянина, у которых даже нет имен, изображены издали. Повествователь перемещается с позиции «птичьего полета» к «немой сцене» (в терминологии Б.А. Успенского<sup>575</sup>). «В художественной прозе Готфрид Келлер создает особую видимость, как бы реально воспринимаемую глазом. В частности, пейзаж как будто простерт перед взглядом, уходит вдаль и вовлекает наблюдателя в создаваемую панораму»<sup>576</sup>.

Текст изобилует модальными выражениями (операторами, или «словами отстранения»<sup>577</sup>): «по-видимому» (*schien*), «с первого взгляда можно было признать» (*verkündeten auf den ersten Blick*), «издалека они казались» (*glichen sie in einiger Entfernung*), «на первый взгляд их можно было различить» (*man hätte den ersten Blick unterscheiden können*), «приятно было смотреть» (*es war schön anzusehen*), «показалась едва заметная издалека красивая повозочка» (*ein kleines artiges Fuhrwerklein sich näherte, welches kaum zu sehen war*), «теперь уже можно было разглядеть» (*nun konnte man näher betrachten*) и т. д.<sup>578</sup> Это подчеркивает нарочито внешний взгляд на старших персонажей. Повествователь кратко суммирует причины и последствия их поступков; внутренний мир их не изображается, а лишь выводятся определенные закономерности, присущие человеческой природе. Более того, нарратор не стремится перейти на их точку зрения ни в плане психологии, ни в плане идеологии, ни в пространственно-временной перспективе, сообщая о жизни персонажей суммарно. При этом нельзя сказать, что он не знает об их ощущениях, но, идеологически не разделяя их точки зрения, он не стремится передать ее.

<sup>575</sup> «Над живописной рекой, которая протекает недалеко от Зельдвилы, в полудне ходьбы от нее, поднимается обширная, хорошо возделанная возвышенность, сбегаящая к плодородной равнине. У отдаленного ее подножия расположена деревня в несколько крупных крестьянских дворов, а по отлогому склону долгие годы, словно три гигантские ленты, лежали друг подле дружки три большие прекрасные пашни» (Келлер Г. Избранное. С. 25. Пер. с нем. А. Ариан).

<sup>576</sup> Leister R. The Essential Quality... P. 107.

<sup>577</sup> Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 114.

<sup>578</sup> Keller G. Gesammelte Werke: in 4 Bd. Leipzig: Insel, 1922. B. 3. S. 74.



Другое дело Сали и Френхен: описание одного дня их жизни занимает больше места, чем описание десяти лет жизни их родителей. По отношению к ним повествователь занимает совмещенную внутреннюю точку зрения (термин Б.А. Успенского), попеременно изображая их глазами друг друга, а также сообщая об их чувствах. Он передает точку зрения героев начиная с того момента, как они встречаются после долгой разлуки: «Пораженный тем же упадком, который он, в сущности, видел и в родительском доме, Сали с удивлением смотрел на запустение, представившееся его взору. Земля Марти, кусок за куском, пропадала в залоге, и у него ничего не осталось, кроме домика, участка перед ним, крохотного сада и пашни у реки на пригорке, за которую он упрямо цеплялся из последних сил»<sup>579</sup>. При этом нарратор никогда не прибегает к внутренней речи (косвенной или прямой).

В конце новеллы он возвращается к первоначальной позиции абсолютно отстраненного и внешнего наблюдателя, ничего не знающего об этой истории и никогда не бродившего вместе со своими героями по полям и рощам. Более того, он дистанцируется от персонажей в пространстве («...Две бледные фигуры, тесно обнявшись, скользнули с ее [барки] темной громады в холодные волны реки») и во времени: «Когда **потом** в реке, ниже города, обнаружили и опознали трупы, газеты сообщили о том, что двое молодых людей из двух крайне бедных, разорившихся семейств, непрерывно враждовавших между собой, нашли смерть в воде; почти весь день до этого они танцевали и веселились в деревне, где был престольный праздник. Надо думать, что это происшествие имеет отношение к барке с сеном, которая приплыла к городу без судовой команды, и что молодые люди похитили барку с целью отпраздновать на ней свою ужасную, нечестивую свадьбу <...>»<sup>580</sup>.

В данном случае можно говорить о несовпадении плана идеологии повествователя и передаваемой точки зрения, о различии в «словесно-

<sup>579</sup> Келлер Г. Избранное. С. 49. Пер. с нем. А. Ариан.

<sup>580</sup> Келлер Г. Избранное. С. 91. Пер. с нем. А. Ариан.

идеологическом кругозоре»<sup>581</sup> автора и героя. Таким образом, овнешненная точка зрения становится способом создать новеллистическую раму<sup>582</sup>, в первой части которой нарратор задает свою тему и цель: «Этот рассказ был бы ненужным подражанием, если бы он не основывался на истинном происшествии и не показывал, как далеко в глубь человеческой жизни уходят корни всех сюжетов, которые лежат в основе великих произведений прошлого. Таких сюжетов не много, но они вновь и вновь оживают, всякий раз в ином обличье, и тогда рука невольно тянется их запечатлеть»<sup>583</sup>. Во второй части рамы повествователь выражает оценку произошедшего при помощи иронии, сообщая противоположную своей точку зрения: «лишнее доказательство возрастающего падения нравов и разнузданности страстей»<sup>584</sup>.

Повествовательная организация сообщает текстам новеллистический интерес, так как действие сосредоточено на точке зрения персонажа. Это предполагает некоторую степень неосведомленности, которая оставляет место для загадок и совпадений. В новелле «Платья делают людей» повествователь повсюду следует за Страпинским и изображает только те эпизоды, которые существенны для него. Лишь когда центральный герой перестает быть персонажем активным и ожидает своей участи, нарратор возвращается к Неттхен, чтобы вместе с ней найти героя и дальше уже следовать за ними обоими. В то же время давнее знакомство Страпинского и Неттхен, о котором подозревает читатель, никак не подтверждается и не опровергается повествователем. Поскольку Страпинский не знает, является ли Неттхен той девочкой, с которой он дружил в детстве, сокрытие данной информации сюжетно и композиционно обусловлено доминированием его точки зрения. Повествователь как бы знает больше, чем Страпинский, так как комментирует, делает наблюдения над человеческой природой, но в то же время его знание ограничено.

<sup>581</sup> Полубояринова Л.Н. Сюжет и диалог в новелле Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек» // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики: Межвуз. сб. науч. тр. Кемерово: Изд-во КГУ, 1988.

<sup>582</sup> Успенский Б.А. Поэтика композиции. С. 120.

<sup>583</sup> Келлер Г. Избранное. С. 25. Пер. с нем. А. Ариан.

<sup>584</sup> Келлер Г. Избранное. С. 91. Пер. А. Ариан.

Итак, в новеллах Келлера наличествует сложная, совмещенная точка зрения. Повествователь движется от внешнего взгляда на персонажей к внутреннему, причем его интересуют только один-два героя, чью пространственно-временную и психологическую точку зрения он разделяет. Однако в плане идеологии совпадение точек зрения происходит не всегда: нарратор может разделять позицию героя (госпожа Амрайн), сожалеть о ней (Сали и Френхен, Кюнгольт), иронизировать (точка зрения обывателей в «Сельских Ромео и Джульетте»). Так создается определенный образ повествователя: с одной стороны, он изображает мир глазами героя, с другой стороны, оценивает героя согласно своей системе ценностей. Это обеспечивает двойной фокус зрения на мир: сквозь призму восприятия персонажа и без нее. В новеллах позиция повествователя создает возможности для сокрытия информации в сюжетных целях или для обеспечения эффекта неожиданности. В то же время все приемы, используемые Келлером, производят впечатление достоверности изображенных событий без прямой декларации этого.

Новеллы Келлера, таким образом, повествуют о нечаянном исключении личности из общества, знаменующем потерей дома, и возвращении в него благодаря помощи извне или трагических последствиях отпадения. Эта история подается как новая и реально произошедшая. Повествователь использует совмещенную точку зрения, то отдаляясь от своих персонажей, то приближаясь к ним. Вопрос о правдоподобию описанных событий не ставится, так как повествовательная техника призвана как можно реалистичнее передать изображаемое.

### 2.1.2. «Семь легенд» Келлера

Цикл «Семь легенд» (*Sieben Legenden*), впервые опубликованный в 1872 г., стоит в творчестве Келлера особняком<sup>585</sup>. Швейцарский писатель заимствовал сюжеты из книги «Легенды» (*Legenden*, 1804), содержащей жизнеописания святых. Автор сборника, немецкий поэт, переводчик и лютеранский священник

<sup>585</sup> Der Literatur-Brockhaus. В. 2. S. 352.

Людвиг Теобульд Козегартен<sup>586</sup> (1758–1818), пересказал в нем некоторые жития раннехристианских святых, которые, в свою очередь, почерпнул из разных источников: христианских апокрифов, сочинений св. Григория Двоеслова (540–604), «Золотой Легенды» Якова Ворагинского (XIII в.) и др. Сам автор перечислил все эти тексты в предисловии к сборнику, подчеркнув его прагматичный, компилятивный характер. Хотя к XIX в. вышло довольно много сборников жизнеописаний святых, Козегартен предполагал сделать их более доступными для широкой, малограмотной аудитории. Он преследовал практические цели, создавая компендиум из легенд для своих прихожан, в основном моряков и рыбаков, не знавших латыни. Тексты были переложены как в стихотворной, так и в прозаической форме.

Для Келлера, который познакомился со сборником в 1850-е гг., «Легенды» Козегартена послужили иллюстрацией регресса современной религии. Эту мысль Келлер отчасти заимствовал у Л. Фейербаха<sup>587</sup>. Немецкому философу, чьи лекции Келлер слушал в Гейдельберге в 1848–1850 гг., писатель обязан общим отношением к христианству и мыслями о его происхождении. Под влиянием Фейербаха «сложилось его материалистическое мировоззрение — этическая и эстетическая программа на всю оставшуюся жизнь»<sup>588</sup>. Непосредственным толчком к выбору легенд, по мнению Л. Холмса<sup>589</sup>, явилось эссе Фейербаха 1842 г. «О культе Девы Марии» (*Über den Marienkultus*)<sup>590</sup>. В нем философ, критикуя католический культ Богородицы, демонстрирует, как в христианском культе Богоматери преломились языческие верования, доказывая тем самым

<sup>586</sup> Хотя в XIX в. Козегартен был известной личностью (его имя упоминается И.-В. Гете, Ф. Шиллером, на его стихи писал музыку Ф. Шуберт), в настоящее время он редко привлекает внимание исследователей, не переиздается и не переводится на иностранные языки. Холмс полагает, что именно Келлер повредил репутации Козегартена (Holmes L.M. *Kosegarten's Cultural Legacy: Aesthetics, Religion, Literature, Art, and Music*. N.Y.: P. Lang, 2005. P. 112).

<sup>587</sup> Ruppel R.R. *Gottfried Keller and His Critics: A Case Study in Scholarly Criticism*. Columbia: Camden House, 1998; Dünnebier H. *Gottfried Keller und Ludwig Feuerbach*. Zürich: F. Ketter, 1913.

<sup>588</sup> Седельник В.Д. Готфрид Келлер. С. 182.

<sup>589</sup> Holmes L.M. *Kosegarten's Cultural...* P. 111.

<sup>590</sup> Это эссе было рецензией на книгу друга Фейербаха, Г.Ф. Даумера, “*Glorie der heiligen Jungfrau Maria. Legenden und Gedichte nach spanischen, italienischen, lateinischen und deutschen Relationen und Original Poesien*”, выпущенную им под псевдонимом Eusebius Emmerman. Рецензия впервые была напечатана в *Deutsche Jahrbücher* 13.01.1842.

тесную связь между язычеством и христианством. Холмс и другие исследователи уверены, что Келлер был знаком с этой работой и на практике применил рассуждения Фейербаха, обнажив «античную первооснову, скрытую за позднейшими наслоениями, не разрушая при этом наивной поэзии христианского мифотворчества»<sup>591</sup>.

Помимо этой идеологической установки, цикл «Семь легенд» решает художественные задачи. Религиозные легенды нередко служили импульсом к творческим поискам: в XIX в. в Европе наблюдается активное проникновение религиозных легенд в светскую литературу. Яркими примерами являются легенды Р. Саути<sup>592</sup>, А. Герцена<sup>593</sup>, Г. Флобера<sup>594</sup>, Н. Лескова<sup>595</sup>, А. Франса<sup>596</sup>, Л. Толстого<sup>597</sup>. По выражению Э. Эстелл, XIX в. — время агиографических экспериментов<sup>598</sup>. Естественно, что писатели XIX в. преследуют иные цели, чем богословы, переписчики легенд, составители сборников. Во-первых, они переосмысливают основной посыл легенды: вместо того, чтобы донести до читателя некую сакральную истину в неизменном виде, они заново конструируют ее. Трудно поэтому согласиться с мнением М.Н. Климовой о том, что «зарубежные обработки житийных сюжетов на философскую глубину обычно и не претендовали, не выходя за пределы литературной игры с экзотическим материалом»<sup>599</sup>. Во-вторых, тон литературных легенд на религиозные темы разнообразен: он варьируется от скептического до восторженного. В-третьих, жанровый образец религиозной легенды трансформируется, так как в структуру легенды вводятся инородные композиционные, повествовательные, сюжетные

<sup>591</sup> Седельник В.Д. Готфрид Келлер. С. 197.

<sup>592</sup> “The Well of St. Keyne” (1798)

<sup>593</sup> Легенда (1835)

<sup>594</sup> “La Légende de Saint Julien l’Hospitalier” (1857)

<sup>595</sup> Прекрасная Аза (1888)

<sup>596</sup> “La Légende des saintes Oliverie et Liburette” (1890)

<sup>597</sup> Разрушение ада и восстановление его. Легенда (1903)

<sup>598</sup> Astell A.W. Artful Dogma: The Immaculate Conception and Franz Werfel’s *Song of Bernadette* // *Christianity & Literature*. 2012. No 62(1). P. 5–28.

<sup>599</sup> Климова М.Н. О житийных традициях новой русской литературы // Встреча культур в пространстве Сибири: Научные исследования, мемуаристика, художественная критика. Омск: Издатель-Полиграфист, 2014. С. 88.

элементы. Представляется, что и «Семь легенд» Келлера не были исключительно критикой религии или христианства, а творческой переработкой агиографических легенд с учетом философских идей Фейербаха.

Из четырех томов легенд Козегартена Келлер выбрал семь легенд и озаглавил их следующим образом: «Евгения» (*Eugenia*), «Святая Дева и черт» (*Die Jungfrau und der Teufel*), «Святая Дева в образе рыцаря» (*Die Jungfrau als Ritter*), «Святая Дева и монахиня» (*Die Jungfrau und die Nonne*), «Святой Виталий» (*Der schlimm-heilige Vitalis*), «Корзиночка цветов святой Доротеи» (*Dorotheas Blumenkörbchen*), «Маленькая легенда о танцах» (*Das Tanzlegendchen*). Как и Козегартен, Келлер использовал слово *Legende* в религиозном, а не в фольклорном значении, имея в виду жизнь святого<sup>600</sup>. Цикл содержит истории христианских святых и простых женщин, которым помогает Дева Мария.

Легенды Келлера сразу вызвали неоднозначную оценку, особенно в отношении авторского замысла. Часть читателей была уверена в том, что Келлер возрождает христианские традиции. «Вне сомнения, их первоначальной целью было поучение; но в то же время они утоляли психологический интерес к известным святым и простое любопытство к чудесным историям. Особое внимание уделено “обращению”, этому внутреннему процессу, который делает из мирянина жителя небесного города»<sup>601</sup>. Стилизация Келлера под набожный тон христианской легенды была настолько искусной, что даже английский переводчик посчитал, что «наивная бесхитрость» автора была искренней<sup>602</sup>.

Другие читатели полагали, что Келлер не разделяет благочестивой позиции Козегартена. В то время как Козегартен изображает борьбу добродетели (христианство, святые, Дева Мария) со злом (дьявол, язычники, гонители христиан), итогом которой является торжество добра, Келлером обращение в христианство мыслится не как добродетель, а как искушение. «Легенды являются

<sup>600</sup> Jolles A. Einfache Formen: Legende — Sage — Mythe — Rätsel — Spruch — Kasus — Memorabile — Märchen — Witz. Halle: M. Niemeyer, 1930. S. 39.

<sup>601</sup> Meyer R.M. Introduction // Keller G. Seven Legends / trans. from German by M. Wyness. Glasgow: Gowans & Gray, 1911. P. IX.

<sup>602</sup> Handschin Ch.H. Foreword // Keller G. Legends of Long Ago / trans. from German by Ch.H. Handschin. Chicago: The Abbey Co., 1911. P. 5.

семикратной вариацией одной темы и утверждают одну и ту же истину в различных ситуациях. Персонажи легенд — жертвы неестественной формы искушения <...>. Они путают понятия земного и божественного, естественного и неестественного и принимают решения, исходя из ложных посылок»<sup>603</sup>. Однако какую бы точку зрения на цикл ни выбирали исследователи, они подчеркивают принципиальную гомогенность легенд Келлера — жанровую, стилевую, мотивную, тематическую. Прежде всего это относится к предмету изображения — средневековым святым. В выборе материала легенды противопоставлены новеллам, связанным со швейцарской действительностью. «Обращаясь к преданиям эпохи раннего христианства, писатель, по его же словам, утверждал “свободу выбора материала в противовес террору внешней актуальности”»<sup>604</sup>. Далее, Л. Дженнингс отмечает «нарочитую нереалистичность» легенд по сравнению с новеллами<sup>605</sup>. Кроме того, Э. Даунинг доказывает, что в основе всех семи легенд лежит мотив переодевания, соответствующий травестированию жанра религиозной легенды<sup>606</sup>. Стилистика также свидетельствует об отличии легенд от новелл: анализ сравнений в прозе Келлера, проведенный Л.А. Маузене<sup>607</sup>, говорит о том, что в легендах их число в три раза меньше, чем в новеллах.

Рассмотрим сюжетное построение легенд. Для определения инвариантной структуры легенды необходим мотивный анализ и учет изменений, вносимых Келлером в агиографические сюжеты. Легенды в цикле расположены в определенной последовательности и предварительно не публиковались Келлером, поэтому логично рассматривать их в порядке, выбранном автором. Расположение

<sup>603</sup> Frank B.R. Irony in Keller's *Sieben Legenden* // *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 1974. No 49(2). P. 129.

<sup>604</sup> Седельник В.Д. Готфрид Келлер. С. 197.

<sup>605</sup> Jennings L.B. The Model of the Self in Gottfried Keller's Prose // *The German Quarterly*. 1983. No 56(2). P. 208.

<sup>606</sup> Downing E. Double Takes: Genre and Gender in Keller's Twice-Told Tales, the *Seven Legends (Sieben Legenden)* // *Double Exposures: Repetition and Realism in Nineteenth-Century German Fiction*. Stanford: Stanford univ. press, 2000.

<sup>607</sup> Маузене Л.А. Структура и функции сравнений в новеллах Г. Келлера: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1977.

легенд по отношению друг к другу значимо, так как мотивы в них находятся в отношении параллелизма, комплементарности и противопоставления: «Сборник отличается сложной повествовательной системой взаимосвязей и перекликающихся мотивов внутри цикла, представляющего собой своеобразное повествовательное единство»<sup>608</sup>.

Фабула «Евгении» повторяет фабулу традиционного жития святой Евгении Римляныни (II в.), изложенного во многих сборниках<sup>609</sup>. В традиционной легенде святая Евгения принимает христианскую веру и удаляется в монастырь, переодевшись мужчиной. Влюбившаяся в пригожего «монаха» и отвергнутая «им» женщина обвиняет Евгению в насилии, и та вынуждена открыть свою тайну отцу. После этого вся семья обращается в христианство и мученически погибает.

В версии Келлера меняются акценты. Сначала Евгения отказывается от брака из гордыни, чрезмерно увлекшись науками, затем скрывается в монастыре под влиянием Евангелия. Келлер вводит любовную линию и делает ее центральной; более того, героине приходится признаться в обмане не отцу, а бывшему жениху, Аквилию. Ситуация, в которой оказывается Евгения, доказывает ей, что слабой женщине необходима мужская защита, и она счастливо соединяется браком с женихом.

Коллизия «Евгении» обусловлена отступлением героини от традиционных для женщины форм поведения, которое проявляется в отказе от брака и занятиях наукой («наперекор общепринятой морали и общественному мнению»<sup>610</sup>). Конфликт можно обозначить как столкновение родового (природного, семейного) и индивидуального (умозрительного, религиозного), так как именно тщеславие внушает Евгении мысль о том, что она должна главенствовать в семье: «Евгения чуть заметно улыбнулась и даже не покраснела, — так сильно ученость и образованность подавили в ней все естественные, тонкие движения души»<sup>611</sup>.

<sup>608</sup> Седельник В.Д. Готфрид Келлер. С. 198.

<sup>609</sup> Руфин Аквилейский, Симеон Метафраст, Яков Ворагинский.

<sup>610</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 16. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

<sup>611</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 14. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.



Экспозицией легенды является рассказ о юности героини, о ее необычайной образованности и красоте, а завязкой — разговор с Аквилием, за которым следует разрыв отношений. Перипетии включают в себя усиление мотива отказа от естественных ценностей и от женской природы: переодевание в мужское платье, уход в монастырь под видом мужчины, руководство монастырем. Далее надевание Евгенией чужой личины приводит к эпизоду с влюбленной в псевдомонаха женщиной, типичному для агиографических текстов<sup>612</sup>, в результате которого Евгению арестовывают и приводят на суд к консулу, которым оказывается Аквиллий. Евгения, осознав серьезность последствий своих поступков, вынуждена отказаться от выбранной роли. Кульминацией становится символический жест сбрасывания мужской одежды. Развязка включает воссоединение героев, их брак и возвращение героини в семью. Естественное для женщины состояние, вне науки и религии, видится Келлером как гармоничный и безопасный способ существования.

Этот сюжет Келлер вписывает в исторический контекст гонений на ранних христиан. Легенда не заканчивается восстановлением в Евгении женской сущности; за счастливым, казалось бы, финалом следует не связанный с основной фабулой эпилог, сообщающий о гибели всей семьи. Грозящая женщине опасность исключена из фабулы и подается паратекстуально, как эпилог, не имеющий отношения к центральным событиям. Мученическая смерть (само слово так не и используется) упоминается вскользь и не привлекает читательского внимания: «Дальше в легенде рассказывается **еще**, как вся семья переселилась в Рим в то время, когда власть перешла в руки гонителя христиан, Валериана, и как при наступивших преследованиях Евгения прославилась как поборница христианства и мученица, и только тогда проявила все величие духа, на которое была способна»<sup>613</sup>. Трагизм затем и вовсе нивелируется юмористичным пуантом: «Говорят, что заступничество этих святых [Гиацинтов] помогает ленивым

<sup>612</sup> Святая Феодора, преподобная Аполлинария, преподобная Мария-Марин.

<sup>613</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 29. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

школьницам, неуспевающим в науках»<sup>614</sup>. Оптимистическое звучание легенды важно с точки зрения расположения текстов в сборнике: Келлер задает благополучное начало, постепенно двигаясь к трагической развязке.

Следующие три легенды («Святая Дева и черт», «Святая Дева в образе рыцаря», «Святая Дева и монахиня»), объединенные образом Девы Марии, используют мотив оказания Богоматерью помощи женщине, попавшей в затруднительное положение; более того, две легенды связаны сюжетно. В одной из легенд, когда граф Гебицо продает свою жену Бертраду черту, Мария принимает ее облик и защищает ее. В следующей легенде поклонник Бертрады оказывается слишком робким и нерешительным, тогда Мария действует под его видом. В третьей легенде Святая Дева занимает место красавицы-монахини, которая на время уходит из монастыря, чтобы пожить обычной жизнью.

«Святая Дева и черт» значительно отличается от претекста. Так, Келлер акцентирует типично фольклорные мотивы: сделку с дьяволом, вознаграждение за доброту к отверженному и за преданность Богородице. Кроме того, автор вводит мотив наказания злодея и отказывается от счастливого финала козегартеновской легенды, в которой Гебицо раскаивается.

Коллизия этой легенды, как следует из названия, заключается в борьбе добра и зла, Богородицы и дьявола. Тем не менее сюжетно конфликт этот реализован не полностью и не вся фабула уместается в рамки данного конфликта. Дьявол появляется в легенде не с самого начала: заключая сделку с графом Гебицо, он на самом деле претендует на его место и становится его заместителем. Мария включается в сюжет, только приняв облик Бертрады. Таким образом, в столкновении черта и Богоматери реализуется заданная в начале легенды оппозиция дурного Гебицо и доброй Бертрады. В отличие от агиографического сюжета, борьба идет не за душу Гебицо, а за свободу Бертрады. Отступление Гебицо от морально-этических норм карается смертью.

Экспозицией служит рассказ о набожности Гебицо, завязкой — его разорение, отчаяние и уговор с дьяволом, перипетиями — путешествие Гебицо и

<sup>614</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 29. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

Бертрады к месту встречи с чертом. Кульминацией является соревнование в «свечении» между Святой Девой и Люцифером, а развязкой — смерть Гебицо и счастливый для Бертрады финал: она не только избегает опасности, но и перестает любить своего погибшего супруга.

Претекстом «Святой Девы в образе рыцаря» в сборнике Козегартена является маленькая легенда, которая сообщает о том, как Дева Мария помогла одному рыцарю одержать победу на турнире. Любовная линия, организующая легенду Келлера, в претексте отсутствует. Келлер использует традиционный мотив завоевания дамы: конфликт обусловлен робостью влюбленного в овдовевшую Бертраду рыцаря Цендельвальда, из-за которой он не может реализоваться в сюжете преодоления препятствий. Святая Дева, вместо того чтобы внушить рыцарю смелость и решительность, принимает его облик, что позволяет продолжить повествование, кульминацией которого становится участие Святой Девы в турнире под видом рыцаря. Кроме того, Богородица дает рыцарю и Бертраде понять, что помогает им. Осознание божественного чуда внушает Бертраде любовь к рыцарю, а рыцарю — недостающие ему качества.

Экспозицией является рассказ о вдовстве Бертрады, завязкой — визит рыцаря к Бертраде. Перипетии — ссоры рыцаря с матерью, ожившая статуя Богородицы, состязание женихов; кульминация — победа рыцаря (вернее, Марии) на турнире. Развязка — откровение, благодаря которому Бертрада понимает, что в образе рыцаря выступает Дева Мария и что Она благоволит к ним и желает их союза, и следующее за ним соединение влюбленных. Узловые события позволяют главным героям реализоваться в предписанном им качестве и устраняют начальную недостаточность: рыцарь обретает решительность, а прекрасная женщина вступает в брак.

В «Святой Деве и монахини», претекст которой кратко сообщает о том, как Дева Мария в течение пятнадцати лет подменяла ключницу в монастыре, Келлер накладывает фабулу агиографии на жанровую схему авантюрного романа, рассказывая о приключениях героини. Экспозиция, как обычно, изображает место действия (монастырь) и главную героиню — самую красивую из монахинь.

Завязка повествует о сомнениях Беатрисы, которые приводят к цепи событий вплоть до ее замужества и рождения восьми сыновей. Однако кульминация легенды связана не с этой линией, а с той, в которой Дева Мария выполняет обязанности Беатрисы во время ее отсутствия. Когда муж и сыновья монахини приезжают на праздник в монастырь, куда тайно возвратилась Беатриса, все узнают о ее секрете и о том, кто подменял ее. Это и становится кульминацией легенды. Развязка легенды — чудо, появление венков на головах сыновей, и признание его окружающими.

Конфликт данной легенды связан с представлениями о святости. В то время как Беатриса и монахини считают, что предпочтение мирской жизни грешно, в конце легенды оказывается, что Святая Дева не осуждает, а наоборот, приветствует решение Беатрисы. Сюжетный конфликт, таким образом, — выбор между естественными, земными интересами и божественным долгом. В нем победу одерживают первые. Причем если сначала читатель волен предположить, что это выбор отдельного человека, то затем обнаруживается, что сама Мария одобряет и поддерживает такое решение. Поэтому кульминационным моментом становится не свадьба Беатрисы, а появление венков на головах ее детей, обнаруживающее отношение к ней Святой Девы.

Три эти центральные легенды — наименее трагичные в цикле, так как утверждают торжество ценностей, наиболее естественных для людей, в особенности женщин: любви, семьи, детей. «Очевидно, что Келлер превратил легенды Козегартена, проповедовавшие христианский аскетизм, в апофеоз полноты и красоты земной жизни»<sup>615</sup>. Церковь, напротив, стремится заменить эти ценности на иные, исключаящие земные. Дева Мария, воплощающая веру, больше ценит дар, принесенный Беатрисой, чем вышивку монахинь: «Тогда все должны были признать, что сегодня она [Беатриса] принесла Святой Деве самый богатый дар и что этот дар был принят: об этом свидетельствовали замеченные

---

<sup>615</sup> Frank B.R. Irony in Keller's... P. 129.

вдруг всеми восемь венков из листвы молодого дуба, возложенные на головы юношей невидимой рукой Небесной Царицы»<sup>616</sup>.

Пятая легенда, «Святой Виталий», основана на житии преподобного Виталия Александрийского (VII в.), согласно которому Виталию было шестьдесят лет, когда он начал обращать блудниц. Только после его смерти благодарные женщины рассказали правду о нем. Козегартен включает рассказ о Виталии в легенду «Милосердие Иоанна, прозванного Милостивым» как иллюстрацию мудрости и доброты архиепископа, понявшего истинные намерения Виталия.

В версии Келлера текст более близок к жанру фаблю. Иоанн Милостивый упоминается, но роль его меняется: он лишь сначала противится исключению Виталия из монастыря. Поскольку образ жизни Виталия требует проводить много времени с грешницами, он не одобряется церковью, которая не понимает сути вещей, и изгоняется из монастыря.

Невинная девушка Иола хитростью заставляет монаха забыть о своем превратно понятом предназначении — возвращать блудниц к праведной жизни ценой собственной репутации — и жениться на ней. Девушка пытается исправить «ошибку» Девы Марии: «Наконец, она пришла к заключению, что Святой Деве Марии не хватает сообразительности, чтоб направить заблудшего монаха по подобающему ему пути, и решила взяться за это дело сама, не подозревая, что она сама только бессознательное орудие вмешавшейся, наконец, в судьбу монаха Небесной Царицы»<sup>617</sup>. Иола имитирует намерение стать гетерой, чтобы чаще видеть Виталия и влюбить его в себя. Ей удается избавить Виталия от монашеского одеяния, открыв ему самому его истинную природу.

Конфликт «Святого Виталия» повторяет конфликт «Евгении», так как протагонистом движут те же побуждения и неверное понятие о собственной природе. Монашество Виталия образует параллель послушничеству Евгении. Экспозицией служит сообщение о деятельности Виталия, а завязкой — его встреча с гетерой, не желающей возвращаться к добродетельному образу жизни.

<sup>616</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 61. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

<sup>617</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 72–73. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

Виталий отказывается видеть тщетность своих усилий и продолжает приходить к женщине, что влечет за собой кражи, убийство человека, тюремное заключение и суд, а также привлекает внимание Иолы, живущей по соседству. Многократное повторение попыток Виталия обратить грешницу заставляет читателя предположить, что кульминацией будет финальная, успешная попытка, но эта сюжетная линия неожиданно обрывается. Истинная кульминация использует тот же мотив, что и в «Евгении»: с Виталия совлекают монашеское одеяние, что открывает ему глаза на собственную идентичность, вне лона церкви. Иола «угощала его с такой любовью, что он почувствовал себя, как дома. Ему припомнились его детские годы, когда его, крошечного мальчика, еще кормила с нежностью мать»<sup>618</sup>. Развязка этой легенды также счастлива: изгнание из монастыря и брак с Иолой представлены как благополучный финал. Таким образом, двойная травестия (женщина-мужчина и жена-инок), организующая интригу «Евгении», в «Святом Виталии» преобразуется в травестию муж-монах и монах-грешник.

Сюжетная и композиционная связь «Святого Виталия» и «Евгении»<sup>619</sup> объясняет структуру цикла. Эти две легенды образуют петлю, внутри которой помещены три легенды, связанные мотивом помощи Святой Девы обычным женщинам. Этим акцентируются все ключевые элементы цикла: конфликт природного и религиозного начал в человеке, поддержка Богородицей естественных ценностей, переодевание и узнавание как основа сюжета. Финалы первых пяти легенд благополучны. Доротея и Муза, героини двух последних легенд, не так счастливо выходят из сложившихся ситуаций. Отказавшись от земных радостей, они умирают, но и после смерти не находят счастья, на которое так уповали при жизни: Доротея разлучается с Теофилом, а Муза в раю становится свидетельницей настоящей драмы.

<sup>618</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 88. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

<sup>619</sup> Подр. см. в: Renz Ch. Gottfried Kellers *Sieben Legenden*. Versuch einer Darstellung seines Erzählens. Tübingen: M. Niemeyer, 1993. S. 141–195.

«Корзиночка цветов святой Доротеи» основана на житии святой Доротеи Великомученицы из Кесарии (IV в.)<sup>620</sup>. Легенда Козегартена повествует о мученичестве Доротеи, которое заставило обратиться в христианство многих язычников. Святую подвергают пыткам, чтобы заставить отречься от веры, но она остается невредимой. Последним, посмертным, чудом становится корзина с цветами и яблоками из рая, которую ангел передает Теофилу — насмешнику из толпы.

Келлер, как и в случае с «Евгенией», трансформирует легенду в повествование о любовных перипетиях<sup>621</sup>. Доротея обращается в христианство в результате недоразумения: она и ее возлюбленный Теофил уверены, что любовь их друг к другу безответна. Шутка, которой героиня пытается заставить избранника признаться в своих чувствах, заканчивается фатальным непониманием и расставанием влюбленных. Коллизию легенды можно описать как конфликт между истинными чувствами и притворством: тяжелая юность Теофила заставляет его скрывать свою любовь и не доверять людям. Это приводит к трагическим последствиям.

Келлер организует сюжет таким образом, что он повторяет в ключевых моментах «Евгению». Разговор Доротеи и Теофила приводит к разрыву влюбленных, Доротея обращается в христианство, претерпевает муки и казнь, как и Евгения. Ее возлюбленный также становится христианином и погибает, как Аквиллий из первой легенды. Но в «Корзиночке цветов святой Доротеи» повествователь открыто сокрушается по поводу страданий христианок-неофиток и абсурдности их жертв; описания пыток, мучений и смерти не имеют ничего общего с немногословным упоминанием о них в «Евгении». Повода для улыбок и шуток больше нет, а Дева Мария уже не вмешивается и хранит молчание.

<sup>620</sup> Напр., «Мартиролог Иеронима» (*Martyrologium Hieronymianum*, 362), «Золотая легенда», «Римский мартиролог». К этому времени сюжет, кроме того, проник и в литературу, например, стал сюжетом елизаветинской драмы «Дева-мученица» (*The Virgin Martyr*) Т. Деккера и Ф. Мэссинджера (1622).

<sup>621</sup> Renz Ch. S. 197–212.

Завязка легенды происходит в момент разговора Доротеи с Теофилом, когда героиня показывает возлюбленному прекрасную вазу и в шутку говорит, что она преподнесена другим поклонником. Теофил роняет вазу, и она разбивается вдребезги. Этому образу противопоставлен образ корзины из кульминации. В отличие от хрупкой и пустой вазы, символизирующей земную любовь и земные упования, полная цветов и яблок корзина обещает вечное райское блаженство. Казненная Доротея посылает Теофилу из рая эту корзину как доказательство его существования, после того как он просит ее: «Когда ты там будешь, пришли мне несколько роз и яблок на пробу!»<sup>622</sup> Съев яблоки и сохранив корзину, убежденный Теофил обращается в христианство и также погибает. Развязка — воссоединение влюбленных — переносится в сферу внеземного: встреча происходит уже на небесах. Этот якобы счастливый финал нивелируется заключительной ремаркой-пуантом: «Однажды они, в сладком забытии, слишком близко подошли к хрустальному дому Святой Троицы и зашли туда; там покинуло их сознание и они уснули, как близнецы под сердцем матери <...>»<sup>623</sup>.

В последней легенде, «Маленькой легенде о танцах», используется мартиролог блаженной Музы Римляныни (V в.). Согласно житию, написанному святым Григорием Двоесловом, девочке Музе является Дева Мария и просит отказаться от детских забав, дабы попасть на небеса и вкусить райское блаженство. Муза соглашается и по истечении тридцати дней умирает. Козегартен включает в свой сборник две легенды о танцовщице: стихотворную и прозаическую. В стихотворной легенде, повторяющей житие Двоеслова, он подчеркивает резвость Музы и ее любовь к танцам<sup>624</sup>. Вторая легенда о танцовщице не называет имени девушки, но использует те же мотивы, что и первая. Богородица заменяется монахом, а девушка живет праведной жизнью четыре года, прежде чем умереть.

<sup>622</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 94. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

<sup>623</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 96. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

<sup>624</sup> Пока нам не удалось установить, является ли Козегартен автором этого мотива. Даже если он заимствует этот мотив, то он выбирает именно ту версию, где Музе надо отказаться от земной радости в пользу небесной.



Келлер сохраняет мотив танца и даже его акцентирует, ссылаясь при этом на «Собеседования о жизни италийских отцов и о бессмертии души» (593–594) св. Григория Двоеслова, у которого на самом деле этот мотив отсутствует, причем делает это так убедительно, что впоследствии Двоеслову приписывается именно келлеровская интерпретация сюжета<sup>625</sup>.

Вносимые Келлером изменения значимы. Вместо Святой Девы юной Музы является в церкви царь Давид в сопровождении ангелов. Он танцует с Музой, чтобы она представила себе райское блаженство, и убеждает ее отказаться от танцев. Замена Святой Марии царем Давидом в контексте цикла вполне понятна: Мария у Келлера не склоняет девушек и женщин к аскезе, а неизменно помогает женщинам в семейной жизни, выдавая их замуж, подменяя на время ухода из монастыря, заботясь об их браке. Призыв к отказу от земной жизни, по мысли Келлера, не может исходить от Марии. Напротив, Богородица в этой легенде мечтает, чтобы девять муз навсегда остались в раю, то есть поддерживает языческое искусство.

Кроме того, Келлер значительно расширяет агиографический сюжет, восполняя его фабульную структуру: детство святого — видение — подвижничество — прижизненные чудеса — смерть — посмертные чудеса — рай<sup>626</sup>, добавляя сцену танца Музы в церкви, прижизненные чудеса (исцеление Музой хромых девушек). Есть и другие значимые изменения. Акцентируются сомнения Музы перед решением никогда больше не танцевать, а также испытания, которым она подвергает себя, приняв аскезу. В связи с этим Келлер выбирает ту версию легенды, где Муза умирает не через тридцать дней, но через несколько лет: продолжительность искуса подчеркивает ее страдания. Интонация повествователя говорит о его недоуменном отношении к этим абсурдным ограничениям, к отказу от всякой радости бытия.

<sup>625</sup> Ziolkowsky J.M. *The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity*. Vol. 1: *The Middle Ages*. Cambridge: Open Book Publishers, 2018. P. 213.

<sup>626</sup> Буланин М.Д. Жития святых // *Литературный энциклопедический словарь* / под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 108–109.

Конфликт легенды повторяет оппозицию родового (природного) и индивидуального (умозрительного), реализованную в предыдущих текстах цикла. Он состоит в противопоставлении двух типов сознания: христианско-ригористического и природно-языческого. На уровне фабулы конфликт выражен слабо, поскольку героиня, от рождения носительница второго типа сознания, добровольно отказывается от него. Тем не менее нарратор дает понять, что подобное отречение бессмысленно и не приносит радости или счастья.

В этой легенде структура сюжета осложнена наличием двух частей и двух кульминаций. Экспозицией служит описание Музы и ее любви к танцам, завязкой — встреча в церкви с царем Давидом и его просьба оставить танцы. Перипетии составляют подвижничество Музы, в том числе символический акт сковывания ног цепочкой и смерть героини. Кульминационным становится эпизод, в котором цепочка рвется, что знаменует освобождение Музы. Развязка, тем не менее, вводит новые образы и мотивы, в то время как Муза исчезает из повествования. Келлер добавляет отсутствующий и у Козегартена, и в традиции эпизод. В конце всего цикла Келлер наконец изображает рай, к которому стремятся его героини. Когда тезки Музы, девять греческих муз, поют в благодарность за гостеприимство райских обитателей, их пение напоминает об утраченной земной красоте так остро, что небеса оглашаются стонами и криками и муз изгоняют из рая навсегда: «Все население неба было охвачено горем и земной тоской по родине, и рыдание вырвалось из всех грудей»<sup>627</sup>. К святой Музе повествователь не возвращается, завершая цикл на этой драматичной ноте.

Эпизод с девятью музами образует новый виток сюжета, кульминацией которого становится пение муз и вызванный им всеобщий плач, а развязкой — изгнание муз из рая. Таким образом, первый сюжет оказывается либо незавершенным, либо его завершение совпадает с развязкой второго сюжета. Мотив разочарования в ожиданиях от райского блаженства, очевидно, потребовал от Келлера введения второго эпизода, в котором имя главной героини многократно воспроизводится, что создает параллель между пластичным, земным

<sup>627</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 103. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

искусством муз и танцами Музы; таким образом повествователь намекает на невозможность небесного счастья.

Эта финальная сцена трактуется исследователями диаметрально противоположным образом. Так, М. Хей<sup>628</sup> полагает, что «Маленькая легенда о танцах», «жемчужина» сборника, завершается крайне неудачно из-за смены фокуса и замещения Музы девятью музами. Напротив, Й. Фрэнкель именно в последнем эпизоде видит залог бессмертия легенды<sup>629</sup>.

Жанровое обозначение, включенное Келлером в название последней легенды, нуждается в комментарии. Уменьшительный маркер *Legendchen* вряд ли отсылает к объему текста, как предполагали переводчики, актуализировавшие сему объема. Анализируя подобные «жанровые диспозитивы» в творчестве М. фон Эбнер-Эшенбах, Л.Н. Полубояринова полагает, что жанровые диминутивы — «знак скромности, сознательное проявление сдержанности, показатель того, что автор не претендует всерьез на “солидные” повествовательные жанры» или «сознательный отказ <...> от “устаревших” жанровых форм»<sup>630</sup>. В случае с Келлером, пожалуй, имеет место второй аспект. Келлер в конце цикла эксплицирует свою полемическую по отношению к источнику позицию, последовательно реализуемую через конфликт, сюжетную композицию и организацию цикла.

Сюжетная композиция келлеровской легенды может быть описана следующим образом:

В экспозиции сообщается предыстория главного героя, актуализирующая мотив некоего несоответствия в его положении. Этот мотив может быть реализован через следующие алломотивы:

— умная дочь («Евгения»);

<sup>628</sup> Hay M. The Story of a Swiss Poet. A Study of Gottfried Keller's Life and Work. Berne: F. Wyss, 1920. P. 107.

<sup>629</sup> Fränkel J. Gottfried Kellers Legenden // Die Alpen: Monatsschrift für Schweizerische und Allgemeine Kultur. 1911. S. 13.

<sup>630</sup> Полубояринова Л.Н. К проблеме дифференциации жанров «новелла» (Novelle) и «повесть» (Erzählung) в немецкоязычной прозе XIX в. // Новый филологический вестник. 2011. № 1(16). С. 101–102.

- промотавшийся богач («Святая Дева и черт»);
- влюбленный рыцарь («Святая Дева в образе рыцаря»);
- красавица, томящаяся в монастыре («Святая Дева и монахиня»);
- монах-распутник («Святой Виталий»);
- ревнивый любовник («Корзиночка цветов святой Доротеи»);
- недостаточно набожный ребенок («Маленькая легенда о танцах»);
- красивая вдова («Святая Дева в образе рыцаря»).

Далее, в завязке персонаж совершает поступок, запускающий цепь осложнений. Мотив изменения положения представлен следующими алломотивами:

- ссора влюбленных («Евгения», «Корзиночка цветов святой Доротеи»);
- сделка с дьяволом («Святая Дева и черт»);
- побег из монастыря («Святая Дева и монахиня»);
- трудная задача («Святой Виталий»);
- видение («Маленькая легенда о танцах»);
- недовольство матери («Святая Дева в образе рыцаря»).

Большая часть легенды описывает перипетии, повторяющиеся, варьирующие и развивающие действие в завязке<sup>631</sup>:

- переодевание («Евгения», «Святая Дева и черт», «Святая Дева в образе рыцаря», «Святой Виталий»);
- вознаграждение за услугу или молитвы («Святая Дева и черт», «Святая Дева в образе рыцаря»);
- проигрыш жены в карты («Святая Дева и монахиня»);
- подвижничество («Евгения», «Корзиночка цветов святой Доротеи», «Маленькая легенда о танцах»);
- ожившая статуя («Святая Дева и черт», «Святая Дева в образе рыцаря», «Святая Дева и монахиня», «Святой Виталий»);
- ложное обвинение в изнасиловании («Евгения»).

<sup>631</sup> Некоторые переводчики сокращают их, чтобы обнажить структуру, напр., Ч. Хандшин в «Legends of Long Ago».

Кульминация связана с узнаванием: персонаж узнает некую истину. Возможны следующие мотивы или их комбинация:

- совлечение одеяния («Евгения», «Святой Виталий»);
- появление чудесных предметов («Святая Дева и монахиня», «Корзиночка цветов святой Доротеи»);
- чудесное преобразование (исчезновение) предметов («Маленькая легенда о танцах»);
- состязание («Святая Дева и черт», «Святая Дева в образе рыцаря»).

В некоторых легендах сохранена рама («Евгения», «Маленькая легенда о танцах»), содержащая мораль, иллюстрацией которой служит легенда. Более того, Келлер приводит резюме в духе Боккаччо. Вторая часть рамы в «Евгении» содержит эпилог, не имеющий отношения к сюжету легенды, включающий комический пуант, который снижает статус легенды или снимает трагизм.

Очевидно, что для цикла «Семь легенд» характерен ограниченный набор мотивов и сюжетных ходов. Тексты, входящие в цикл, реализуют единый сюжет, который служит выражению одной и той же идеи. Указанные мотивы реализуются через устойчивую систему персонажей, варьирующуюся в зависимости от особенностей композиции легенды.

Тип коллизии и сюжета в новелле Келлера по сравнению с легендой более вариативен, а морфология новеллы более разнообразна, чем морфология легенды. Конфликт легенд обусловлен тем, что героя вводит в заблуждение некая теоретическая установка, он принимает свои исходные ценности за неправильные и отказывается от них. В начале цикла герою помогают вернуться к гармоничному существованию в лоно семьи. В конце цикла никто не вмешивается, и героини не обретают счастья или блаженства. Конфликт родового и индивидуального достигает кульминации в момент узнавания (анагнорисиса), когда читатель осознает трагическую ошибку героя. Конфликт новеллы определен тем, что герой случайно исключается из общества; разнообразие типов ошибки влечет за собой разнообразие новелл.

Центральный персонаж в подавляющем большинстве легенд Келлера — протагонист, претерпевающий какое-то качественное изменение в своем положении, мировоззрении, судьбе. Только в легенде «Святая Дева и черт» в качестве такого персонажа выступает антагонист: Гебицо обрисован с самого начала как отрицательный персонаж, который остается неизменным. Главный герой (чаще — героиня) стремится в христианстве достичь не спасения, как в биографиях святых, а небесного блаженства.

Поскольку основной конфликт легенд — внеличный, у героя отсутствует враг, противник или соперник, коллизия с которым определяла бы ход сюжета. В то же время некоторые персонажи играют роль инфернального вредителя. Так, черт подталкивает Гебицо к преступлению; вдова и император Валериан злоумышляют против Евгении; барон разлучает Беатрису с ее возлюбленным, предложив играть на нее в карты; гетера, которую пытается обратить Виталий, описывается как «бесовское создание», «рыжая дьяволица», а ситуация, в которой находится монах, сравнивается с чистилищем и адом; Фабрицио, не добившись взаимности Доротей, приговаривает ее к смертной казни.

С другой стороны, во многих легендах активную роль играет сакральный помощник: Дева Мария, ангел. Иногда помощник вступает в борьбу с инфернальным вредителем, придумывает план спасения, действует вместо персонажа. В легендах о Бертраде земные персонажи лишены активности, действие исходит от персонажей внеземных, которые вмешиваются в жизнь людей и принимают человеческий облик. Тем не менее инфернальные вредители и сакральные помощники могут меняться местами: вредители добиваются обратного результата, в результате чего герой подтверждает свой высокий статус, улучшает свое положение, обретает счастье. Царь Давид, напротив, подталкивает Музу к отречению от земной природы и в конечном итоге к смерти.

Отношение к христианству в трех легендах, посвященных Святой Деве, противоречиво. С одной стороны, оппозиция между добром и злом, так же как и победа первого, выражена через систему христианских ценностей: Дева Мария

воплощает добро, черт — зло. С другой стороны, христиане не всегда сражаются на стороне добра. Так, набожный, но жестокий Гебицо жертвует огромные деньги на храмы, но продает жену дьяволу. Послушницы, никогда не покидавшие монастыря, менее праведны, чем Беатриса, сожительствовавшая с мужчиной до брака. Изображение святых также далеко от конвенционального: Дева Мария описывается как обычная женщина со своими слабостями и явной симпатией к влюбленным. «Святые в легендах Келлера лучше всего проявляют свои добродетели, когда они попадают в уютную буржуазную обстановку, причем более всего ценятся их семейные склонности»<sup>632</sup>. Более того, Дева Мария сопоставима с Венерой: «Дева Мария у него [Келлера], в полном соответствии с теорией Л. Фейербаха, — возлюбленная и мать, богиня естества, любви, человечности, свободы от догм и запретов»<sup>633</sup>.

Кроме этих трех групп персонажей — главного героя, сакрального помощника и инфернального вредителя, — для легенд характерно наличие персонажа противоположного пола, с которым протагонист должен соединиться, чтобы обрести свое истинное «я», а также ложного супруга, который может играть одновременно и роль вредителя.

В целом для легенд Келлера, как и для его новелл, типична сложная система двойничества. Так, в «Евгении» героиня, с одной стороны, хочет занять место Аквилия, с другой стороны, у нее два спутника, которые дублируют не только друг друга, но и все ее действия; далее, ее замещает статуя, которую целует Аквиллий и которая показывает Евгении ее настоящее, истинное «я». В «Святой Деве и черте» дьявол играет роль Гебицо, а Мария — Бертрады; в «Святой Деве в образе рыцаря» Мария действует вместо Цендельвальда. В «Святой Деве и монахине» Мария занимает место Беатрисы. В «Святом Виталии» Иола выкупает дом гетеры, а сам Виталий уподобляется другим посетителям гетеры. В «Корзиночке цветов святой Доротеи» Доротея и Теофил на небесах лишаются

<sup>632</sup> Клейнер С. Готфрид Келлер // Келлер Г. Семь легенд. М.: «Польза» В. Антик и К°, [1911]. С. 6.

<sup>633</sup> Седельник В.Д. Готфрид Келлер. С. 197.

своих признаков и сравниваются с близнецами. В «Маленькой легенде о танцах» у Музы оказывается девять двойников — греческих муз.

Обрисовка персонажей довольно схематична. У героя обычно есть семья, выполняющая по отношению к нему функцию естественной среды, а также метонимическую функцию: члены семьи повторяют судьбу центрального персонажа. В то же время предыстория главного героя, его жизненный путь часто никак не описываются. Так, неизвестно, что привело Беатрису и Виталия в монастырь, как жили Муза и Доротея до начала описываемых событий. Несмотря на попытку придать героям личностные характеристики, они все равно остаются носителями мировоззрения по преимуществу.

Позиция повествователя не совпадает с позицией персонажей. В отличие от новеллы, она меньше зависит от точки зрения героев. В легендах преобладает внешний взгляд, причем к финалу цикла он приобретает настолько всеобщий характер, что рассказчик отказывается от прямой речи, беря на себя роль редактора и пересказывая диалоги. Повествование в легендах панхронно; нарратор знает об исходе легенды из книг и заранее предупреждает о нем читателя: «Примером тому может служить образованная молодая римлянка Евгения, но конечный результат ее поведения — не так уж необычный — был тот, что она, благодаря своей склонности к мужским замашкам, была поставлена в затруднительное положение и в конце концов должна была открыть истину и признаться, что она женщина, для того чтобы спасти себя»<sup>634</sup>.

Если персонаж ошибается, то повествователь сообщает об этом при помощи модальных маркеров: «Эти слова, пропетые набожными и смиренными голосами, вернули, наконец, ее искусственное существо к природе и простоте; сердце ее забило сильнее и, казалось, теперь лишь узнало (*schien zu wissen*), чего оно хочет»<sup>635</sup>.

Повествователь всеведущ и не скрывает ничего; физическая позиция его лишена нюансировки: он наблюдает одновременно все и всех и взирает на них с

<sup>634</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 11. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

<sup>635</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 17. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.



равноудаленной дистанции. Так, в первой легенде, несмотря на то, что главной героиней является Евгения, сообщается, что делали другие персонажи, находясь в разных местах: что происходило в городе, когда Евгения удалилась в монастырь; что замыслила влюбленная вдова; в сцене объяснения Евгении с бывшим женихом повествователь не скрывает причин колебаний Аквилия. Это типично для агиографии<sup>636</sup>.

В легендах Келлер не использует новеллистического потенциала, заложенного в мотивах переодевания и двойничества<sup>637</sup>, не скрывая от читателя событий и подчеркивая свою внешнюю по отношению к ним позицию. Более того, нарратор дистанцируется от героев при помощи фразеологического плана. Так, в последней легенде он постоянно называет царя Давида «господином» (*der Herr*). Дистанцирование происходит и за счет авторских ремарок: «Ее охватило такое настроение, какое бывает, когда, играя в карты, сделаешь неправильный ход: мы делаем современное сравнение, так как в те времена не могло быть, конечно, и речи о картах»<sup>638</sup>. Этим повествователь привлекает внимание читателя к анахронизмам и к тому, что сообщает новую версию текста, ставя, таким образом, под сомнение происходящее. Кроме того, это позволяет создать образ наивного рассказчика, который пытается интерпретировать древний текст с современной точки зрения. Такие ремарки находятся во всех легендах: «...Его так и подмывало укротить как раз эту ярко-рыжую дочь сатаны, ибо высокие, красивые люди обыкновенно вводят в заблуждение, и им приписывают большую человеческую ценность, чем они имеют на самом деле»<sup>639</sup>.

Тем не менее необходимо отметить, что повествователь намеренно дезориентирует читателя. Это касается не только фактов, но и выражения его собственной позиции. Для легенд Келлера характерна сложная система взаимоотношения точек зрения, которая заключается в чередовании ироничного

<sup>636</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской... С. 340.

<sup>637</sup> Это особенно заметно, например, при сопоставлении с другими произведениями на те же сюжеты («Легендой» А.И. Герцена, «Жонглером Богоматери» А. Франса).

<sup>638</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 20. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

<sup>639</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 66. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

отношения к избранной точке зрения и псевдоироничного взгляда, когда под маской иронии скрывается авторская позиция («чисто условное непонимание», по выражению Д.С. Лихачева<sup>640</sup>). «Когда женщины пренебрегают ради честолюбия красотой, грацией и женственностью, для того чтобы выдвинуться в другой, несвойственной им области, то нередко дело кончается тем, что они наряжаются в мужское платье и так расхаживают. Сильное желание подражать мужчине замечалось уже в легендарную и благочестивую эпоху первого христианства, и в те дни немало святых дев было преисполнено стремления освободиться от обычаев, господствующих в семье и обществе»<sup>641</sup>. В раме «Евгении» Келлер зашифровывает свою интенцию, используя точку зрения, идеологически якобы чуждую ему. Это преувеличенно наивный, практический взгляд на старый сюжет. Оказывается, однако, что именно этот взгляд разделяется повествователем, и самоирония под конец цикла исчезает, так как Келлер отказывается от эксплицированных оценок.

«Семь легенд» демонстрируют иные, чем новеллы, способы выражения авторской позиции. Келлер в большей степени использует возможности, связанные с чужим словом, чем переходы от одной точки зрения к другой. Прежде всего, это влияет на характер рамы. Она более формализована, чем в новеллах, и создается предисловием к циклу, эпиграфом, который предшествует каждой легенде, а также — в некоторых случаях — непосредственно в тексте легенды: «...А как это произошло, рассказано в следующей легенде»<sup>642</sup>. Иногда повествователь апеллирует к претекстам и к источнику своего знания, тогда как в новеллах это не требуется: «На небе был тогда большой праздник. По праздникам же был обычай, что, впрочем, отрицается святым Григорием из Ниссы, по зато поддерживается Григорием Назианцким, приглашать девять муз, которые

<sup>640</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской... С. 364.

<sup>641</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 11. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

<sup>642</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 38. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

обыкновенно сидели в аду, и пускать их на небо, чтоб они помогали там в приготовлениях к пиру»<sup>643</sup>.

Действие «Семи легенд» разворачивается в определенном историческом пространстве и времени, но хронотоп отличается высокой степенью условности, что связано с характером претекстов. В агиографической легенде место действия не обладает индивидуализированными чертами, а представляет какой-либо тип пространства — сакрального, профанного, пространства испытания. Между этими локусами перемещаются персонажи. Легенды Келлера наследуют этой традиции: Александрия, Рим, Византия неотличимы друг от друга, однако внутри художественного пространства выделяются некие локусы, обладающие определенной семантикой и маркирующие влияние различных жанровых традиций<sup>644</sup>. К ним относятся:

- место уединения: монастырь, куда удаляются Евгения, Беатриса, Виталий, Доротея; садик, где поселяется Муза;
- нечистое место: дремучая чаща с озером, где происходит встреча Гебицо с дьяволом; роща, где барон пытается овладеть Беатрисой;
- профанное пространство города и городских особняков: дом отца Евгении, Иолы, Доротеи;
- рыцарский замок: замок Гебицо, а затем Бертрады; родовой замок Цендельвальда; замок рыцаря Воннебольда;
- сакральное место: церковь, где Евгения слышит проповедь; где Мария меняется местами с Бертрадой и рыцарем; где происходит встреча Музы с царем Давидом;
- небеса, куда попадают святые Доротея, Теофил и Муза.

Часть этих локусов отсутствует в легендах Козегартена (рай, дом); с другой стороны, Келлер исключает из своих легенд распространенный в житиях локус темницы. В целом он разрабатывает каждый из локусов гораздо подробнее, чем

<sup>643</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 101–102. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

<sup>644</sup> О жанровом потенциале локуса: Щукин В.Г. Окно как «жанровый локус» и поэтический образ // Поэтика русской литературы: Сб. статей / отв. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во РГГУ, 2009. С. 80–101.

это делается в агиографии, прибегая к описаниям, нехарактерным для агиографической легенды. В «Семи легендах» пространство не представляет самостоятельной ценности для героев, а лишь является способом достичь какого-либо статуса или состояния. В каждой легенде главный герой движется из одного типа пространства в другой, что маркирует смену его статуса и мировоззрения. Это перемещение отличается легкостью и быстротой; персонажу не приходится прикладывать усилий, чтобы проделать этот путь: «сопротивление среды»<sup>645</sup> практически отсутствует. Так, Цендельвальд беспрепятственно передвигается на длинные расстояния; Беатриса встречает рыцаря и начинает свой путь по миру, лишь выйдя за пределы монастыря.

Движение совпадает с изменениями в жизни героя. Евгения перемещается из города через лес в монастырь, чтобы стать монахом, а затем обратно, чтобы стать женой: существование в каком-либо качестве возможно только в определенном пространстве. Показателен сюжет «Святого Виталия». Иола, чтобы завоевать Виталия, переезжает в бывший дом гетеры и полностью изменяет обстановку, которая призвана отразить ее собственное переходное состояние: «Тем больше усердия проявила Иола, отдав приказание вынести из домика дочиста все, что могло бы напомнить прежнюю его хозяйку, и, когда домик был прибран, она приказана курить в нем тонкими благовониями, так что изо всех окон заструились благоуханные облака дыма. <...> Но каково было его [Виталия] удивление, когда он, войдя в комнату, увидел, что она очищена от суетной обстановки дикой рыжей львицы, и вместо нее нашел сидящую на ковре рядом с розовым кустом грациозную, нежную фигурку»<sup>646</sup>. Затем Иола снова преобразует жилище, чтобы оно походило на семейный очаг. Таким образом, роль локусов приобретает метонимическую функцию.

Значимым представляется еще одно отличие в пространственной организации легенд Козегартена и Келлера. В легендах первого действие максимально публично. Если раскрывается тайна или происходит чудо, то они

<sup>645</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской... С. 336.

<sup>646</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 73–74. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

явлены всем. Так, Евгения в традиционной легенде обнажается перед всеми; ангел является к Доротею во время публичной казни; когда умирает Виталий, на стене его дома появляются слова «Не суди раньше времени»<sup>647</sup>. В легендах Келлера аналогичные действия принадлежат частной сфере: Аквиллий прикладывает все усилия, чтобы тайна Евгении не была раскрыта; Теофил получает корзинку в одиночестве; каким образом монахи узнают правду о Виталии, не говорится, но об обнаружении истории святого ничего не сообщается. Таким образом, Келлер делит пространство на публичное и частное, актуализируя эту оппозицию. Его герои принадлежат не только публичной сфере легенды, но и более поздней традиции личного повествования. Используя выражение А.В. Растягаева<sup>648</sup>, можно сказать, что Келлер «секуляризует» житие.

Важную роль в пространстве легенд Келлера выполняет такая деталь, как статуя. Она присутствует и в некоторых претекстах, но у Келлера ей уделяется особое внимание. Статуя позволяет соединить реальное пространство с пространством надмирным, так как святые в легендах Келлера проникают в мир людей через посредство скульптуры. Прежде всего, это оживающая скульптурная Мадонна. Когда Евгения скрывается в монастыре, ее также замещает статуя, и она же помогает героине понять собственную природу, от которой она хотела отказаться. В «Святом Виталии» статуя парадоксальным образом совмещает черты Святой Марии, Юноны и Иолы: «В удрученном состоянии прокрался он [Виталий] в маленький Божий храм, где незадолго до того установили античную мраморную статую Юноны с золотым сиянием вокруг головы, как будто бы это была Святая Дева Мария, чтобы не пропало даром прекрасное произведение искусства. <...> Лик статуи, казалось, озарился восхитительной улыбкой; потому ли, что откликнулась старая богиня, покровительница супружеской любви и верности, потому ли, что Небесная Царица не могла не смеяться над

<sup>647</sup> “Richtet nicht vor der Seit” (Aus Ludwig Theobuld Kosegarten. *Legenden // Die Quellen zu Gottfried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der Sieben Legenden und einem Anhang / hrsg. von A. Leitzmann. Halle: M. Niemeyer, 1919).*

<sup>648</sup> Растягаев А.В. Агиографическая традиция в русской литературе XVIII в.: проблема генезиса и жанровой трансформации: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Самара, 2008. С. 8.

затруднительным положением своего верного слуги, — неизвестно: ведь, в конце концов, обе они были женщины, а женщины всегда рады посмеяться, когда в воздухе пахнет любовным приключением. <...> Да к тому, как это ни странно, ему казалось, что статуя становится похожей на краснеющую Иолу...»<sup>649</sup>.

Присутствие святых, ангелов, дьявола, зримое и незримое, — важная характеристика пространства келлеровских легенд. Реальное пространство становится в «Святой Деве и черте» площадкой борьбы Девы Марии и дьявола; свидетельством вторжения надмирного в реальный мир является материальное чудо.

В последних двух легендах изображается пространство, к которому стремятся святые во всех легендах Келлера, — пространство небес. Келлер пытается вербальными средствами передать идею вечности, лишенной каких-либо примет: «крайние круги неба» (*äußersten Ringen des Himmels*), «необъятная бесконечность» (*weiter Unendlichkeit*), «все близкое, все далекое в бесконечном мире» (*die Nähe und Ferne der unendlichen Welt*<sup>650</sup>). Единственный материальный локус, упоминаемый автором, — хрустальный дом Троицы, где души Доротеи и Теофила потеряли сознание.

Время в легендах также лишено исторической конкретики и материальных примет. Оно экзотично, то есть отличается от современного Келлеру, но автора не интересует точная датировка событий, хотя годы жизни святых известны. Келлер упоминает исторических деятелей, но очевидно, что быт и колорит эпохи остаются вне поля его зрения. По сути, легенды становятся иллюстрацией какой-либо вневременной идеи, что подчеркнуто повторяемостью сюжетов. Это связано с целью, сформулированной автором: обнаружить сходство христианских сюжетов с фольклорными и языческими.

Напротив, актуализируется циклическая семантика времени. Келлер, в отличие от Козегартена, уточняет, на какой праздник, в какое время года или месяц произошло событие. Обращение Евгении приходится на весну, в «Святой

<sup>649</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 80. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

<sup>650</sup> Keller G. Sieben Legenden. S. 135.

Деве и черте» действие происходит на Пасху и в Вальпургиеву ночь, Беатриса покидает монастырь «в светлую лунную июньскую ночь»<sup>651</sup>, а возвращается осенней ночью. Доротея пытается объясниться с Теофилом весной, а осенью ее надежды рушатся. В осенний день умирает Муза.

Время повествователя значительно отличается от времени героев, что выражено при помощи анахронизмов и уже проанализированного «условного непонимания». Нарратор мыслит современными категориями и говорит на современном языке, но не злоупотребляет им: смешение стилей становится не нормой, а приемом остранения.

Время в легендах, хотя и однолинейно, предопределено с самого начала, так как финал известен автору и читателю. Тем не менее автор волен выбирать его темп, а также границы. Так как повествование сосредоточено на персонажах, повествователь действует в рамках их жизни. Годы, предшествующие переменам в жизни героев, его мало интересуют или не интересуют вовсе. Темп рассказывания в легендах может убыстряться (суммированием) или замедляться (при помощи диалогов, ретардаций, описаний), но это не подчеркивается автором, в отличие от новелл.

Забегание вперед в легенде не имеет суггестивного характера, а обусловлено иными причинами: «В житии святого иногда и говорится об ожидающей его судьбе, а в рассказе об исторических событиях приводятся дурные приметы или счастливые предзнаменования, но это не хронологическое нарушение, а попытка указать на вневременный смысл событий. Эти обращения к будущему, по представлениям средневековых писателей, заложены в самой действительности: приметы и предзнаменования имели место, по этим представлениям, на самом деле, изначально была известна и предопределена судьба каждого. Такого рода обращения к будущему нельзя, следовательно, рассматривать как нарушения однонаправленности повествования, в целом не

---

<sup>651</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 53. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.

знающего передвижек во времени. Повествователь следует за событиями, не нарушая их реальной последовательности»<sup>652</sup>.

С точки зрения временной организации интересны финалы легенд. В пяти первых легендах герой перестает существовать, как только его приключение закончилось и идентичность была обретена. Знание о его смерти или преподносится бегло, или вообще утаивается (Виталий). В последних двух легендах, где вводится хронотоп рая, изображаются смерть, посмертные чудеса, переход в иной мир и существование в раю. Время на небесах в этих легендах представлено по-разному. В «Корзиночке цветов святой Доротеи» темпоральное измерение отсутствует и выражено скорее через пространственные формы, посредством бесконечного движения душ, которые находят и теряют друг друга. Финал подчеркивает вневременность рая: повествователь не знает, что случилось с душами Доротеи и Теофила: «и верно спят до сих пор, если не успели оттуда выбраться»<sup>653</sup>. В «Маленькой легенде о танцах» время циклично, как в фольклоре, что подчеркнуто хронотопом ежегодного праздника с определенными традициями. С другой стороны, оно линейно, благодаря чему изменяется положение муз.

Таким образом, легенды Келлера представляют собой тип повествования с устойчивым набором алломотивов, связанных с определенными персонажами и реализующихся через передвижение в пространстве. Герой, принимающий несвойственные ему ценности, перемещается из родного ему пространства в пространство уединения и возвращается благодаря сакральному помощнику или разочаровывается в новой, умозрительной системе ценностей. Рассказчик подчеркивает заимствованный характер своих сюжетов и изменения, вносимые им в интерпретации известных сюжетов. В легендах декларация опоры на претекст в сочетании с дезинформированием читателя, колебание между иронией и псевдоиронией создают эффект, благодаря которому читатель не знает, насколько может доверять повествователю.

<sup>652</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской... С. 251.

<sup>653</sup> Келлер Г. Семь легенд. С. 96. Пер. с нем. Т. Бернштейн и С. Клейнера.



Декларируемая Келлером в предисловии задача — восстановить следы более ранней культуры или следы влияния беллетристики на христианские легенды — свидетельствует не о критике Келлером христианства в духе Фейербаха, а об общей для XIX в. концепции легенды как повествования, восстанавливающего забытую, утраченную истину, не включенную в официальные источники и часто противоречащую им.

Представляется, что основная идея цикла вполне вписывается в общий контекст швейцарской культуры, для которой характерна «невосприимчивость к безоглядным воспарениям духа, чрезмерностям, крайностям, экспериментам»<sup>654</sup>, а также в контекст творчества самого Келлера с его «милой идиличностью <...>, трогательной способностью радоваться малому, утонченностью любования природой»<sup>655</sup>, которые Г. Гессе определял как главные черты его художественного мира.

Легенды и новеллы Келлера, будучи посвящены одной теме — взаимоотношениям человека и общества, по-разному раскрывают ее. В легенде главный персонаж, по какой-то причине покинув привычный для него мир, расплачивается за это, но при помощи сакрального помощника получает возможность осознать свою ошибку и вернуться в него. В новелле герой исключается из коммуны волею обстоятельств; возвращение становится возможным благодаря равноправному ему персонажу (отсюда парность героев в новеллах). Персонажи легенд, при некотором наличии психологических мотивировок — носители какого-то мировоззрения; герои новелл вписаны в свою культуру и обусловлены ею.

Что касается соотношения старого и нового в сюжете, то новелла может использовать старый сюжет (и даже подчеркивать это, как в «Сельских Ромео и Джульетте»), но подается он как принципиально новый, а центральное событие остается «неслыханным»: старый сюжет был в литературе, а рассказчик

<sup>654</sup> Павлова Н.С., Седельник В.Д. Швейцарские варианты: Литературные портреты. М.: Сов. писатель, 1990. С. 12.

<sup>655</sup> Гессе Г. Размышления о Готфриде Келлере // Гессе Г. Письма по кругу: Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1987. С. 171. Пер. с нем. Н.А. Темчинова и А.Н. Темчиновой.

обнаружил его в жизни. Для легенд принципиален выбор «старого сюжета» с акцентом на его известность, так как она предусматривает память об этих героях и событиях, их зафиксированный характер.

## 2.2. Легенды и новеллы Брет Гарта

Младшему американскому современнику Келлера, Фрэнсису Брет Гарту (1836–1902) принадлежат несколько поэтических<sup>656</sup> и прозаических текстов, озаглавленных им как легенды. Хотя автор не публиковал их как отдельные сборники, многие из них включались им в специальные разделы в собраниях сочинений. К стихотворным циклам относятся, например, *Spanish Legends and Idyls*<sup>657</sup> и *Spanish Legends*<sup>658</sup>.

Интересующие нас прозаические легенды также неоднократно объединялись Гартом и его редакторами в сборники. Например, в 1870 г. они вошли в раздел *Legends and Tales*<sup>659</sup>. Наиболее полным сборником является *Spanish and American Legends*<sup>660</sup>, существуют и более короткие его версии. Так, в 1941 г.<sup>661</sup> в раздел «Испанские легенды» были включены «Монте-дель-Дьябло» и «Правый глаз коменданта».

Необходимо отметить, что, в отличие от других жанров, в легендах Гарта не прослеживается единство темы и ее решения, отсутствуют сквозные персонажи, единый хронотоп. Тексты, озаглавленные легендами, не вписываются в рамки авторских циклов Гарта. Способ объединения текстов и единичность легенд говорят о том, что жанр легенды стоит особняком в малой прозе Гарта.

<sup>656</sup> “A Legend of the Cliff House” (1865); “The Legends of the Rhine” (1866); “A Grayport Legend. 1797” (1871); “The Legend of the Glen Head” (1877); “A Legend of Cologne” (1878).

<sup>657</sup> Bret Harte. The Complete Works collected and revised by the author: In 2 vol. L.: Chatto & Windus, 1880. Vol. 1.

<sup>658</sup> Bret Harte. Representative Selections, with introduction, bibliography, and notes by J.B. Harrison. N.Y.: American book Co., 1941.

<sup>659</sup> Bret Harte. Condensed Novels and Other Papers. N.Y.: Carleton, 1870.

<sup>660</sup> Bret Harte. The Complete Works collected and revised by the author: In 10 vol. L.: Chatto & Windus, 1903. Vol. 2; Bret Harte. The Luck of Roaring Camp and Other Tales. Boston; N.Y.: Houghton, Mifflin & Co., 1902.

<sup>661</sup> Bret Harte. Representative Selections with introduction, bibliography, and notes by J.B. Harrison. N.Y.: American book Co., 1941.

Жанровые обозначения Гарта отличаются от принятых в современном литературоведении. Так, в ключевом сборнике «Счастье Ревущего Стана» (*The Luck of Roaring Camp and Other Sketches*, 1870) Гарт называет *очерками* (*sketches*) те произведения, которые в науке о литературе принято именовать *новеллами* или *рассказами*. Еще одна выделяемая Гартом категория — *stories* (куда входит, среди прочих, «Правый глаз коменданта»). Что касается жанровой терминологии, то, хотя писателю принадлежит опубликованное в 1898 г. эссе “The Rise of Short-Story”<sup>662</sup>, оно посвящено скорее короткой прозе в целом и не называет ни одного конститутивного признака американского *short story*, кроме типичной темы (американская действительность) и присущего ему юмора. В данном разделе мы будем пользоваться термином *новелла*, которому в англоязычной исследовательской литературе соответствует термин *short story*. Американская новелла продолжает традиции новеллы европейской, но делает акцент на языковой составляющей.

Поскольку легенды Гарта являются своего рода вкраплениями в новеллистику Гарта и не оформлены в единый цикл, их следует рассматривать на фоне новелл. В связи с этим сначала будут проанализированы новеллы Гарта, затем поэтика легенды будет сопоставлена с поэтикой новеллы.

### 2.2.1. Новеллистика Брет Гарта

Говоря о новеллистике Гарта, мы имеем в виду жанр, аналогичный немецкоязычному жанру *Novelle*. В англоязычных исследованиях он обычно обозначается как *short story*, но русские исследователи используют термин *новелла*. Хотя Гарт и не формулирует внятных теоретических постулатов относительно жанра новеллы (короткого рассказа), он воспринимается критикой как адепт этого жанра. Б.М. Эйхенбаум в программной статье «О. Генри и теория новеллы» (1925) пишет о Гарте как о типичном представителе американской новеллистики<sup>663</sup> — самого характерного из всех литературных явлений США в

<sup>662</sup> Bret Hart. The Rise of Short-Story // Cornhill Magazine. 1899. July. P. 1–8.

<sup>663</sup> Эйхенбаум Б.М. О. Генри и теория новеллы // Звезда. 1925. № 6.

XIX–XX вв. Более того, иногда Гарта называют основоположником жанра американской новеллы в ее современном виде<sup>664</sup>. А.А. Аствацатуров выделяет Гарта, наравне с Э. По и О. Генри, как «великолепного рассказчика», а его новеллы — как «блестящие, мастерски выстроенные»<sup>665</sup>.

Вопрос о жанровой специфике новеллы Гарта до сих остается предметом споров. Большинство исследователей во главу угла ставят национальное своеобразие новелл Гарта<sup>666</sup> и используют термин «новелла местного колорита». Е.А. Павленко полагает, что этот термин не имеет жанрового значения<sup>667</sup>, что Гарт наполняет новеллистическую форму, разработанную его американскими предшественниками, местным колоритом, акцентируя доминирующие черты характеров героев<sup>668</sup>. При этом несомненно, что это именно новеллы, а жанровая роль национального колорита — вопрос, требующий отдельного исследования. Мы будем отчасти затрагивать его, но атрибутируем короткую сюжетную прозу Гарта как новеллы. Н.Г. Бякова относит новеллы Гарта к «сюжетной новелле действия»<sup>669</sup>, новелле о чудаках<sup>670</sup>, социально-приключенческой новелле<sup>671</sup>. Несмотря на острую событийность новеллы, коллизия ее имеет сложный характер.

Кроме того, новеллистика Гарта в целом получает такое определение, как *romance*<sup>672</sup>. Очевидно, что это мнение разделяет и Е.М. Мелетинский, который утверждает, что Гарт «преобразовал традицию американской новеллы типа

<sup>664</sup> Harrison J.B. Bret Harte // Bret Harte. Representative Selections. N.Y.: American Book Co., 1941. P. XI.

<sup>665</sup> Аствацатуров А.А. И не только Сэлинджер. М.: Аст, 2016. С. 202–203.

<sup>666</sup> Jordan V.E. Development of Bret Harte as a Short Story Writer. Thesis. Univ. of Illinois, 1917. P. 30.

<sup>667</sup> Павленко Е.А. Национальное своеобразие новеллистики Брет Гарта (Проблема «местного колорита» в американской литературе 1830–1870-х годов): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1994. С. 11.

<sup>668</sup> Павленко Е.А. Национальное своеобразие... С. 11.

<sup>669</sup> Бякова Н.Г. Американская новелла последней трети XIX века (К вопросу о жанровом своеобразии): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1980. С. 16.

<sup>670</sup> Бякова Н.Г. Американская новелла... С. 19.

<sup>671</sup> Бякова Н.Г. Американская новелла... С. 20.

<sup>672</sup> Haweis H.R. Bret Harte // Haweis H.R. American Humorists. L.: Chatto & Windus, 1883. P. 190–191.

ирвинговой, во многом ориентируясь на Диккенса»<sup>673</sup>. Гарт бесконечно варьирует одну и ту же тему, в которую стягиваются, как в узел, сюжетные мотивы и ходы. Уже в конце XIX в. критик отмечает: «Брет Гарт — уникальный пример силы, которая заключена в узости. <...> Он умеет делать хорошо лишь одно, а именно обрисовывать ту жизнь, с которой он близко познакомился в то время. И делает он это лишь одним способом: через посредство новеллы»<sup>674</sup>. А.В. Ващенко называет эту особенность творчества Гарта «вариативностью и заданностью»<sup>675</sup>.

Гарта волнуют исключительно человеческие отношения и человек, вернее, истинная суть человека. Сам Гарт считает характерной чертой своих героев «удивительную приспособляемость» (*wonderful adaptability*)<sup>676</sup>, говоря, что «по их внешнему виду невозможно определить, плохи они или хороши»<sup>677</sup>. В новеллах Гарта раскрывается правда о человеке. Может обнаруживаться его ремесло («Кто был мой спокойный друг» (*Who was my quiet friend?*)), пол («Поэт Сьерра-Флета» (*The Poet of Sierra Flat*)), имя («Блудный сын мистера Томсона» (*Mr. Tompson's Prodigal*)), подлинный характер («Изгнанники Покер-Флета» (*The Outcasts of Poker Flat*)). Последний — наиболее распространенный случай, причем чаще выявляется хорошее, чем плохое (но бывает и наоборот, как в «Святых с предгорий» (*Two Saints of the Foothill*)). Новелла посвящена выяснению этой истины, что придает ей вид шарады, экспериментальной интеллектуальной задачи.

Конфликт в новеллах Гарта настолько ювелирно организован, что порой определяется совершенно неверно. Так, по мнению Ю.А. Лидского, конфликт новелл Гарта лежит в плоскости отношений между «человеком (каким он, по мнению Брет Гарта, должен быть) и обществом»<sup>678</sup>; С.В. Фуникова и Н.А. Дрога

<sup>673</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика... С. 224.

<sup>674</sup> Vedder H.C. Bret Harte // Vedder H.C. American Writers of To-Day. N.Y., Boston; Chicago: Silver, Burdett & Co., 1894. P. 224.

<sup>675</sup> Ващенко А.В. Брет Гарт // История литературы США. Т. 4 / отв. ред. П.В. Балдицын. М.: Наследие, 2003. С. 324.

<sup>676</sup> Kozlay Ch.M. (ed.) The Lectures of Bret Harte compiled from various sources. N.Y., 1909. P. 7.

<sup>677</sup> Kozlay Ch.M. (ed.) The Lectures... P. 8.

<sup>678</sup> Лидский Ю.Я. Реалистический рассказ Брет Гарта: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Киев, 1961. С. 5.

усматривают конфликт в столкновении героя «с темными и косными силами реальной действительности»<sup>679</sup>. Е.М. Мелетинский, напротив, разграничивает «истинную» и видимую коллизии новелл Гарта<sup>680</sup>, утверждая, что у писателя нет «настоящей авантюристности»<sup>681</sup>, очевидно, имея в виду, что авантюристность в новеллах Гарта может определять фабулу, но не сюжет.

Хотя персонажи вступают в конфликт друг с другом и с общественным укладом, эта коллизия вовсе не определяет собой сюжета и носит случайный и произвольный характер. По точному замечанию Х. Холба, «Гарт обычно не сталкивает один персонаж с другим... Грубые золотодобытчики Гарта вынуждены бороться с утонченным нарратором...»<sup>682</sup>. Таким образом, видимая грубость старателей разоблачается рассказчиком, который способен видеть «сквозь» нее.

С этой коллизией точек зрения связана композиция новеллы Гарта. Новелла как жанр компактный подразумевает метонимический принцип отражения действительности, особую комбинаторику приемов, цель которой — удержать внимание читателя и удивить его. Новелла Гарта, определяемая Е. Джорданом как «новелла единичного эффекта и единичной ситуации в поистине американском хронотопе»<sup>683</sup>, вполне соответствует этому канону. В основе новелл Гарта лежит загадка или серия загадок, ответы на которые предстоит узнать читателю. По мнению Б.М. Эйхенбаума, Гарту удается загадывать лучше, чем давать ответы, однако это не всегда так: Гарт при верности единой теме не обязательно следует единой схеме построения новеллы<sup>684</sup>.

Мелетинский, полагая, что Гарт предельно четко воспроизводит канон жанра новеллы<sup>685</sup>, объясняет выбор обстоятельств, местного колорита и

<sup>679</sup> Фуникова С.В., Дрога М.А. Основные способы и средства реализации системы персонажей в новеллах Ф. Брет Гарта // Научные ведомости БелГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2015. № 6(203). С. 84.

<sup>680</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика... С. 225.

<sup>681</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика... С. 224.

<sup>682</sup> Holb H.H.Jr. The Outcast of Literary Flat: Bret Harte as Humorist // American Literary Realism, 1870–1910. 1991. No 23(2). P. 57.

<sup>683</sup> Jordan V.E. Development of Bret Harte... P. 21.

<sup>684</sup> Эйхенбаум Б.М. О. Генри и теория...

<sup>685</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика... С. 226.

персонажей поиском «удивительного» случая<sup>686</sup>. Быт, по мнению Мелетинского, рождает «граничные» ситуации и необычные происшествия, но они тем не менее типичны и закономерны<sup>687</sup>.

В основе новеллы лежит нехватка, то есть используется сюжетный мотив тайны. Загадка, о которой говорит Эйхенбаум, может загадываться несколькими способами. В наименее удачных случаях, которые и критикует Эйхенбаум, она задается прямолинейно; читатель недоумевает в такой же степени, как и персонажи, окружающие загадочного героя («Наследница» (*An Heiress of Red Dog*)). Разгадать подобную загадку без помощи прямого авторского ответа невозможно, так как мотивировка разгадки довольно слаба. Героиня новеллы «Наследница», получив по неизвестной причине многомиллионное наследство, ведет себя чрезвычайно скупой, живет впроголодь, работает на износ. В финале она раскрывает смысл своего необъяснимого поведения: деньги были завещаны ей с тем, чтобы она никогда не тратила их на того, кого любит. Поэтому девушка, влюбленная в заядлого игрока, вынуждена зарабатывать сама, чтобы давать ему деньги. Разгадка настолько сложна и ничем не подготовлена, что читатель лишен удовольствия отгадать ее.

В других, более искусно построенных новеллах, загадка задается исподволь, а разгадка преподносится через внешнюю деталь или поступок: читатель может сам понять истинное положение вещей. Например, в новелле «Как Санта-Клаус пришел в Симпсон-Бар» (*How Santa Claus came to Simpson Bar*) гости внезапно покидают дом Старика, занятого разговором с большим сыном. Читателю не сообщается, куда помчался ночью Дик Буллен, хотя об этом нетрудно догадаться: услышав беседу Старика с Джонни, приятели собрали денег и отправили Дика в город за игрушками. В новелле «Изгнанники Покер-Флета» неизвестно, куда пропал мистер Окхерст, отославший Простака за помощью для попавших в снежную ловушку людей. Он покончил с собой, видимо, чтобы не тратить провизию.

<sup>686</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика... С. 224.

<sup>687</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика... С. 225.

Тайна, лежащая в основе сюжета, определяется конструкцией новеллы и в свою очередь предопределяет ее. В экспозиции происходит одно событие, нарушающее принятый ход вещей, катастрофическое или драматичное: смерть женщины в родах, изгнание, получение наследства. Джордан определяет его как «прямолинейное начало» повествования, обращая внимание на эффект, который оно должно произвести на читателя<sup>688</sup>. При этом особенности конфликта влияют на характер драматизма. Так как в новелле Гарта личность не сталкивается с другой личностью или иной силой, «уникальным событием» часто служит случайность: «Несчастному случаю дозволяется играть большую роль в разрешении его простых сюжетов... Неожиданная катастрофа — обычная вещь у Брет Гарта»<sup>689</sup>. Именно драматичным характером экспозиции объясняется настойчивое внимание исследователей к местному колориту, поскольку суровые условия жизни обуславливают конфликт и исходную ситуацию и побуждают персонаж к решительным действиям<sup>690</sup>.

Так, в новелле «Счастье Ревущего Стана» экспозицией является неслыханное для поселка событие — рождение ребенка и смерть его матери, единственной в стане женщины. Событие в экспозиции ведет к завязке действия — сложному выбору или решению. В упомянутой новелле это вопрос об отцовстве ребенка и, соответственно, о том, кто должен заботиться о нем. Стан принимает решение о коллективной ответственности за Томми.

Фабульная кульминация в новеллах Гарта не изображается (завещание в «Наследнице», самоубийство в «Изгнанниках Покер-Флета»). Так, описывается не гибель Томми и Кентукки во время наводнения, а только их тела, увиденные глазами персонажей второстепенных. Скрыт от читателя и последний, самый трудный этап пути Буллена в Симпсон-Бар: «Что случилось с лошадей и как Буллену с мешком подарков удастся в итоге добраться до Симпсон-Бара, так и не

<sup>688</sup> Jordan V.E. Development of Bret Harte... P. 29.

<sup>689</sup> Jordan V.E. Development of Bret Harte... P. 26.

<sup>690</sup> Jordan V.E. Development of Bret Harte... P. 30.



проясняется»<sup>691</sup>. Более того, кульминация произвольна. Снежный буран, наводнение — стихии, безразличные к человеку. Почему во время катастрофы погибает именно Томми, объяснить невозможно. Но гибель Кентукки обусловлена его любовью к ребенку, она важнее, чем смерть мальчика, и является «новеллистическим происшествием, венчающим серию поступков героя»<sup>692</sup>. Кульминационное действие непредсказуемо, но выявляет главное свойство человека. «Изображая их [персонажей] характеры, Брет Гарт выделяет, как правило, один их главный “поступок”. Этот поступок, проявляющий неизвестный нам дотоле характер, непосредственно порожден обстоятельствами...»<sup>693</sup>. Кроме того, для новелл характерно затемнение ключевого события, его не-изображение. «В новеллах Брета Гарта обычно фигурирует одно исключительное происшествие, как это специфично для жанра. <...> В большинстве новелл исключительным является именно нравственный подвиг, а не внешняя сторона поступка»<sup>694</sup>. Внешний поступок — кульминация новеллы — не изображается. Истинная суть важнее, чем дальнейшая судьба героя, совершенно не занимающая Гарта, поэтому именно смерть зачастую обнаруживает подлинное лицо человека: далее Гарту уже нечего сказать о нем.

Весь акцент переносится на развязку, которая становится пуантом и призвана сорвать завесу с глаз читателя. Последнее предложение сообщает читателю об истинном положении вещей: «Он оказался женщиной!» («Поэт Сьерра-Флета»); «Он был смертельно ранен первым выстрелом»<sup>695</sup> («Рыцарский роман в лощине Мадроньо» (*The Romance of Madroño Hollow*)). Таким образом, Гарт не следует линейному построению новеллы, вопреки утверждению Лидского, будто, «стремясь донести до читателя общественный смысл рассказа с максимальной ясностью, Брет Гарт <...> почти всегда сохраняет хронологическую

<sup>691</sup> Holb H.N.Jr. *The Outcast...* P. 60.

<sup>692</sup> Мелетинский Е.М. *Историческая поэтика...* С. 226.

<sup>693</sup> Мелетинский Е.М. *Историческая поэтика...* С. 225.

<sup>694</sup> Мелетинский Е.М. *Историческая поэтика...* С. 225.

<sup>695</sup> “He had been shot unto death at the first fire” (Bret Harte. *The Complete Works...* L.: Windus & Chatto, 1903. Vol. 2. P. 366.)

последовательность событий и не стремится запутать сюжет»<sup>696</sup>. Именно недоговоренности обеспечивают конструкцию новеллы Гарта.

Соединение элементов конструкции гартовской новеллы довольно произвольно. События новеллы непредсказуемы, логических связей между элементами конструкции нет: «На протяжении новеллы читатель не получает открытых предупреждений о развязке; они тщательно спрятаны при помощи мастерских приемов. Так как завершение сюжета зависит по преимуществу от случая, его концовки внезапны и неожиданны»<sup>697</sup>.

Для примера разберем композицию новеллы «Изгнанники Покер-Флета». Экспозицией служит изгнание нескольких человек из стана, завязкой — принятие решения о совместном походе в соседнее поселение. Окхерст берет на себя роль руководителя этой пестрой группы, хотя он мог бы вполне оставить товарищей. Перипетиями являются поступки героев во время путешествия, присоединение к ним новых персонажей, забота друг о друге, а также реакция на внезапные несчастья — кражу лошадей, снежную бурю, — ведущие к изоляции от внешнего мира. Кульминация — гибель Окхерста, который отправил за помощью Простака, а сам предпочел застрелиться, нежели тратить скудные запасы пищи. Тот же самый поступок совершает матушка Шиптон, отказавшаяся от еды. Однако самоубийство и мотивы поступков двух персонажей не изображаются. Развязка — гибель женщин, которой могло бы и не быть, если бы Простак успел добраться до лагеря вовремя. Она не принципиальна, но смерть и здесь обнажает истинную суть изгнанников, их человечность и доброту, заслоняя их неблагоприятные профессии.

С повторяемостью структуры и с ее узнаваемостью связана критика Гарта<sup>698</sup>. Так, Х. Холб пишет, что его «рассказы — это шаблоны, часто намеренно подогнанные под требования новеллы. <...> Его персонажи — картонные

<sup>696</sup> Лидский Ю.А. Реалистический рассказ... С. 12.

<sup>697</sup> Jordan V.E. Development of Bret Harte... P. 29.

<sup>698</sup> Stewart G.R. Bret Harte: Argonaut and Exile. N.Y.: Kennikat press, 1959; Duckett M. Mark Twain and Bret Harte. Norman: Oklahoma univ. press, 1964; Walterhouse R. Bret Harte, Joaquin Miller and the Western Local Color Story: A Study in the Origins of Popular Fiction. Chicago: Chicago univ. press, 1939.

манекены на фоне пейзажей. <...> Усилия Гарта направлены на то, чтобы при помощи персонажей достичь определенного эффекта, а не на то, чтобы создать из них полноценных существ»<sup>699</sup>. Гарта упрекают в сентиментальности<sup>700</sup>, подражании Диккенсу, влияние которого признавал и сам Гарт. Не всегда сентиментальность Гарта, впрочем, рассматривается как недостаток: «Величайшее достижение Брет Гарта состоит в том, что персонажи становятся не жестокими, высокомерными и циничными, а сентиментальными, романтическими и нежными. Он обнаруживает чрезвычайную чувствительность примитивного человека»<sup>701</sup>. В отличие от многих исследователей и критиков, Холб усматривает причину искусственности и явной литературности героев Гарта не в недостатках метода писателя, а в его художественных целях, среди которых впечатление достоверности не было приоритетным<sup>702</sup>.

Показательна дискуссия о том, насколько искусен Гарт в обрисовке персонажей: исследователи придерживаются диаметрально противоположных мнений. Одни полагают, что Гарт — мастер портретных зарисовок. Так, Джордан говорит об «уникальном умении обрисовать персонаж»<sup>703</sup>. «Герои, которых создал мистер Гарт, оказываются настолько живыми, что они возникают в последующих рассказах, населяя и оживляя мир, который сотворил автор»<sup>704</sup>. Приверженцы противоположной точки зрения называют героев Гарта «манекенами», лишенными всякой убедительности: «Нам не важно значение событий, описанных Гартом, потому что мы не верим в его персонажей»<sup>705</sup>.

Персонажи кочуют из новеллы в новеллу, и тайна, которую они скрывают, должна привлекать читателя. Гарт рисует идеализированный образ грубого снаружи, но на самом деле нежного и благородного мужчины, способного на

<sup>699</sup> Holb H.H. Jr. *The Outcast...* P. 55.

<sup>700</sup> Trent W.P., Erskine J. *Bret Harte and Mark Twain* // Trent W.P., Erskine J. *Great Writers of America*. L.: Williams & Norgate, 1912. P. 240–241; Vedder H.C. *Bret Harte...* P. 227.

<sup>701</sup> Chesterton G.K. *Bret Harte* // Chesterton G.K. *Varied Types*. N.Y.: Dodd, Mead & Co., 1905. P. 194.

<sup>702</sup> Holb H.H. Jr. *The Outcast...* P. 56.

<sup>703</sup> Jordan V.E. *Development of Bret Harte*. P. 31.

<sup>704</sup> *Publisher's Note* // *The Writings of Bret Harte*. Boston; N.Y.: Houghton, Mifflin & Co., 1896. P. V.

<sup>705</sup> Holb H.H.Jr. *The Outcast...* P. 8.

героический поступок и одновременно на сочувствие к женщине и ребенку. «Повествование идет по пути, на котором один толчок способен преобразить грубого, brutального и эгоистичного человека в благородного, порядочного, законопослушного и даже нежного»<sup>706</sup>. Думается, что Х. Хавейз не совсем прав — Гарт не изображает трансформацию личности, а обнаруживает лучшие качества человека, до времени скрытые от окружающих. В итоге этот социальный тип становится клишированным и штампованным, что и вызывает раздражение критиков.

В новеллах Гарта система персонажей и способ их обрисовки продиктованы особенностями конфликта и сюжета. Поскольку новелла основана на обнажении истины, она организована не с помощью межличностного конфликта; у героя нет антагониста. «...Брет Гарт показывает, как переломные жизненные обстоятельства раскрывают новые и неожиданные черты характера их героев. Эта особенность и является одним из художественных средств реализации системы персонажей»<sup>707</sup>. Герой реализуется и раскрывается через взаимодействие с другими персонажами, которые могут пройти тот же путь преображения. Так, в «Изгнанниках Покер-Флета» центральный персонаж — шулер Окхерст, но наравне с ним действуют и другие, так же раскрывая свое истинное, чистое от наносного «я». Но все персонажи взаимозависимы: Окхерст задерживается, чтобы помочь Герцогине, матушке Шиптон и дядюшке Билли; Том Симсон и Пайни Вудс делятся с путниками припасами и тем обрекают себя на гибель; дядюшка Билли пользуется моментом и крадет у них лошадей; матушка Шиптон умирает от голода, чтобы продлить жизни Пайни и т. д. В новелле «Счастье Ревущего Стана» два центральных героя — Стампи и Кентукки — проявляют свое «я» через отцовское отношение к приемышу. Таким образом, второстепенный персонаж (ребенок) становится своеобразным катализатором в процессе обнажения истинной сути человека.

<sup>706</sup> Haweis H.R. Bret Harte. P. 189.

<sup>707</sup> Фуникова С.В., Дрога М.А. Основные способы... С. 86.

На степень обрисовки персонажа влияют два обстоятельства. Во-первых, персонаж не может быть раскрыт до конца, так как обнаружение его сущности составляет предмет новеллы. В связи с этим не сообщаются сведения о его семье, предыстории и т. д. Во-вторых, персонажи «кочуют» из новеллы в новеллу. При отсутствии предыстории сквозные персонажи должны быть узнаваемы и идентифицируемы, с одной стороны, и самодостаточны, с другой (чтение других новелл цикла не является обязательным условием понимания новеллы). Поэтому у персонажа должна быть яркая черта, которая и определяет собой его облик: Окхерст — игрок-философ, Кентукки постоянно повторяет одну и ту же фразу, Дэвид Фэгг — человек «нестоящий» (*the man of no account*). «Живучесть» сквозных персонажей Гарта придает им неожиданное свойство — легендарность. Умерший в одном рассказе, герой продолжает жить в другом: «...Самый мир калифорнийский рассказов приобретает очертания полуреальности-полулегенды, а в их сюжетах и героях просматриваются легендарные черты»<sup>708</sup>.

Субъектно-речевая организация гартовских новелл сложна. Это связано с необходимостью удивить читателя, отчего выбирается фигура персонифицированного рассказчика, сообщающего не всю информацию. Нет необходимости анализировать несколько новелл, так как повествовательная структура их тождественна. Показательной является новелла «Как Санта-Клаус пришел в Симпсон-Бар». Благодаря большому количеству сквозных персонажей рассказчику не требуется вводить их; он вместе с читателем находится в трактире и видит своих старых знакомых. Позиция рассказчика, на первый взгляд, ограничена внешним взглядом. Персонаж по прозвищу Старик предстает как вновь вошедший, и его ситуация до конца не понятна: «Один только Дик Буллен перестал прочищать свою трубку и поднял голову; никто другой не проявил интереса к вошедшему и ничем не показал, что узнает его. Это была фигура, достаточно знакомая всему обществу и известная в Симпсон-Баре под именем Старика, — человек лет пятидесяти, с проседью и почти лысый, но со свежим, румяным лицом, которое выражало готовность сочувствовать чему угодно,

<sup>708</sup> Фуникова С.В., Дрога М.А. Основные способы... С. 87.

впрочем, не слишком сильную, и могло, подобно хамелеону, принимать любой цвет или оттенок чужих настроений и чувств. Он, по-видимому, только что покинул какую-то веселую компанию и, не заметив сначала унылого настроения общества, шутливо хлопнул по плечу первого, кто подвернулся под руку, и развалился на свободном стуле»<sup>709</sup>.

Остальные персонажи предстают как один герой: «При этих словах среди присутствующих можно было заметить движение, но трудно было сказать, что оно выражало: одобрение или недовольство»<sup>710</sup>. Таким образом, рассказчик видит глазами старателей, но не передает их состояния. Он всячески подчеркивает свое положение рассказчика, не читающего в душах персонажей, но слышащего их и взаимодействующего с ними. Его рассказ — рассказ свидетеля, который вспоминает историю, знает ее финал, но не раскрывает его.

В доме Старика особенности повествовательной позиции обнажаются и становятся сюжетным приемом. Старик удаляется в чулан, где лежит его заболевший сын, и разговаривает с ним. Рассказчик сообщает, что слышно при этом, как будто выбирая точку зрения других старателей, отказываясь от визуальной передачи событий: «Может быть, из опасения, как бы не подслушали гости, а может быть, из смутного чувства неловкости Старик отвечал так тихо, что его не было слышно в соседней комнате»<sup>711</sup>.

В то же время читатель не видит и того, что происходит в комнате, как будто все старатели, как один, смотрят на отделяющую их перегородку и хранят молчание. Иллюзия присутствия в одной комнате со старателями разрушается, когда Старик возвращается к ним и находит одного лишь Дика Буллена. За время разговора Старика с сыном, как могут понять читатели позже, мужчины не только договорились отправить Дика за подарками для Джонни, но и собрали денег. На это Гарт намекает еще раньше: «Старик приоткрыл дверь и выглянул. Гости

<sup>709</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. / под общ. ред. А. Старцева. М.: Правда, 1966. Т. 1. С. 187–188. Пер. с англ. Н. Дарузес.

<sup>710</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 188. Пер. с англ. Н. Дарузес.

<sup>711</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 194. Пер. с англ. Н. Дарузес.

сидели довольно мирно, а на столе валялось несколько серебряных монет и тощий кошелек из оленьей кожи.

— Бьются об заклад, а может, хотят сыграть партию-другую. Все в порядке, — ответил он Джонни и снова принялся за растирание»<sup>712</sup>.

Однако разговор старателей так и не передается, а цель поездки сообщается лишь в финале, так как рассказчик предпочитает умолчать о том, какие переговоры (*interview*) вел с купцами Дик в Татлевилле и какую «драгоценную ношу» (*precious pack*) он везет обратно: «То, что произошло в ту ночь в Татлевилле, собственно говоря, не относится к нашему повествованию. Однако я могу кратко сообщить, что, сдав Ховиту сонному конюху, которого она сразу привела в чувство, лягнув хорошенько, Дик вместе с барменом отправились в обход спящего города. В салунах и игорных домах еще кое-где мерцали огни, но, минуя эти дома, они останавливались перед запертыми лавками и настойчивым стуком и громкими криками поднимали хозяев с постели, заставляли отпирать лавки и показывать товар»<sup>713</sup>.

В данном случае несообщение информации никак не объясняется, противоречие точек зрения (пространственно-временной и психологической) служит для «эффектного перераспределения информации, сокрытия от читателей каких-то данных»<sup>714</sup>. Игрушки, купленные Диком, читатель видит лишь вместе со Стариком: «— Развяжи, да поживее!

Старик дрожащими руками развязал веревку. В мешке были плохонькие игрушки, дешевые и довольно грубые, — разумеется, откуда было взяться изяществу! — но ярко раскрашенные и блестящие фольгой. Одна из них была сломана, другая безнадежно попорчена водой, а на третьей — такая беда! — виднелось зловещее красное пятно»<sup>715</sup>.

<sup>712</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 193. Пер. с англ. Н. Дарузес.

<sup>713</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 197–198. Пер. с англ. Н. Дарузес.

<sup>714</sup> Успенский Б.А. Поэтика композиции. С. 125.

<sup>715</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 200. Пер. с англ. Н. Дарузес.

Соккрытие информация и игра с повествовательными инстанциями являются непременным условием новеллистики Гарта, иначе новелла превращается в банальный приторный анекдот, лишенный интриги.

Кроме того, активная синхронная позиция перебивается многочисленными метаповествовательными элементами, такими как:

— обращения к читателю: «Я не собираюсь описывать застольное веселье этого вечера. Любознательный читатель должен удовлетвориться указанием, что разговоры отличались той же возвышенной содержательностью, той же осторожностью в выражениях, тем же тактом, тем же изысканным красноречием и той же логикой и связностью речи, какими отличаются подобные мужские сборища к концу вечера в более цивилизованных местностях и при более счастливых обстоятельствах»<sup>716</sup>.

— замечания касательно будущих событий: «Нечего и говорить, что Ховита немедленно понесла. Не стоит говорить и о скорости спуска — она занесена в анналы Симпсон-Бара»<sup>717</sup>.

— использование чужого слова: «Под водой, — с патриотической гордостью сообщал еженедельник “Лавина Сьерры”, — находится площадь, равная штату Массачусетс»<sup>718</sup>.

— неточный пересказ речи персонажей: «...Джо Диммик напрямик высказал мнение, что дом не чей-нибудь, а Старика и что на его месте (он поклялся всевышним) он приглашал бы кого вздумается, даже если бы это угрожало его вечному блаженству; никакие силы ада, заметил он далее, не могли бы воспрепятствовать его намерению. Все это было изложено в сильных и энергичных выражениях и много теряет в неизбежном пересказе»<sup>719</sup> (“...Joe Dimmick suggested with great directness that it was the “Old Man’s house”, and that, invoking the Divine Power, if the case were his own, he would invite whom he pleased, even if in so doing he imperilled his salvation. The Powers of Evil, he further remarked,

<sup>716</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 192. Пер. с англ. Н. Дарузес.

<sup>717</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 197. Пер. с англ. Н. Дарузес.

<sup>718</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 186. Пер. с англ. Н. Дарузес.

<sup>719</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 189. Пер. с англ. Н. Дарузес.



should contend against him vainly. All this delivered with a terseness and vigor lost in this necessary translation”<sup>720</sup>).

Таким образом, создается образ рассказчика, близкого героям, который пересказывает, как умеет, с добавлениями, опущениями и преувеличениями, реальную историю: «...Сеньора Долорес <...> преспокойно покинула навсегда Лощину Мадроньо и, к счастью, также и страницы этой книги»<sup>721</sup>.

Есть в новелле и еще одна повествовательная инстанция, не связанная ни с одним из героев. Это образ автора-создателя, чьи знания намного превосходят знания героев. Тогда Дик превращается в Ричарда, и в поездке за подарками рассказчику видится рыцарский поход. «Воспой же, о муза, поездку Ричарда Буллена! Воспой рыцарскую доблесть, благородную цель, смелый подвиг и схватку с бродягами, трудный путь и все опасности, каким подвергался цвет и гордость Симпсон-Бара! Увы, какая привередница, эта муза! Она не хочет и слышать о норовистом коне и дерзком всаднике в лохмотьях, мне приходится следовать за ними пешком, в прозе!»<sup>722</sup>

Эта же точка зрения, не связанная с точкой зрения ни одного из персонажей, доминирует в конце новеллы: «Вот так, весь в грязи, оборванный, взлохмаченный и небритый, с повисшей беспомощно рукой, Санта Клаус пришел в Симпсон-Бар и свалился без чувств на первом пороге. А следом за ним явилась рождественская заря и тронула дальние вершины теплым светом неизреченной любви. Она так ласково смотрела на Симпсон-Бар, что вся гора, словно застигнутая врасплох за добрым делом, покраснела до небес»<sup>723</sup>.

Таким образом, внешняя и синхронная точка зрения свидетеля-репортера, связанного с одним персонажем (Дик Буллен), совмещается с иной, надперсонажной точкой зрения. Подобные сдвиги в новеллах Гарта обусловлены, судя по всему, общей концепцией личности в его творчестве. Что скрыто в душе человека, неизвестно, но его поступки все равно скажут о нем правду. Все это

<sup>720</sup> Bret Harte. The Complete Works... Vol. 3. P. 69.

<sup>721</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 204. Пер. с англ. М. Беккер.

<sup>722</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 196. Пер. с англ. Н. Дарузес.

<sup>723</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 200. Пер. с англ. Н. Дарузес.

способствует повышению правдоподобия; подчеркивание авторского участия в пересказе снимает вопрос о том, имели ли место описанные события.

Что касается хронотопа в новеллах Гарта, то он выполняет разные функции, прежде всего, циклообразующую. Гарту необходимы для его художественного мира не только сквозные персонажи, но и узнаваемое и повторяющееся пространство. Оно позволяет отчетливее прорисовать персонажный мир, так как само пространство, как и время, не нуждается в представлении. Это пространство в новеллах одновременно свое и экзотическое; оно окрашено личным опытом автора, что заставляет читателя верить ему. Названия многих новелл указывают на место действия, иногда жанрово окрашенное: пейзаж становится наследником жанровых традиций<sup>724</sup>.

Кроме того, пространство вовлечено в сюжет многих новелл и предопределяет развязку. Обычно исследователи отмечают роль пейзажа, при этом критикуя Гарта за неэффективное и бессмысленное использование пейзажных зарисовок<sup>725</sup>. Пейзаж и — шире — природа играют роль пространства, в котором разворачивается жизнь гартовских героев, прежде всего потому, что они сами выбирают свою среду обитания. Однако при значимости выбора места действия события могли произойти в любом другом месте, что продемонстрирует двумя десятилетиями позже О. Генри: место для человечности и подвига есть везде. «Гарт видел Калифорнию в мифических и архетипических терминах и писал притчи, которые показывали восточнобережной читающей публике, что красочные западные сцены были правдивой частью универсального опыта»<sup>726</sup>.

Природа — место встреч и объяснений, часто ночных. Это более интимное пространство, чем жилище; на природе встречаются влюбленные и дуэлянты (интересно, что друзья обычно разговаривают дома). Природа противопоставлена

<sup>724</sup> «Монте-флетская пастораль» (*A Monte Flat Pastoral*), «Фидлтаунская история» (*An Episode of Fiddletown*), «Идиллия Красного ущелья» (*The Idyl of Red Gulch*), «Рыцарский роман в Лощине Мадроньо» (*The Romance of Madroño Hollow*) и др.

<sup>725</sup> Rhode R.D. *Setting in the American Short Story of Local Color, 1865–1900*. Hague; P.: Mouton, 1975.

<sup>726</sup> Morrow P.D. *Bret Harte, Popular Fiction, and the Local Color Movement* // *Western American Literature*. 1973. No 8(3). P. 128–129.

городу, и автор высказывает ей явное предпочтение. «На смену лесам и оврагам пришли канавы, кучи песку, оголенные косогоры, пни, гниющие стволы деревьев, предвещающая близость цивилизации»<sup>727</sup>. Город опасен потому, что в нем человек не свободен от страстей, искушений, ему приходится делать выбор между другом и возлюбленной. Природа не знает таких дилемм: «Резкие очертания домов расплылись и смягчились, кричащие краски почернели и стали нежнее в лунном свете, заливавшем все вокруг»<sup>728</sup>.

Это не значит, что Гарт призывает читателя вернуться в лоно природы, которая бывает и благодетельной и беспощадной. Пытаясь отобрать у природы золото или полагаясь на волю волн при пересечении океана, герои соприкасаются со стихией, которую не могут контролировать. Природе часто отводится роль катализатора событий: персонаж может погибнуть при встрече с природой. «И взрослого, сильного человека, хватающегося за хрупкое тело ребенка, как утопающий хватается за соломинку, унесла призрачная река, которая вечно катит свои волны в неведомое нам море»<sup>729</sup>. Это отнюдь не месть природы человеку, а неподвластные ему законы; смерть изображается как возвращение «на родину»<sup>730</sup>: «Голова его поникла, и стремительная река, видимая только ему одному, вырвалась к нему из темноты и унесла, но уже не в темноту, а сквозь нее к далекому, мирному, сияющему морю»<sup>731</sup>. Природа противопоставлена жилищу по множеству признаков: открытость-закрытость, чужое-свое, опасность-безопасность, одиночество-социум, истинность-ложность. Кроме того, пространство организовано по вертикали: золото под землей, люди с их сиюминутными переживаниями на земле и взирающее на них небо. Большинство людей стремятся под землю, но иногда звезды приближаются к людям.

Еще один аспект восприятия природы повествователем — ее (со)отношение с человеческой жизнью. С одной стороны, драматичный пейзаж подчеркивает

<sup>727</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 144. Пер. с англ. Н. Дарузес.

<sup>728</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 150. Пер. с англ. Н. Дарузес.

<sup>729</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 95. Пер. с англ. Н. Волжиной.

<sup>730</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 55. Пер. с англ. Н. Волжиной.

<sup>731</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 249. Пер. с англ. Л. Поляковой.

преходящее человеческой жизни, понятную лишь автору. Самому герою чудится, что пейзаж антропоцентричен: «Поразительное свойство человеческой природы! Далеко на горизонте высились огромные, массивные и безмолвные уступы Сьерры. В каких-нибудь ста футах зияла широкая пропасть, гранитные откосы которой уходили на тысячу футов в глубину. По обеим ее сторонам стояли сосны, в чьих тесно сомкнутых рядах столетия переворотов и бурь не могли пробить ни единой бреши. И все это, казалось Кульпепперу, было создано премудрым провидением лишь для того, чтобы служить достойной рамкой для хорошенькой девушки в желтом платье»<sup>732</sup>. Природа, для которой герой не является «эстетически завершенным целым», способна обнаружить в нем его истинную природу, не зависящую от образования, генетики, социального и финансового положения: «...Быть может, она [мисс Мэри] усвоила вечный урок, который терпеливые сосны не устают повторять и внимательным и равнодушным»<sup>733</sup>.

С другой стороны, рассказчик, осознавая это, стремится наделить природу способностью этической оценки происходящего. Сквозными образами являются небо и связанные с ним объекты (звезды, солнце, луна) и явления (заря): «...Явилась рождественская заря и тронула вершины теплым светом неизреченной любви»<sup>734</sup>. Расставаясь с точкой зрения персонажа в новелле «Браун из Калавераса» (*Brown of Calaveras*), нарратор замечает: «Еще минута, и полусонные глаза конюха различили вдали только движущееся облако пыли, к которому звезда, оторвавшаяся от своих сестер, протянула огненную нить»<sup>735</sup>. Понять этический смысл падения звезды конюх не может. Он не знает, что до этого Джек Гемлин ждал падения звезды как знака, уехать ли с женой друга и одному. Условия его внутреннего договора не раскрываются, читатель не знает, что он собирается сделать, если упадет звезда, соответственно, не сообщается, поступает

<sup>732</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 207. Пер. с англ. М. Беккер.

<sup>733</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 135. Пер. с англ. Н. Дарузес.

<sup>734</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 200. Пер. с англ. Н. Дарузес.

<sup>735</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 152. Пер. с англ. Н. Дарузес.

ли он согласно или вопреки своему «новому способу гадания» (*a fresh augury*). Упавшая звезда обретает семантику одобрения его поступка мирозданием.

Что касается временной организации событий, то они подаются в хронологическом порядке, а экскурсы в прошлое сюжетно обусловлены, так как играют роль новеллистической тайны, раскрытие которой неожиданно осложняет жизнь персонажа и ставит его перед выбором.

Время гартовских новелл важно в связи с природными циклами: объяснения, побеги случаются ночью, а заканчивается приключение с рассветом. Временная организация новелл также связана с местным колоритом. Действия привязаны к определенной эпохе, хорошо знакомой и читателю, и автору; события подаются так, будто они свежи в памяти автора, часто указывается год, месяц, число. Нарратор берет на себя роль летописца-хроникера калифорнийской лихорадки, который свободно перемещается из поселения в поселение. В восприятии времени, так же как и пространства, он занимает одновременно близкую и далекую позицию, давая характеристики всей эпохи: «**простодушные времена**»<sup>736</sup> (*at that sincere epoch*<sup>737</sup>); «Я весьма сожалею, что даже в **наш либеральный** век не могу воспроизвести тех метких и даже живописных выражений, в которых все это было изложено»<sup>738</sup> (“I regret that, even *in a liberal age*, I may not record the exact and even picturesque language in which this was conveyed to her hearers”<sup>739</sup>).

Рисуя индивидуальные, уникальные эпизоды из жизни золотоискателей, Гарт обнаруживает универсальные типажи и ситуации, проводя параллели с другими эпохами и культурами. Герои сравниваются с Гектором<sup>740</sup>, Гамлетом<sup>741</sup>; показательно название рассказа «Илиада Сэнди-Бара» (*The Iliad of Sandy Bar*). «В самом деле, ведь что-нибудь да значит, если в девятнадцатом столетии за нею ухаживали со всей страстью и безумством шестнадцатого; что-нибудь да значит,

<sup>736</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 205. Пер. с англ. М. Беккер.

<sup>737</sup> Bret Harte. *The Complete Works...* Vol. 2. P. 357.

<sup>738</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 204. Пер. с англ. М. Беккер.

<sup>739</sup> Bret Harte. *The Complete Works...* Vol. 2. P. 356.

<sup>740</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 208. Пер. с англ. М. Беккер.

<sup>741</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 84. Пер. с англ. Н. Волжиной.

если слух ее, привыкший к грубому жаргону пограничных областей, ласкали речи этого худощавого и смуглого потомка странствующих рыцарей и кавалеров»<sup>742</sup>.

Позиция летописца подчеркивается обращениями в будущее: «В чем именно заключался этот единственный выход, когда-нибудь поведают летописи Лощины Мадроньо»<sup>743</sup>. Напомним, рассказчик отказывается сообщать некоторые сведения.

Таким образом, новеллы Гарта изображают подчеркнуто правдивый, но парадоксальный мир, обнажая правду об оказавшимся перед лицом природы человеку, скрытую за нанесенным цивилизацией внешним обликом.

### 2.2.2 «Испанские и американские легенды» Брет Гарта

Корпус легенд Гарта, в отличие от новеллистики, можно назвать скорее несобранным циклом: рассматривать его легенды как полноценный цикл не представляется возможным в связи с отсутствием четкого состава этого сборника и последовательности текстов. Обозначенные как легенды тексты создавались Гартом преимущественно в 1860-е гг., когда писатель еще не достиг пика популярности.

Жанровое обозначение *легенда* имеют следующие произведения: «Монтедель-Дьябло. Калифорнийская легенда» (*The Legend of Monte del Diablo*, 1863), «Легенда Чертова мыса» (*The Legend of Devil's Point*, 1864), «Черт и маклер. Средневековая легенда» (*The Devil and the Broker. A Medieval Legend*, 1864), «Приключение падре Виценто. Сан-францисская легенда» (*The Adventure of Padre Vicentio: A Legend of San Francisco*, 1865), «Правый глаз коменданта / Новогодняя легенда испанской Калифорнии» (*The Right Eye of the Commander / A New Year's Legend of Spanish California*, 1867), «Легенда Замтштадта» (*Legend of Samtstadt*, 1878). Объединяет их, помимо прочего, более абстрактный по сравнению с новеллами характер, иная фабульная схема, а также характер персонажей. Герои лишены индивидуальности, обрисованы несколькими

<sup>742</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 208. Пер. с англ. М. Беккер.

<sup>743</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 211. Пер. с англ. М. Беккер.

штрихами или шаржированы. Они могут даже не получить имен, как в случае с маклером из «Легенды Чертова мыса» или из «Черта и маклера». В тематическом отношении легенды посвящены не современности, а далеким событиям прошлого или не локализованы во времени. В связи с этим исследователи склонны определять их метафорически, как притчи<sup>744</sup>, поэтому к данной группе причисляют также произведения «Волшебница Серебряной Земли или любопытная история принца Бедфеллах и принца Боллибой» (*Ogress of the Silver Land; or, The Diverting History of Prince Badfellow and Prince Bulleboye*, 1864) и «Что получил Руперт на Рождество» (*The Christmas Gift that Came to Rupert: A Story for Little Soldiers*, 1864). Эти рассказы настолько отличаются по стилистике и образности от предыдущих легенд, что принадлежат к периферии сборника, наличие которой, по мнению Е.А. Шраги, является одним из условий существования несобранных циклов<sup>745</sup>. Хотя их учет важен при анализе поэтики несобранного цикла, мы не будем принимать их во внимание, особенно в связи с отсутствием авторского жанрового маркера.

Обращение к легенде в литературе США неизменно связано с представлениями о европейском фольклоре, из которого заимствуются основные мотивы, ситуации, композиция. М. Фриш характеризует восприятие американским читателем европейской легенды как «идиллического, ушедшего мира»<sup>746</sup>; в то же время утраченный мир европейских легенд испытывается американским героем на прочность — эта традиция восходит к В. Ирвингу. Именно эту традицию продолжает Гарт. Тогда как гартовские новеллы упрекают в подражательности Диккенсу, легенды его считают стилизациями Ирвинга. Так, Дж. Харрисон называет «Монте-дель-Дьябло» и «Правый глаз коменданта»

<sup>744</sup> Ващенко А.В. Брет Гарт. С. 331–332.

<sup>745</sup> Шрага Е.А. Литературность против литературы: пути развития циклизованной прозы 1820–30-х годов. СПб.: Новое культурное пространство, 2013. С. 114–115.

<sup>746</sup> Frisch M. Foreword // Keller G. *Stories* / ed. by F.G. Ryder. N.Y.: Continuum Publishing Co., 1982. P. VII.

«рассказами в духе Ирвинга», определяя их основное достоинство как «сочетание краткости, чувства и остроумия»<sup>747</sup>.

Главным фабульным событием легенды Гарта является столкновение персонажа с нечистой силой, но этой коллизии не хватает событийности. Сюжетный конфликт иной. Коллизия большинства легенд Гарта варьирует излюбленную тему писателя — столкновение точек зрения — и подает ее в отличном от новеллы ключе. В отличие от новеллы, где конфликт заключается в несовпадении истинного положения вещей и видимости, легенда использует традиционный романтический принцип двоемирия: в легенде сталкиваются две точки зрения на происходящее — прагматичная и романтическая. Их взаимодействие и определяет фабулу и композицию гартовских легенд, которые несколько разнятся по тематике и по звучанию.

«Монте-дель-Дьябло. Калифорнийская легенда» была впервые опубликована в 1863 г. в журнале *The Atlantic*<sup>748</sup>. «Это изящный и одухотворенный скетч, но нетрудно понять, почему ни эта испано-американская история, ни одна из последовавших в том же духе не вызвала особого интереса. Они очевидно и успешно подражают Ирвингу, не только в общей атмосфере и посыле, но и в идиомах и в каденциях. Как при создании персонажей ранний Брет Гарт инстинктивно подражал Диккенсу, в этих скетчах он ненароком впал в тональность и манеру хроникера Альгамбры, чьи чары все еще властвовали над миром»<sup>749</sup>. Легенда стилизована под топографические нарративы. По утверждению исследователей, гора Монте-дель-Дьябло занимала важное место в индейском фольклоре<sup>750</sup>, но предания о ней претерпели значительные искажения, вызванные в первую очередь неверным толкованием названия: «Как только гора получила свое нынешнее название, оно было обречено на интерпретации,

<sup>747</sup> Harrison J. Bret Harte. P. XVIII.

<sup>748</sup> *The Atlantic*. 12.10.1863.

<sup>749</sup> Boynton H.W. Bret Harte. Contemporary Men of Letters Series. N.Y.: McLure, Phillips & Co., 1903. P. 87.

<sup>750</sup> Ortiz B. Mount Diablo as Myth and Reality // *American Indian Quarterly*. 1989. No 13(4).



связанные с сатаной, или на вовсе произвольные»<sup>751</sup>. Эти новые варианты публиковались в местной прессе. «Самая ранняя письменная версия индейского рассказа о Монте-дель-Дьябло появилась в 1859 г. в журнале *Hesperian Magazine*, Сан-Франциско»<sup>752</sup>. Гарт был знаком с индейским фольклором<sup>753</sup>: к 1863 г. в калифорнийских журналах были опубликованы по меньшей мере четыре посвященные горе легенды<sup>754</sup>. Легенду Гарта воспринимали как обработку реального материала, игнорируя заявленную Гартом недостоверность<sup>755</sup>. На самом деле, хотя Гарт опирается на фольклор, он значительно изменяет его и лишает одного из ключевых признаков — установки на правдоподобие<sup>756</sup>.

В экспозиции падре Хосе, обратив в христианскую веру всех живущих поблизости калифорнийских индейцев, отправляется на поиски других язычников в сопровождении нескольких крещеных индейцев. Завязка легенды совпадает с моментом, когда, приближаясь к горе, именуемой Монте-дель-Дьябло, падре игнорирует тревожные сигналы: «Чем дальше углублялись они в долину, тем очевиднее казалось, что они оставили за собою приятные, милостивые места и что впереди их ждет совсем иное. Попадавшие на пути расщелины и трещины вулканического происхождения зияли, словно гигантские темные пасти. Фауна тут уж была гораздо беднее; только изредка, потревоженная в своем покое, белка бросалась с земли и исчезала в зарослях; только серый волк крупного роста, почти ни мало не смущаясь, шел впереди каравана спокойным и ровным шагом»<sup>757</sup>.

В кульминации легенды к предающемуся благочестивым размышлениям священнику является дьявол и искушает его видениями уходящих с американского континента испанцев и прибывающих туда англичан. Показывая падре золото, скрытое в калифорнийской земле, дьявол пытается подкупить его с

<sup>751</sup> Ortiz B. Mount Diablo... P. 460–461.

<sup>752</sup> Ortiz B. Mount Diablo... P. 457.

<sup>753</sup> Duckett M. Bret Harte and the Indians of Northern California // Huntington Library Quarterly. 1954. No 18(1).

<sup>754</sup> Ortiz B. Mount Diablo... P. 468.

<sup>755</sup> Ortiz B. Mount Diablo... P. 463.

<sup>756</sup> Ortiz B. Mount Diablo... P. 463.

<sup>757</sup> Гарт Ф.Б. Калифорнийские рассказы (Рассказы, очерки и легенды). 5-е изд. М.: М.В. Ключин, 1905. С. 90. Пер. не указан.

тем, чтобы тот вернулся в Кастилию, но падре осеняет его крестным знаменем. Развязка предсказуема: дьявол исчезает, а падре Хосе обнаруживает, что индейцы несут его, кем-то раненного, на носилках. В таком виде фабула легенды слишком банальна, так как герой не подвергается серьезной опасности. Приобретает завершенность она только с пуантом: спутники сообщают священнику, что на горе на него напал огромный медведь. Этот пуант, как обычно у Гарта, иначе освещает какое-то событие, проливая свет на его истинную природу.

Хотя с точки зрения композиции данная легенда имеет общие черты с новеллой (пуант), в ней отсутствует излюбленный Гартом сюжетобразующий мотив тайны. Конфликт также отличен от конфликта новеллы. В гартовской легенде он строится как неполное совпадение романтического видения персонажа и реальности, тогда как в новелле обнаружение истины носит более принципиальный характер и является не пуантом, а кульминацией интриги.

«Легенда Чертова мыса»<sup>758</sup> также связана с определенной местностью, что позволяет говорить, по мнению Г. Лумиса, о влиянии на обе эти легенды топографических преданий<sup>759</sup>. Диспозиция легенды проста и сосредоточена на одном событии. В качестве экспозиции Гарт прибегает к характеристике места через истории, которые бытуют о мысе на заливе Сан-Франциско: будто бы его посещают призраки погибших моряков с корабля Френсиса Дрейка, в связи с чем место это пустынное, люди избегают его. В завязке сообщается о том, что однажды в доме остается на ночлег маклер с сангвиническим темпераментом. Ночью главный герой становится свидетелем собрания призраков, которые обсуждают поиски принадлежащего им сокровища. Кульминацией служит эмоциональная реакция маклера на незаконность их притязаний: он уверяет их, что документы не имеют юридической силы. В развязке призраки исчезают. Послесловие играет роль пуанта: маклер основывает успешную горнодобывающую компанию, которую называет именем одного из товарищей Дрейка. Таким образом, сверхъестественные объяснения, которым не склонен

<sup>758</sup> The Californian. 25.06.1864.

<sup>759</sup> Loomis C.G. Bret Harte's Folklore // Western Folklore. 1956. No 15(1). P. 22.

верить читатель, якобы восстанавливаются в своих правах. Структура и в данном случае совпадает с композицией новеллы, но не нарушается экскурсом в прошлое.

Содержание легенды «Черт и маклер: Средневековая легенда»<sup>760</sup> можно пересказать следующим образом: когда дьявол ловит на удочку души в Сан-Франциско, клюнувший маклер предлагает нечистому сделку, по условиям которой предоставит черту самую лучшую наживку взамен его устаревшей, за что получит свободу и процент с прибыли. Дьявол соглашается, и маклер, чтобы доказать выгодность сделки, ловит множество душ, в том числе и самого дьявола. На вопрос дьявола, что же это, маклер отвечает: “I call it WILD CAT”, используя термин финансового происхождения<sup>761</sup>. Этот ответ основан на игре слов: маклер ловит на крючок в форме вопросительного знака, предлагая сомнительные финансовые схемы. Два плана — аллегорический и реальный (насколько может быть реальной ловля душ на удочку) соединяются в финальном пуанте.

В этой легенде наблюдается абсурдное, комическое сочетание сказочной условности, выраженное в выборе образности и подзаголовке «средневековая легенда», с реалиями и приметам современной Гарту действительности и быта: биржей, акциями, отелями, маклерами; упоминаются реальные исторические персонажи (писатель Исаак Уолтон), улицы (Bush and Montgomery street). Условную фигуру дьявола и аллегорическую ловлю душ Гарт помещает в узнаваемую реальность. Прагматичный характер американца становится еще ярче за счет контраста с жанром сказки, из которого приходят условные персонажи.

«Приключения падре Виценто. Сан-францисская легенда»<sup>762</sup> — вариация «Монте-дель-Дьябло». В экспозиции падре Виценто едет на муле от одной миссии к другой, что дает рассказчику возможность кратко обрисовать его добродушный характер и всеобщую к нему любовь. Напряжение возникает, когда

<sup>760</sup> Впервые — в Californian. 26.11.1864.

<sup>761</sup> “Unsound; worthless; irresponsible; unsafe; — said to have been originally applied to the notes of an insolvent bank in Michigan upon which there was a figure of a panther” (Webster’s International Dictionary of the English Language; being the authentic edition of Webster’s unabridged dictionary, comprising the issues of 1864, 1879, and 1884. Springfield, Mass.: G. & C. Merriam Co., 1898. P. 1653).

<sup>762</sup> The Californian. 15.04.1864.

падре достигает местности с дурной репутацией: здесь неоднократно видели призраки пиратов Дрейка. Дурные предчувствия падре сбываются: мул сбрасывает седока, и когда тот приходит в себя, рядом с ним оказывается странный незнакомец и требует, чтобы священник отправился с ним к умирающему. Атмосфера тревоги нагнетается: спутник падре не оставляет следов на песке, сливается с туманом и производит впечатление дьявольского существа. Он приводит священника на берег, откуда их на корабль отвозит лодка безо всякого плеска волн. На корабле умирающий просит падре отпустить ему грехи и обещает затем рассказать секрет, который будет способствовать процветанию церкви.

В кульминации Гарт прибегает к ретардации: падре ничего не делает, повторяет один и тот же вопрос, и незнакомец испускает дух с ударом корабельного колокола. Развязка ожидаема в контексте других легенд: корабль исчезает, а падре обнаруживает себя в том месте, где его сбросил мул. Навязываемое объяснение — падре привиделось его приключение, и легенда, кажется, не состоялась. Однако пуант также повторяет уже разработанную схему: через некоторое время в этой местности находят золото, как говорят, оставленное Дрейком. Коллизия здесь заключена в несовпадении двух точек зрения: чудо развенчивается, но лишь наполовину.

Легенда «Правый глаз коменданта»<sup>763</sup>, в отличие от предыдущих, менее «интенсивна», так как единство действия не соблюдается и события занимают целый год. В экспозиции Херменегильдо Сальватиерра, комендант калифорнийского порта Сан-Карлос, окидывает мысленным взором события уходящего 1797 года. Это позволяет рассказчику ввести картину размеренной жизни портового города, в котором ничего не происходит. В завязке легенды комендант неожиданно для себя совершает то, чего в обычное время он не сделал бы: разрешает терпящему бедствие судну янки Пелега Скаддера войти в порт. Казалось бы, комендант должен немедленно поплатиться за это: читатель ждет по законам жанра, что янки обманет коменданта, каким-то образом навредит ему. Но

<sup>763</sup> San-Francisco Daily Evening Bulletin. 31.12.1867.

ночью между хозяином и гостем происходит оживленный разговор, который рассказчик отказывается передать. Он лишь суммирует, что Скаддер сообщил изолированному от окружающего мира коменданту свежие новости, то есть в порт не только проник янки, но и ворвался целый мир. Поутру Сальватиерра, лишившийся когда-то правого глаза, обнаруживает, что его глаз на месте, а Скаддер вместе со своим судном исчез. Появление глаза, однако, не становится кульминацией, а лишь продолжает цепь событий и отчасти провоцирует новые.

Воспринятое сначала как чудо, обретение комендантом глаза затем приписывают влиянию дьявольских сил, ибо глаз этот обладает сверхъестественными свойствами: читать в душах, внушать страх. В город приходят смута, рознь и несчастье, даже священники не могут выдержать взгляда коменданта. Кульминация наступает лишь в канун следующего года: Сальватиерра подвергается нападению индейцев, но спасается благодаря своему «недремлющему оку», напугавшему злодеев. В драке комендант теряет глаз, и в городе воцаряются мир и покой: такова развязка легенды, ее возвращение к исходной точке.

Таким образом, у читателя возникает соблазн воспринимать янки как посланника потусторонних сил. Вступив в общение с ним, комендант получает подарок из чужого мира, внесший хаос в жизнь порта. Пуант переворачивает ситуацию с ног на голову, рисуя картину торгующего стеклянными глазными протезами и деревянными ногами Скаддера. Читатель вынужден оглянуться и прочитать сюжет в материалистическом ключе: глаз коменданта не только не был всевидящим, но и вообще не видел.

Тогда как в новелле Гарта мотив тайны является сюжетообразующим, в легенде тайна вызвана простым умолчанием. Нарратор передает точку зрения обывателей, не присутствовавших при разговоре командора и янки; коллизией становится несовпадение двух точек зрения. Это вариация «Монте-дель-Дьябло», но в более совершенной форме.

«Легенда Замтштадта»<sup>764</sup> стала итогом работы Гарта в жанре легенды. Она была опубликована в сборнике «Близнецы Плоской горы» (*The Twins of Table Mountain, and Other Stories*) уже в европейский период жизни писателя. В ней все элементы структуры сюжета доводятся до логического предела за счет обнажения коллизии: столкновение точек зрения, не очевидное с первого взгляда в предыдущих легендах, превращается в конфликт двух культур.

Американец Джеймс Клинч, приехавший по делу в немецкий городок Замтштадт, возмущается непрактичностью его жителей, имеющих привычку спать после обеда: такова экспозиция легенды, указывающая направление, в котором будет развиваться сюжет. В завязке Клинч набредает на дом, построенный вокруг старой стены. Девушка, живущая в доме, приглашает его зайти и выпить вина из старинной бутылки, которую до этого никому не удавалось открыть. Мистер Клинч, тем не менее, откупоривает ее, и после одного бокала вина он чувствует себя совершенно опьяневшим. Выйдя из дома, он видит свое отражение в воде и поражается произошедшей в нем перемене: он выглядит, как человек из прошлого. Подозревая злую шутку и вернувшись в дом в поисках своих документов, он обнаруживает людей, которые его хорошо знают, в том числе девушку, угощавшую его вином и оказавшуюся его кузиной. Интрига достигает кульминации, когда Клинч меняется и внутренне, с его языка срываются фразы, которые он не может объяснить — в основном они касаются многочисленных рейнских легенд. Он сам рассказывает одну легенду о том, как его заманила на дно морское Лорелея и он оказался в удивительной стране «Мерике» (*Meriker*). Развязка, как обычно у Гарта, возвращает ситуацию к исходной: храп заснувшего барона будит мистера Клинча, и он оказывается в том же странном доме в присутствии той же девушки. Пуант, по традиции, сообщает о счастливом финале — свадьбе Клинча.

Эта легенда, в которой противопоставление современной автору Америки и Старого Света оформляется сюжетно, является квинтэссенцией жанра легенды в понимании Гарта. Для Клинча старые европейские традиции — свидетельство

---

<sup>764</sup> Впервые — New York Sun. 22.12.1878.

упадка страны; сопоставление провинциального немецкого городка с Бостоном и Нью-Йорком заставляет его лишь снисходительно усмехнуться, но, независимо от желания героя, европейские традиции влияют на его судьбу. Реальность и сон меняются местами дважды. По мнению Х. Бойнтон, Гарт, уехавший в 1878 г. работать консулом в Крефелд в Германии, «был незнаком с языком и литературой и неспособен принять немецкую точку зрения и стиль жизни»<sup>765</sup>; Клинич, таким образом, представляет идеальное alter ego автора, сумевшее примирить две традиции.

Композиция легенд Гарта устойчива; морфологически и структурно она отличается от новеллистической. Экспозиция сообщает о местности, окутанной ореолом тайны или недобрыми предзнаменованиями. Завязкой легенды служит нарушение запрета или традиции, посещение «нехорошего» места: маклер остается на ночь в населенном призраками месте, падре Хосе поднимается на высокую гору, не замечая запаха серы, падре Виценто путешествует по местности с дурной репутацией, Джеймс Клинич заходит в странный дом, комендант Сальватиерра допускает в город чужого, янки. Далее герой якобы вступает в общение с потусторонними силами — дьяволом или призраками, которые населяют эту местность или ассоциируются с пришельцем.

Кульминация достигается в момент реакции главного героя, которая представляет собой, пожалуй, наиболее вариативный элемент в структуре сюжета гартовской легенды. В отличие от европейской легенды, последствия нарушения запрета (проникновения в дьявольское место) не трагичны. Традиционно результат подобного столкновения — исчезновение, сумасшествие, смерть героя, нарушившего запрет. У Гарта это иначе. Поскольку в качестве центральных персонажей легенд выступают американцы, их основные черты — практичность и рассудительность, свойственные в равной степени проповеднику и маклеру. Эти представители самого западного региона Нового Света во многом утратили связь с европейскими традициями. Сталкиваясь с реальностью, для них чуждой, принимающей вид нечистой силы (т. е. пришедшей из фольклора), герои

---

<sup>765</sup> Boynton H.W. Bret Harte. P. 65.

соприкасаются с европейской традицией. Однако они счастливым образом избегают грозящей им опасности и даже не осознают ее именно из-за своей «выключенности» из традиции. Американский герой ведет себя не так, как традицией предписано, и потому не погибает, не сходит с ума; наоборот, он пытается заставить персонажей из иного мира вести себя по правилам, которых сам придерживается. Он не удивляется и не особенно пугается, сталкиваясь со сверхъестественными существами. Так, маклер из «Легенды Чертова мыса», услышав разговор призраков о золоте, принадлежащем им согласно документу, вместо того, чтобы убежать, обращается к привидениям на языке современной ему юриспруденции, невольно заставляя их капитулировать<sup>766</sup>.

Развязкой легенды Гарта становится пробуждение героя ото сна или обморока и материалистическое объяснение его «видения», которое оборачивается фантазией, грезой, сновидением. Так, падре Хосе сообщают, что на него напал медведь; Падре Виценто внезапно оказывается в том самом месте, где его сбросил со спины строптивый мул; Клинч просыпается. Таким образом, фантастическое, чудесное, принципиально важные для европейской легенды, в легендах Гарта не имеют сюжетного значения: искушение или столкновение с иной реальностью не представляют опасности для героя легенды. Понимаемое двойное чудо, тем не менее, всегда получает материальные свидетельства или вполне ощутимый результат, также вписывающийся в фольклорную традицию: найденное в земле золото, прозревший на год глаз коменданта, свадьба и т. д. Так задается двойная перспектива, типичная для жанра литературной легенды в целом.

Романтическая концепция двоимирия проявлена прежде всего в сосуществовании двух реальностей — реальности исторической Америки и реальности сказки, вымысла, сна, видения. В легенде они сталкиваются, что и становится сюжетом повествования, в центре которого — чудесное, необычное, выходящее за рамки привычных представлений американского обывателя

---

<sup>766</sup> Подобный комический прием — и также по отношению к персонажам-американцам — использовал позже О. Уайльд в «Кентервильском привидении» (1887).



происшествие, воспринимаемое, как правило, по-разному участником события и его свидетелями. Последние отрицают всякое столкновение, причем рассказчик не занимает ни одну из позиций, а выбор предоставляет читателю, заставляя его по очереди поверить в сверхъестественные события, отбросить эту версию и при помощи пуанта вновь вернуться к первоначальной версии, но уже безо всякого логичного объяснения.

Исследователи видят в подобном искажении традиционной схемы, в перенесении акцента с коллизии реальной на коллизию восприятия, ее пародирование: «Несколько других историй Гарта, вышедших в *Overland*, пародируют библейский текст или другие моралистические притчи. Это значит, что лучшие рассказы Гарта часто были антипритчами, которые не только боролись с конвенциональным дидактическим прочтением, но и скидывали бремя христианских или культурных догматов»<sup>767</sup>. Пародирование Гартом литературных источников обычно трактуется как мягкий, незлобный юмор<sup>768</sup>, за несколькими исключениями<sup>769</sup>. В то же время вопрос о цели пародирования в исследовательской литературе ставится редко. На наш взгляд, он должен решаться в том же ключе, что и вопрос о технике О. Генри. Для Гарта литературный материал выполняет похожую функцию: именно игра с материалом зачастую (в легендах и в «Романах в сжатом изложении», по крайней мере) является основой коллизии и сюжета.

Персонаж ограничен в связях с миром: он почти никогда не связан узами семьи, дружбы и т. д.; чаще всего это персонаж одинокий. Он выключен из окружения, что обуславливает его схематичность, отсутствие индивидуальных черт, типизированность. Он весь исчерпывается своим происхождением и профессией: маклер, священник, военный. Выбор фигур священников для легенд

<sup>767</sup> Scharnhorst G. Bret Harte: Opening the American Literary West. Norman: Univ. of Oklahoma press, 2000. P. 44.

<sup>768</sup> Chesterton G.K. Bret Harte. P. 179, 186; Иванова Л.А., Калягина И.Г. Пародия Ф. Брет Гарта «Одержимый, или сделка с призраком» в полемике с английской литературной традицией // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2016. № 2(6). С. 4.

<sup>769</sup> Иванова Л.А. Брет Гарт и Фенимор Купер: опыт пародийного переосмысления американского романтического наследия // Вестник Московского государственного областного университета. 2016. № 2. С. 7.

показателен, с точки зрения Г. Дзела, так как противостояние пионеров и священников было типичной чертой как реальности, так и культуры<sup>770</sup>. Пионер — фигура новеллистическая, новая; священник связан с традицией, и жанр для него выбирается традиционный<sup>771</sup>.

Протагонист легенд Гарта вступает во взаимодействие с инфернальным персонажем, который потенциально может стать вредителем, но, наталкиваясь на непонимание героя, в большинстве случаев поневоле играет роль помощника. В отличие от новелл, в легендах Гарта персонаж не претерпевает никаких изменений: столкновение с иным миром не накладывает на него значительного отпечатка, он лишь доказывает свою неизменность, статичность вне зависимости от обстоятельств.

Новеллы тяготеют к циклизации, обеспеченной как повторяемостью конструкции, так и общим хронотопом и сквозными персонажами. Возможность объединения легенд в цикл основывается на иных принципах, на общности поэтических приемов. В гартовских легендах используется фольклорная география: пограничный хронотоп, окруженный слухами. Многие из легенд — в соответствии с канонами жанра фольклорной легенды — связаны с определенным местом, что отражено в названиях легенд. Место это, согласно традиции, сакральное<sup>772</sup>. Тогда как в новеллах Гарт создает собственную географию, в легендах он обращается к более старым реалиям. Так, падре Юниперо Серра упоминается также в лекциях Гарта<sup>773</sup> и в его стихах<sup>774</sup>.

Вместо узнаваемых личностей новелл легенда оперирует типажными, условными и даже карикатурными. Тогда как в новелле выясняется правда о герое, подобное обнаружение истинного характера невозможно для жанра легенды, каждая из которых исчерпывает ситуацию до конца — как в «готовом

<sup>770</sup> Dzel G. Pioneers and Padres: Competing Mythologies in Northern and Southern California, 1850–1930 // *Western Historical Quarterly*. 2001. No 31–32(1).

<sup>771</sup> Кроме того, пародирование усматривается в выборе сюжетов, отсылающих к Библии. Так, Б. Орtiz замечает в основе сюжета «Монте-дель-Дьябло» историю об искушении Христа. См.: Ortiz B. *Mount Diablo...* P. 463.

<sup>772</sup> Ortiz B. *Mount Diablo...* P. 459.

<sup>773</sup> Kozlay Ch.M. (ed.). *The Lectures...* P. 3.

<sup>774</sup> *The Miracle of Padre Junipero* (1867).

жанре», личность полностью овнешнена и равна самой себе<sup>775</sup>. В легендах личность однопланова и совершенно не интересует Гарта. Она обрисована с самого начала четко, в ней не открывается ничего нового, так что можно говорить о сюжетной предельности легенды по сравнению с новеллами. В легендах взгляды Гарта (политические убеждения, мораль) остаются за скобками. Например, упоминание христианизации индейцев не влечет за собой выражения мнения Гарта по этому поводу. Обратное наблюдается в новелле, где социальный аспект очень важен.

Легенды, так же как и новеллы, изобилуют метаповествовательными элементами, но характер их взаимодействия и достигаемый эффект не идентичны новеллистическим. Хотя нарратор явно выражен, часто обращается к читателю и даже создает свой собственный образ, это не свидетель событий, а рассказчик-хроникер. В отличие от новелл, он подчеркнуто дистанцирован от происходящего (во времени и в пространстве, а также в психологии), так как события произошли значительное время тому назад и известны ему из каких-то устных или письменных источников.

Легенды изобилуют отсылками к оригинальным нарративам, причем в их устных версиях: «При этом — так гласит, по крайней мере, предание (*the legend discreetly relates*) — дьявол впервые дал заметить падре Хосе свои конские ноги»<sup>776</sup>; «История говорит далее (*the story goes on to say*), что, соорудив костер из досок, вытащенных из соседнего загона <...>, маклер сумел скоротать вечер довольно приятно»<sup>777</sup>; «Рассказывали (*it is related*), что добрый отец Хосе-Мария дважды подвергнулся нападению этого призрачного охотника»<sup>778</sup>.

С одной стороны, рассказчик занимает всеведущую позицию, благодаря чему ему известны мысли и поступки разных персонажей. Так, он приводит подробный рассказ о том, какое видение посетило падре Хосе на вершине горы

<sup>775</sup> Бахтин М.М. Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 225.

<sup>776</sup> Гарт Ф.Б. Калифорнийские рассказы. С. 102. Пер. не указан.

<sup>777</sup> Bret Harte. The Complete Works... Vol. 2. P. 292.

<sup>778</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 511. Пер. с англ. Б. Носика.

Монте-дель-Дьябло, видит, что происходит одновременно в нескольких местах: «А где-то вдали пробирался все дальше к югу “Генерал Корт” и его капитан Пелег Скаддер выманивал у индейцев меха на бусы и сбывал вождям стеклянные глаза, деревянные ноги и другие бостонские товары»<sup>779</sup>. Однако знание свое он часто стремится объяснить прагматически: «Но каким-то образом об этой истории прознали, и долго после кончины Хосе его таинственная встреча была темой возбужденных пересудов»<sup>780</sup>.

В то же время рассказчик намеренно утаивает некоторые факты, в чем сам и признается: “What passed between Salvatierra and his guest that night **it becomes me not, as a grave chronicler of the salient points of history, to relate**”<sup>781</sup>; “What he did that evening **does not belong to our story**. We return to the broker, whom we left on the roof.”<sup>782</sup> Дистанцирование от точки зрения героя достигается несколькими способами. Во-первых, речь персонажей стилистически гораздо более нейтральна, чем в новеллах. Во-вторых, автор в основном предполагает, о чем думают герои, что подчеркнуто обилием модальных операторов: “He [Commander] **may have been reviewing** the events of the year about to pass away”<sup>783</sup>; “A sudden thought **seemed** to strike him, and he rubbed both of his eyes.”<sup>784</sup>

Персонаж в легенде, в отличие от новеллы, является не носителем оценки, а ее объектом. В связи с этим обыкновенно задаются несколько точек зрения, ракурсов: главного героя, второстепенного персонажа, самого рассказчика. Так, в «Монте-дель-Дьябло» падре Хосе повсюду видятся признаки дьявола, Игнацио —

<sup>779</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 526. Пер. с англ. Б. Носика.

<sup>780</sup> Bret Harte. The Complete Works... Vol. 2. P. 278.

<sup>781</sup> Bret Harte. The Complete Works... Vol. 2. P. 282. «Не подобает мне, серьезному повествователю, пишущему хронике наиболее знаменательных событий истории, излагать здесь то, что происходило между Сальватиеррой и его гостем» (Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 520. Пер. с англ. Б. Носика).

<sup>782</sup> Bret Harte. The Complete Works... Vol. 2. P. 309. «Что он делал в тот вечер, к рассказу не относится. Возвратимся к маклеру, которого мы оставили на крыше» (Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 509. Пер. с англ. Н. Дарузес).

<sup>783</sup> Bret Harte. The Complete Works... Vol. 2. P. 279. «Может, перед ним [комендантом]... проходили события уходящего года...» (Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 517. Пер. с англ. Б. Носика.).

<sup>784</sup> Bret Harte. The Complete Works... Vol. 2. P. 284. «Словно пораженный вдруг внезапной мыслью, комендант снова протер теперь уже оба глаза» (Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 522. Пер. с англ. Б. Носика).

медведи, а двум индейцам — «те силы природы, которым еще так недавно поклонялись они, обоготворяя их по мере своих способностей»<sup>785</sup>. Все дальнейшие события интерпретируются персонажами согласно этой точке зрения. Особенно часты упоминания об общепринятом взгляде на события: «Мнения (*popular opinion*) относительно причин того особого внимания, которое дьявол оказывал отцу Хосе, резко разделились»<sup>786</sup>; «...Его [падре Виценто] обожали простодушные туземцы (*the simple-minded savages*), и влияние его личности на них было столь сильным, что даже дети их, как поговаривали (*were said*), чудесным образом обретали внешнее сходство с ним»<sup>787</sup>; «Какова бы ни была истинная правда этого превращения, в Сан-Карлосе все считали (*one opinion prevailed*), что...»<sup>788</sup>.

Идеологическая точка зрения рассказчика нарочно затемнена. Вопрос, который интересует нарратора, связан с правдоподобием рассказа. Это позволяет сконструировать образ рассказчика-хроникера, претендующего на высокий статус. В то же время он с оговоркой приводит и те факты, которые вызывают сомнения. «Все эти утверждения, недостойные, по всей вероятности, даже внимания серьезного летописца (*allegations, perhaps unworthy the notice of a serious chronicler*), должны быть восприняты с большой осторожностью и переданы здесь нами лишь как самые обыкновенные слухи (*should be received with great caution, and are introduced here as simple hearsay*). Что же касается того, будто комендант вытащил далее свой платок и, желая посвятить гостя в тайны искусства танца “себи какуа”, стал недостойным образом прыгать и скакать по караульному помещению, то это утверждение можно считать опровергнутым»<sup>789</sup>.

Кроме того, рассказчик подробно обсуждает правдоподобие легенд в целом, прибегая к самым разным аргументам: свидетельствам, материальным подтверждениям, противоречиям в тексте легенд и т. д.: «Осторожный читатель,

<sup>785</sup> Гарт Ф.Б. Калифорнийские рассказы. С. 91. Пер. не указан.

<sup>786</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 511. Пер. с англ. Б. Носика.

<sup>787</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 510. Пер. с англ. Б. Носика.

<sup>788</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 522. Пер. с англ. Б. Носика.

<sup>789</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 521. Пер. с англ. Б. Носика.

прочитав нижеследующий рассказ, найдет, без сомнения, сообщаемые в нем события маловероятными. Сам я, даже не будучи осторожным читателем, должен сознаться осторожности ради, что я не очень-то располагаю документальными подтверждениями всего того, что намерен рассказать; разные устные сообщения, сведения, почерпнутые из стародавних поверий страны — вот материал, которым мне приходится пользоваться. Но при всем том я считаю себя вправе оговориться: как ни невероятны факты, о которых сообщено будет ниже, однако, при раскапывании старого испанского архива в верхней Калифорнии, мне случалось наткнуться на документы, сообщавшие о еще более необычайных событиях, имевших место в стародавние времена; так что будь настоящая легенда из числа тех, которые ведут свое начало от документов означенного архива, она, вне всякого сомнения, стояла бы выше возможности признать несбыточными сообщаемые в ней факты. Вообще, лично мое мнение есть безусловная вера во все, что ниже я имею рассказать читателю, вера, имеющая в основе своей то, что я отношусь к самому герою рассказа с большей сердечностью и симпатией, чем как к нему могли бы отнестись люди нашего сухого, практичного материального века»<sup>790</sup>. «Такова легенда о Монте-дель-Дьябло. Как я и говорил заранее, в ней может кое-что показаться маловероятным. Нельзя не признать, например, что способ передачи рассказа самим падре Хосе несколько не вяжется с фактом, относительно непреложности которого не сомневался погонщик Игнацио; но все это я оставляю в стороне, в особенности, в виду документа, в котором при посредстве сеньора Джулио Серра, суб-префекта из Сан-Пабло, разъяснено самое крупное недоразумение, бросающееся в глаза в только что рассказанном. В документе этом, между прочим, значится: “Хотя тело падре Хосе после происшедшего и носило на себе следы несомненной физической борьбы с медведем, но в этом нет ничего удивительного, так как враг рода человеческого, принявший сначала личину вежливого кабаллеро, мог в одно мгновение ока, сообразно своему желанию, обратиться и в медведя, делая то и другое

---

<sup>790</sup> Гарт Ф.Б. Калифорнийские рассказы. С. 82–83. Пер. не указан.

единственно в интересах своего подлого замысла и ради достижения гнусных своих целей»<sup>791</sup>.

Создается образ рассказчика, которому интересны не столько события легенды, сколько сам процесс рассказывания. Он обращается к читателю («Однако, вспомнив (*when the reader reflects upon*), что торговцы-янки свято держат свое слово, что правила в испанских фортах очень строги и что соотечественники мои не злоупотребляют доверчивостью людей простодушных, читатель, без сомнения, тут же отвергнет все вышеизложенное (*he will at once reject this part of the story*)»<sup>792</sup>), комментирует («В дымке заволакивающего его тумана и в обстановке, которую вряд ли можно было назвать благоприятной (*to say the least were not prepossessing*), незнакомец являл собой фигуру неизъяснимо таинственную и похож был скорее всего на разбойника»<sup>793</sup>), пересказывает прямую речь.

В то же время благодаря модальным выражениям все происходящее ставится под сомнение, задается второй угол зрения, согласно которому произошедшее — плод воображения героев. Сам повествователь, однако, подвергается иронической насмешке, когда в качестве подтверждения истинности легенды ссылается на весьма сомнительные доказательства: «Такова легенда Чертова мыса. Любые возражения по поводу ее правдивости могут быть отмечены тем фактом, что маклер, рассказавший эту историю, основал компанию под название “Flash-in-the-Pan Gold and Silver Treasure Mining Company”; и что акции ее вполне надежны. Копия оригинала документа, как говорят, находится (*is said to be on record*) в офисе компании, а в любой ясный день мыс этот хорошо просматривается с холмов Сан-Франциско (*the locality of the claim may be distinctly seen from the hills of San Francisco*)»<sup>794</sup>.

Таким образом, субъектно-речевая организация и метаповествовательные элементы в легендах преследуют противоположную новеллам цель: подвергнуть

<sup>791</sup> Гарт Ф.Б. Калифорнийские рассказы. С. 105. Пер. не указан.

<sup>792</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 522. Пер. с англ. Б. Носика.

<sup>793</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 512. Пер. с англ. Б. Носика.

<sup>794</sup> Bret Harte. The Complete Works... Vol. 2. P. 297. P. 416.

сомнению и описанные события, и точку зрения героя, и противоположную ей точку зрения, и надежность рассказчика. Эти сомнения подчеркнуты тем, что вопросам подлинности легенды уделяется особое внимание. Таким образом, легенда оказывается типом нарратива, в котором вопрос истинности стоит на первом месте, но решен положительно или отрицательно быть не может.

Художественное пространство играет значительную роль в сюжете гартовской легенды. Место действия в большинстве легенд, как и в новеллах, географически и исторически конкретно — это тоже фронт, но в его религиозно-деловых и в исторических проявлениях, к тому же отнесенный в прошлое. Гарт выбирает гораздо более широкую перспективу, осмысляя процесс завоевания этого края и взаимодействия в нем разных культур — испанской, англосаксонской, коренной американской. Освоение пространства в целом — это его христианизация и экономическая модернизация. Испанцы — яркие представители католической культуры; даже военные связаны с Библией. Они представляют собой уходящее прошлое; их время циклично и замкнуто на себе. Англосаксы, напротив, — персонажи современные и деловые; их время линейно и устремлено в будущее. Что касается индейцев, то они воплощают мифологическое мировосприятие, постичь которое европейцу не дано.

Помимо этого, пространство Калифорнии противопоставляется пространству Старого Света. Хотя в новеллах Европа упоминается (некоторые персонажи ее посещали), оппозиция Европы и Америки не носит системного характера. В легендах два типа культуры сталкиваются, так как инфернальные вредители заимствованы из европейской традиции, а американские герои их не узнают. Контраст между двумя культурами наиболее очевиден на территории Европы, когда человек из Нового Света посещает родину предков. Американец Джеймс Клинтч, приезжая в маленький немецкий городок Замтштадт, сравнивает его с американскими мегаполисами.

Сообщая точное время действия, вплоть до даты, называя реальных исторических личностей, рассказчик пытается усилить правдоподобие. Место действия точно указывается в природном и городском контекстах: «На северном



берегу залива Сан-Франциско, в том месте, где Золотые Ворота распахиваются в Тихий океан, находится крутой мыс»<sup>795</sup>. При всей географической и исторической конкретике пространство носит традиционный для фольклора характер, будучи разграниченным на свое и чужое. В пространстве выделяются определенные локусы: безопасное жилище человека в освоенной местности; стихия, откуда в него вторгаются демонические существа (море, горы); место встречи человека и потусторонних сил. Пространство, как и время, носит черты фольклорных представлений.

Путь героя из безопасного локуса через пространство неосвоенное имеет довольно туманные цели, в отличие от новелл. Для этого пути характерна остановка, затем перемещение в инфернальное пространство. Здесь и происходит столкновение героя с существами из другого мира — традиционными для европейского фольклора призраками или дьяволом. В тексте обычно есть предпосылки необычного события, принимающие форму слухов, окружающих это место. Несмотря на предостережения, герой, как и в фольклорной легенде, нарушает какой-либо запрет.

Инфернальное пространство не только создает оппозицию «свое-чужое», но и концентрирует в себе память поколений, что выражено в названиях этих мест: «Монте-дель-Дьябло», «Легенда Чертова мыса». Действие происходит в месте, окруженном различными слухами, причем им уделяется значительное внимание. Место это — заброшенное, чужое, враждебное, противоположное цивилизованному пространству. Это место посещают призраки, предыдущие хозяева погибали таинственным образом. Чужое пространство отмечено явными знаками: кусками шлака, запахом серы, таинственными звуками. Мир, в который попадает герой, носит приметы прошлого: «...Лодка мягко и бесшумно прошла через дощатый корабельный бор, и святой отец обнаружил, что стоит на жилой палубе какого-то судна, напоминавшего старинную каравеллу»<sup>796</sup>. Путь героя,

<sup>795</sup> Harte В. The Complete Works... Vol. 2. P. 289.

<sup>796</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 515. Пер. с англ. Б. Носика.

таким образом, фантастичен и пролегает не только через пространство, но и через время.

Далее следует мгновенное перемещение обратно, в привычный мир. Падре Виценто кажется, что он попадает на корабль с призраками, но внезапно оказывается в том самом месте, где его сбросил со спины мул. После этого возможно обнаружение в земле золота или других полезных ископаемых: так у чуда часто находятся материальные свидетельства или вполне ощутимый результат.

Несмотря на религиозную окраску гартовских легенд, противопоставления верха и низа в них нет, они реализованы в горизонтальной плоскости. Подъем на гору или на небоскроб не приближает героя к небесам; более того, тогда как дьявол в легендах участвует, сакральных помощников в них нет. Показательно, что в «Правом глазе коменданта» появление глаза взамен утраченного сначала приписывается населением порта посредничеству святого Карлоса, но затем мнение общественности меняется на противоположное.

Время основного повествования указывается довольно точно — «около года тому назад», «лет сорок тому назад», но оно не имеет значения. Так, легенда «Черт и маклер», имеющая подзаголовок «средневековая», помещена в современный Гарту Сан-Франциско с его приметами. Зато традиционная ночь, к тому же штормовая, создает «чужой» хронотоп. В связи с этим важное значение приобретают образы часов, колоколен, церквей, фиксирующих суточное время, от которого напрямую зависит действие (сумерки — время власти дьявола, рассвет прогоняет его): «Во время одной из таких остановок падре услышал, как вдали прозвенел колокол миссии, возвещавший полночь»<sup>797</sup>. В «Правом глазе коменданта» и в «Приключении падре Виценто» действие происходит в канун нового года<sup>798</sup>. Новый год в фольклорном сознании знаменует собой торжество циклического, природного времени, и персонажи склонны воспринимать его с

<sup>797</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 513. Пер. с англ. Б. Носика.

<sup>798</sup> Хронотоп сочельника используется в «Рождественском подарке, который получил Руперт», традиционно помещаемом в сборники легенд.

народной точки зрения, как время, когда темные силы могут проникнуть в этот мир: «Была Рождественская пора в Калифорнии — пора проливных дождей и выступающей травы. По временам солнце, пробившись сквозь тяжелые тучи и дождевую сеть, как будто каким-то чудом, вдруг золотило обнаженные холмы; смерть шла об руку с возрождением, и радостная жизнь сменила печальное разрушение. Даже вихрь, срывавший мертвые листья, в то же время питал нежные почки, заступавшие место их»<sup>799</sup>.

Очевидно, что хронотоп легенд Гарта наследуют определенные черты фольклорной и религиозной легенды. Так, пространство имеет свойство концентрировать несколько временных пластов: «Печальный крик зуйка доносился с соседнего болота так тихо и прерывисто, что казался скорее воспоминанием о чем-то минувшем, чем отзвуком настоящего»<sup>800</sup>. Любопытно видение, посетившее заглавного героя в «Приключении падре Виценто»: «Зрелище, поразившее его взор, могло бы целиком завладеть вниманием и менее впечатлительного человека, чем он. Туман еще не достиг подножия холма, и оттого видно было, что долины и склоны холмов у побережья усеяны сверкающими огнями большого города.

— Гляди! — воскликнул падре, простирая руку над раскинувшимися внизу долинами. — Гляди, разве ты не видишь прекрасных площадей и сверкающих огнями проспектов могучего столичного города? Разве ты не видишь, что там, внизу, точно еще одно звездное небо?»<sup>801</sup>

Так героям открывается и новое пространство, отражающее небо, и новое временное измерение. Это время тесно связано со временем национально-историческим, а не личным. На просторах будущей Америки падре Хосе видится ушедшая в прошлое Испания: «Его богатая фантазия уже видела всю эту даль, всю эту прекрасную местность, под общим, могущественным господством св. церкви. На каждой вершине, казалось ему, стоит уже капелла, из каждой

<sup>799</sup> Гарт Ф.Б. Рассказы, очерки и легенды. СПб.: А. Нахимов, 1874. С. 388. Пер. с англ. под ред. А.Н. Плещеева.

<sup>800</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 512. Пер. с англ. Б. Носика.

<sup>801</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 514. Пер. с англ. Б. Носика.

долины как будто смотрят уже белые стены миссионерской колонии. Залетая мечтами все дальше и дальше в будущее, падре Хосе видел в этой прекрасной стране целую раскинувшуюся в ней новую Испанию. Он видел и высокие башни грандиозных соборов, и красивые куполы роскошных дворцов, и покрытые богатейшими виноградниками склоны гор, фруктовые сады и рощи строительного леса. Он видел монастыри, лепившиеся по ущельям, стены которых были прикрыты ветками могучих померанцевых деревьев. Видел даже торжественные процессии, важно выступавшие из этих монастырей. И до такой степени начали мешаться в его воображении представления прошлого и будущего, что ему показалось, будто он слышит голос доньи Кармен...»<sup>802</sup>.

Дьявол также обещает падре Хосе изменить ход истории и вернуть испанским завоевателям их былое величие. Соединение исторических событий и библейских персонажей — отличительная черта литературной легенды. В «Правом глазе коменданта» история американских штатов вписана в мировую историю. До приезда Пелега поселение жило вне исторического времени, Пелег же сообщает об утрате Британией колоний, о французской буржуазной революции и т. д.: «Короче говоря, крепость эта вкушала еще блаженство той славной поры, которую можно было бы назвать бабьим летом калифорнийской истории и которую по сию пору так часто окружают поэтическим ореолом, — тихой, праздной осени испанского владычества, вслед за которой вторглись штормовые зимние ветры мексиканской борьбы за независимость и будоражащая весна американского завоевания»<sup>803</sup>. Таким образом, в одном месте соединяются настоящее, прошлое и будущее. Помимо этого, описанные события оставляют след в памяти потомков, как это происходит в топонимической легенде или предании.

Представляется, что небольшой корпус легенд о Западе был не более чем попыткой Гарта освоить новый жанр. При этом Гарт по преимуществу пользовался структурной схемой новеллы, внося в нее коррективы на уровне

<sup>802</sup> Гарт Ф.Б. Калифорнийские рассказы. С. 93. Пер. не указан.

<sup>803</sup> Брет Гарт. СС: В 6 т. Т. 1. С. 518. Пер. с англ. Б. Носика.

коллизии и переосмыслив мотив тайны, что повлекло за собой изменения в образах центральных персонажей. Тайна персонажа уступила место неопределенности в плане трактовки событий, в связи с чем характер превратился в тип, а столкновение правды и видимости сменилось коллизией точек зрения.

Сопоставление новелл и легенд Гарта показывает, что жанры значительно отличаются друг от друга. Новелла, построенная на недоговоренностях и сокрытии информации, призвана удивить читателя, раскрыв ему истинный характер главного персонажа или персонажей. Нарратор занимает активную позицию и при помощи природных образов, воплощающих высшую объективность и справедливость, демонстрирует свое отношение к персонажам и событиям и достигает эффекта правдоподобия.

В легендах Гарта наблюдается иная ситуация. Повествование сосредоточено на одноплановом персонаже, который сталкивается с потусторонними силами, проникнув в чужое пространство. Его необычная реакция спасает его от опасности. Нарратор разными способами подчеркивает неправдоподобие легенды, но оставляет возможность для двойной интерпретации событий.

### **2.3. Легенды и святочные рассказы Мамина-Сибиряка**

Обратимся теперь к русской литературе второй половины XIX в. Исследователи отмечают, что в русской литературе рубежа веков наблюдается повышенное внимание к малым жанрам как альтернативному, более концентрированному способу передачи философского содержания, а также интерес к агиографическим легендам как к «проявлениям неортодоксальной религиозности»<sup>804</sup>. Обращение к малым эпическим жанрам, позволяющим «в лаконичной и в высшей степени емкой структуре, как нельзя лучше отвечающей потребностям времени, исследовать нравственные проблемы философски

---

<sup>804</sup> Иоффе Д., Топорков А., Юдин А. Магия — фольклор — литература. Введение в тему // Russian Literature. 2017. Vol. 93–94. P. 9.

углубленно»<sup>805</sup>, характерно и для творчества Дмитрия Наркисовича Мамина-Сибиряка (1852–1912), особенно позднего периода. О.В. Зырянов вслед за И.А. Дергачевым определяет этот период творчества Мамина как «одухотворенный реализм»<sup>806</sup>.

Проза Мамина предоставляет широкие возможности для изучения различных жанровых образцов. Писатель оформляет произведения в разных жанрах, что подчеркивается включением в их подзаголовки жанровых идентификаторов (*повесть, рассказ, эскиз, очерк, записки, легенды*), среди которых много индивидуально-авторских (*ноктюрн, прессованный роман, литературная экскурсия, святочная фантазия* и др.). Кроме того, названия сборников и циклов также нередко содержат подобные идентификаторы<sup>807</sup>. Исследователи отмечают недостаточность изученности жанровой системы малой прозы Мамина в целом<sup>808</sup>, хотя в последнее время предпринимаются попытки разграничить его жанры<sup>809</sup>. Наиболее однозначному определению поддается сказка; среди других форм, по мнению Л.М. Слобожаниновой, немало пограничных<sup>810</sup>. Однако этот тезис исследовательницы, основанный на анализе фабульного времени в текстах писателя, нуждается в проверке и уточнении.

Наиболее многочисленны в творчестве Мамина рассказы, среди которых святочные рассказы составляют заметную часть. Святочный рассказ подробно

<sup>805</sup> Фатеева Ю.Г. Сон-прозрение Баймагана в легенде Мамина-Сибиряка «Баймаган» // Соотношение рационального и эмоционального в литературе и фольклоре: Материалы междунар. науч. конф. Волгоград: Перемена, 2004. С. 254.

<sup>806</sup> Зырянов О.В. Художественная аксиология Д.Н. Мамина-Сибиряка: общероссийский статус уральского писателя // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2012. № 4(108). С. 134.

<sup>807</sup> «Аленушкины сказки», «Ноктюрны», «Осенние листья: очерки и рассказы», «Былинки: Рассказы для маленьких детей», «Книжка рассказов и сказок», «Старинка и новинка: Сборник рассказов для детей школьного возраста».

<sup>808</sup> Слобожанинова Л.М. Типология малых жанров в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка // Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения: к 160-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти писателя / отв. ред. О.В. Зырянов. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2013. С. 96.

<sup>809</sup> Бортникова А.В., Созина Е.К. Рассказ Д.Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг.: основные черты и тенденции повествования // Эстетика минимализма: малые жанры как форма времени: Материалы XXI Всероссийской науч.-практ. конф. словесников. Екатеринбург: Изд-во УГПУ, 2018.

<sup>810</sup> Слобожанинова Л.М. Типология малых жанров... С. 97.

описан в исследовательской литературе и следует достаточно устойчивому канону. Сопоставление святочного рассказа и литературной легенды может продемонстрировать, какие черты отличают два жанра, в центре которых находится чудо. Как и в случае с Келлером и Гарттом, определим особенности поэтики святочных рассказов, а затем обратимся к литературной легенде для сопоставления двух жанров.

### 2.3.1. Святочная проза Мамина-Сибиряка

Исследователями проведен фундаментальный анализ большого числа русскоязычных текстов, относимых к жанру святочного рассказа. Термин «святочный рассказ», введенный в российский культурный и литературный оборот Н.А. Полевым в 1826 г.<sup>811</sup>, в дальнейшем модифицировался, и явление, им обозначаемое, получило в литературе вопроса несколько наименований: святочная литература, святочное повествование, праздничная литература, календарная литература<sup>812</sup>, календарная словесность<sup>813</sup>.

В XIX в. святочный рассказ считается маргинальным жанром, но на рубеже веков выдвигается в центр литературной жизни<sup>814</sup>. Интерес к нему в последней трети XIX в. имеет ряд причин — экономических (дешевизна печати), исторических (ощущение кризиса), культурологических (рост грамотности населения)<sup>815</sup>. Массовая тиражированность образцов жанра позволяет говорить о том, что «во второй половине XIX столетия сложился определенный канон святочного и близкого к нему пасхального художественного повествования»<sup>816</sup>, и точно обозначить его конститутивные признаки.

<sup>811</sup> Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. С. 5.

<sup>812</sup> Третьякова О.Г. Стилиевые традиции святочного и пасхального жанра в русской прозе рубежа XIX–XX веков: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001. С. 1.

<sup>813</sup> Душечкина Е.В. Русский святочный... С. 5.

<sup>814</sup> Калениченко О.Н. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX — начала XX века (святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла). Волгоград: Перемена, 2000.

<sup>815</sup> Третьякова О.Г. Стилиевые традиции... С. 1.

<sup>816</sup> Третьякова О.Г. Стилиевые традиции... С. 4.

Прежде всего, к ним относится временная приуроченность действия к Рождеству и празднику вообще<sup>817</sup>, которая имеет фольклорные и карнавальные истоки. В святочном рассказе обращение к сакральному времени реализует сюжетную модель движения от хаоса к космосу, преобразования человека, выпавшего из «бытового времени». Сюжетная структура святочного рассказа повторяется, так как для нее предсказуема не только модель повествования, но и набор мотивов. «Святочное повествование есть изображение, но и преобразование обыденного, привычного, иначе говоря: *быт* в его связях с *бытием* через *события* Библейской истории»<sup>818</sup> (курсив автора. — Н. Т.).

Хотя святочный рассказ сфокусирован на времени, особенности его хронотопа проявляются и в категории пространства, разделенного на «свое» и «чужое». «В преддверии рождественского временного цикла происходит взаимное приближение, а затем столкновение двух пространств»<sup>819</sup>. Специфическая ситуация святочного рассказа, празднование Рождества или Пасхи, часто происходит на чужой, неосвященной территории»<sup>820</sup>, где оказывается главный герой. Освоение этого пространства совпадает с чудесным преобразованием человека, которое по преимуществу и изображается в святочном рассказе. Праздничный хронотоп подготавливает читателя к мотиву рождественского чуда, который является «одним из основных принципов сюжетно-композиционного построения рождественского текста»<sup>821</sup>.

Сюжет святочного рассказа представляет собой комбинацию узнаваемых мотивов<sup>822</sup>. Инвариант рассказа описывается М.А. Кучерской следующим образом: «В начале святочного рассказа герой его оказывается перед лицом катастрофы и пребывает в состоянии душевного или материального кризиса.

<sup>817</sup> Калениченко О.Н. Судьбы малых жанров...; Зенкевич С.И. Жанр святочного рассказа в творчестве Н.С. Лескова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. С. 5.

<sup>818</sup> Третьякова О.Г. Стилиевые традиции... С. 15.

<sup>819</sup> Самсонова Н.В. Рождественский текст и его художественная антропология в русской литературе XIX — первой трети XX вв.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1998. С. 8–9.

<sup>820</sup> Третьякова О.Г. Стилиевые традиции... С. 5.

<sup>821</sup> Самсонова Н.В. Рождественский текст... С. 10.

<sup>822</sup> Подр. см. Душечкина Е.В. Русский святочный...



Ситуация преобразуется благодаря внезапному чуду, совсем не обязательно связанному с явлениями мистического порядка. <...> В итоге герой испытывает покой и счастье...»<sup>823</sup>. Воплощение инварианта зависит во многом от того, как интерпретируется мотив рождественского чуда, который имеет «широкий смысловой диапазон — от трактовки “чуда” как сверхъестественного явления, вызванного вмешательством божественных сил, до сугубо бытового осмысления этого понятия — как обыкновенной жизненной удачи»<sup>824</sup>.

Необходимость воссоздать атмосферу Рождества и ситуацию рассказывания диктует «двойной характер приуроченности: время действия и время рассказывания»<sup>825</sup>. В связи с этим для святочного рассказа характерна рама, которая позволяет реализовать «особое авторское задание (желание автора “вписать” текст в жанровый контекст)»<sup>826</sup>. Кроме того, для святочного рассказа типична выраженная повествовательная позиция, «наличие рассказчика, то есть точки зрения, не совпадающей с авторской»<sup>827</sup>.

Прежде чем выпустить цикл «Святочные рассказы» в 1898 г., Мамин опубликовал большинство вошедших в него рассказов в периодике (1886–1897). Примечательно, что практически ни один из текстов изначально не содержал жанрового обозначения *святочный (рождественский, пасхальный) рассказ*<sup>828</sup>. Часть текстов в первой редакции включала определение *рассказ* («Старая дудка», «Последний эстетик», «Бабий грех», «Огни»), *предание* («Земля не принимает»). Некоторые тексты не имели жанрового определения («Темные люди», «Последние огоньки», «Страшные дни»). Напротив, многие тексты были обозначены как *очерк* («В девятом часу», «Рай красный») или *эскиз* («Седьмая

<sup>823</sup> Кучерская М.А. Русский святочный рассказ и проблема канона в литературе нового времени: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997. С. 14.

<sup>824</sup> Душечкина Е.В. Русский святочный... С. 204.

<sup>825</sup> Кучерская М.А. Русский святочный... С. 11.

<sup>826</sup> Зенкевич С.И. Жанр святочного... С. 5.

<sup>827</sup> Зенкевич С.И. Жанр святочного... С. 5.

<sup>828</sup> Исключениями являются «Отец на Новый год. Святочный рассказ», «Последнее искушение. Святочный рассказ», а также «Нечто о бабьей притче, добром черте и потерянном душевном зеркале: Святочная сказка».

труба», «Душа проснулась»), что противоречит жанровому канону святочного рассказа, описанному в исследовательской литературе.

В то же время писатель не включил в цикл рассказы, которые опубликовал ранее с подзаголовком, типичным для календарной литературы: «Кум. Святочный рассказ» (1888), «Сочельник. Рождественский рассказ» (1896). Это может указывать на то, что само понятие святочного рассказа переосмысливается автором. В данной главе эти рассказы не будут анализироваться, так как демонстрируют иные особенности поэтики, чем цикл «Святочные рассказы».

Исследователи признают, что святочные рассказы Мамина отклоняются от жанрового канона. «...Уже в первом святочном рассказе [Искорки] <...> можно отчетливо увидеть удачное сочетание традиций данного жанра и новаторства Мамина-Сибиряка, особенности его реалистической манеры письма»<sup>829</sup>. Хотя образец маминского варианта жанра не получил подробного описания и большинство исследователей фактически отказывают святочным рассказам Мамина в жанровом единстве<sup>830</sup>, анализ хронотопа, сюжета, повествовательных инстанций свидетельствует об обратном: святочные рассказы в его творчестве построены по единой модели. Рассмотрим черты, повторяющиеся в святочных рассказах.

Сюжет святочного рассказа организован мотивами изоляции, ожидания и чуда. В экспозиции обрисована стабильная, повторяющаяся ситуация, в завязке герой приходит в беспокойство и начинает ожидать чего-либо: святого праздника Пасхи («Душа проснулась», «Рай красный»), праздника семейного (именин атамана в рассказе «Бабий грех»), другого важного события, прежде всего прибытия значимого человека (приезда внучки Маремьяны Ефимовны в рассказе «В девятом часу», дочери генерала Петлина в «Последнем эстетике», появления

<sup>829</sup> Миночкина Л.И. «Святочные рассказы»: трансформация жанровой формы // Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения: к 160-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти писателя. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2013. С. 183.

<sup>830</sup> Дмитренко С.Ф. Художественное своеобразие святочных рассказов Д.Н. Мамина-Сибиряка: канон жанровой формы и возможности его преобразования // Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы междунар. науч. конф. / отв. ред. А.В. Подчиненов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. С. 92; Миночкина Л.И. «Святочные рассказы»... С. 201.

поезда в «Огнях»). Ожидание имеет два плана — реальный и символический, так как в текстах актуализируется связь между долгожданным событием и каким-либо библейским эпизодом (притчей о блудном сыне, о рабочих, нанятых в девятом часу, Откровением Иоанна Богослова). Иногда ситуация совмещает ожидание праздника и человека, без которого этот праздник не полон: так старец Паисий ждет возвращения келаря Агафона на Пасху («Рай красный»). В рассказе «Страшные дни» Герасим ждет, когда с его глаз снимут повязку после операции: ожидание света совпадает с ожиданием Пасхи, и свет приобретает символическое значение. Ожидание Пасхи или Рождества обусловлены тем, что праздник ощущается не только как единение с Богом, но и как возможность общения с людьми, которая и воспринимается как «рождественское» чудо. Праздник, носящий циклический, календарный характер, позволяет выйти из «ахронного времени скитской жизни», которая «представляет собой цепь повторяющихся изо дня в день событий»<sup>831</sup>, и помогает свершиться предустановленному порядку.

В кульминации долгожданное событие происходит, а в развязке герой претерпевает некое качественное изменение или умирает, что воспринимается как чудо: смерть протагониста предстает не как страшная, но как благостная<sup>832</sup>. Персонажи рассказов каким-то образом расширяют свое представление о мире, прозревают. В «Страшных днях» эта метафора реализована буквально. Иногда подобное прозрение может быть горьким: в «Старой дудке» Антон Иванович долго не понимает устремлений своей внучки, мечтающей о сцене, и последним узнает, что она поступила в театр. Прежде уверенный, что знает все, после ее побега он приходит в смятение: «Как странно устроена человеческая жизнь, господа... Да, могу сказать это по своему опыту. Рассчитываешь, стараешься, обдумываешь, хитришь, а выходит наоборот. <...> Может быть, и в самом деле из

<sup>831</sup> Кунгурцева Н.А. Типология пространства в раннем творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка (1875–1882 гг.): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009. С. 23.

<sup>832</sup> Самсонова Н.В. Рождественский текст... С. 11.

ума выжил. Не понимаю, решительно ничего не понимаю, точно как будто во сне»<sup>833</sup>.

Для реализации мотивов ожидания и изоляции важно художественное пространство святочных рассказов. Прежде всего, необходимо отметить особый «уральский код» творчества Мамина, сопоставимый с кодом Гарта. Место действия большинства романов, рассказов и очерков — экзотическое для читателя Зауралье, где природа и человек вступают во взаимодействие, где царят иные обычаи и нравы. «Урал для современного Мамину читателя был *terra incognita*...»<sup>834</sup>, и писатель показывает то, что происходит в других уголках России.

Организация художественного пространства в святочных рассказах Мамина стабильна. Это пространство закрытое; оно ограничивает протагониста, ожидающего праздника и прибытия человека извне. Различные обстоятельства препятствуют выходу персонажа из закрытого пространства и его общению с внешним миром. Это может быть физическая изолированность: так, скит в рассказе «Рай красный» практически недоступен для внешнего мира. Главные герои могут быть стары или больны («В девятом часу», «Бабий грех»). Герасим в «Страшных днях» слеп, с одной стороны, с другой, замнут и нетерпим, что не позволяет ему общаться с миром.

Художественное пространство выполняет не столько роль фона, сколько определяется героем и является элементом сюжета. Среди героев отчетливо выделяются статичные и подвижные. Первые находятся в изоляции, в замкнутом пространстве, где обычно оказываются по собственной воле. Подчеркнут глухой, удаленный характер этого локуса, например, скит в чаще леса. Хотя пространство само по себе далеко от центра, в нем герой находит еще более укромный локус: «Место было самое глухое, недалеко от европейского водораздела»<sup>835</sup>.

<sup>833</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Петроград: А.Ф. Маркс, 1917. Т. 12. С. 185.

<sup>834</sup> Кунгурцева Н.А. Типология пространства... С. 12.

<sup>835</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 123.

Несмотря на заброшенность, место это сакральное: «Он [Паисий] особенно любовно смотрел через поляну, где в ложбине у леса спрятался святой ключик. Благоуветливое местечко, и другого такого не найти. При ярком утреннем свете внутренность скитской моленной Паисию казалась особенно убогой. Это была простая избушка с закоптевшими бревенчатыми стенами и низким потолком. Ее назначение определялось только передним углом, где был устроен большой деревянный иконостас»<sup>836</sup>. Это тесное пространство строго упорядочено и разделено на меньшие пространства: «Это была небольшая, вросшая в землю избушка, разделенная внутри на три упокоя...»<sup>837</sup>. Тогда как в «Сибирских рассказах» Мамина теснота пространства воспринимается негативно<sup>838</sup>, в святочных рассказах изоляция, как и путь к ней, предстает как своего рода подвижничество и паломничество. «Случалось братии и голодать, особенно летом, когда в скит нельзя было пройти ни конному ни пешему — не пускали болота»<sup>839</sup>; «Перенесла Владычица меня недостойного... Болота-то разлились, а я так прямо по воде и бреду»<sup>840</sup>.

Протагонист воспринимает свое изолированное положение как временную смерть, что подчеркнуто его старостью, болезнью, слепотой. Его статичность постоянно акцентируется: «Смушал всех неподвижно сидевший старик»<sup>841</sup>; «...Касьян проживал всю зиму в келарне. Он не выходил на общую молитву всю зиму, ни с кем не говорил и молча сидел где-нибудь в уголке»<sup>842</sup>; «...Маремьяна уже целый год не вставала с постели»<sup>843</sup>. Хотя это противопоставленное всему

<sup>836</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 136.

<sup>837</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 127.

<sup>838</sup> Кунгурцева Н.А. Типология пространства... С. 12.

<sup>839</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 127.

<sup>840</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 139.

<sup>841</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 126.

<sup>842</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 127.

<sup>843</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 129.

миру пространство представляется идеальным<sup>844</sup>, центрального персонажа тяготит его добровольная изоляция.

Стремление воссоединиться с миром, которое до некоторого времени невозможно, часто воплощено в образе окна. «Старец Паисий с трудом повернулся на своей лавочке и посмотрел в маленькое окошечко. Над горами уже занималась ранняя весенняя заря»<sup>845</sup>; «А брат Касьян лежал на своей лавочке в келарне и слушал. Иногда он поднимал голову и широко раскрытыми глазами смотрел в окно»<sup>846</sup>; «Это была большая, низкая комната, выходившая тремя небольшими оконцами на двор»<sup>847</sup>. Герой не может, не пройдя некое испытание, преодолеть изоляцию и перейти на новый этап развития. Преодоление изоляции достигается выходом героя в открытый мир при помощи другого персонажа («Огни», «Страшные дни») или проникновением другого персонажа в закрытое пространство («Рай красный», «В девятом часу», «Душа проснулась»).

Второй персонаж представляет собой движение, обычно стремительное и порывистое: «быстро прошла»<sup>848</sup>, «иноходец быстро приносил ее»<sup>849</sup>. Этот персонаж моложе, и его с нетерпением ожидает неподвижный герой. В некоторых случаях роль активного героя выполняет меняющаяся природа («пролетала с теплого моря птичка и хлопотала больше всех»<sup>850</sup>) или технический прогресс (поезд): «летит огненный змей, гремя железным хвостом»<sup>851</sup>. Встреча двух персонажей заставляет обоих что-то изменить в своем восприятии. «Ну, теперь я все видел, — шепнул старик»<sup>852</sup>.

Художественное время, в каноническом святочном рассказе привязанное к периоду Рождества и святок, в святочных рассказах Мамина трансформируется.

<sup>844</sup> Щенникова Л.П. Специфика святочного рассказа Д.Н. Мамина-Сибиряка // Пушкинские чтения — 2007: Материалы XII Международной научной конференции / под общ. ред. В.Н. Скворцова. СПб.: Изд-во ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2007. С. 127.

<sup>845</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 135.

<sup>846</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 128.

<sup>847</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 129.

<sup>848</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 131.

<sup>849</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 129.

<sup>850</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 128.

<sup>851</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 127.

<sup>852</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 127.

Лишь в одном рассказе («Отец на Новый год») действие происходит в рождественский сезон. Время Рождества сменяется у Мамина временем ожидания. Приуроченное к празднику или другому важному событию, время ограничено несколькими днями или даже часами, но растягивается благодаря воспоминаниям персонажей. Так, Маремьяна Ефимовна рассказывает всю свою жизнь («В девятом часу»), Паисий и Агафон в разговоре проясняют, как был разорен скит под Рождество, то есть за четыре месяца до самого действия («Рай красный»).

В связи с повторяемостью хронотопа и предопределенностью событий святочный рассказ Мамина в целом лишен внешнего конфликта. Отношения между персонажами — в большей степени отношения равноправия, чем иерархии. Второстепенные персонажи играют не подчиненную роль, а роль общины, общности, к которой главный герой может присоединиться, дождавшись встречи, и преодолеть свою изоляцию. Отрицательных персонажей нет, противостояние отсутствует. Нет и новых для протагониста персонажей, новых встреч в святочных рассказах. Рассказы часто сосредоточены не на герое как на субъекте повествования, а на напряженном ожидании воссоединения. Это отражает отмеченное Л.С. Соболевой внежанровое тяготение Мамина к «родовой константе», которая является «онтологической составляющей жизни героев»<sup>853</sup>.

Конфликт же строится как столкновение точек зрения. Повествовательная организация святочных рассказов такова, что выбирается точка зрения персонажа, восприятие которого отличается от общепринятого. Эта позиция доминирует и доносится до сведения остальных персонажей. Тем не менее эта точка зрения соседствует с противоположными, которые не отвергаются повествователем, а имеют право на существование.

Субъектно-речевая организация святочных рассказов Мамина довольно однородна. Начинаются многие рассказы как будто вторжением в эпизод, без

---

<sup>853</sup> Соболева Л.С. Репрезентация родового мира в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2012. № 4(108). С. 137.

предисловия, что создает иллюзию синхронности повествования: «Мосевна лежала на печке и наблюдала, как набираются гости»<sup>854</sup>. Нарратор занимает внешнюю по отношению к персонажам позицию; поначалу его знание кажется ограниченным, так как персонажи изображаются снаружи, передаются их диалоги, но не внутренняя речь. Лишь в исключительных случаях («Старая дудка») используется «я-повествование», но в этом случае тем более ограничено знание рассказчика.

Нарратор подчеркивает свое незнание некоторых фактов. В рассказе «Отец на Новый год» подобным образом вводятся четыре персонажа. Например, таково описание Евгении Ивановны: «Сколько лет было Евгении Ивановне? Из присутствующих никто этим не интересовался, а по наружности **трудно было определить. Можно было сказать** только одно, что Евгения Ивановна пожила и пожила бурно. Это **сказывалось** в ее позе, в усталых движениях, особенно в лице, еще не старом, но отмеченном всеми признаками преждевременной старости. **С известной вероятностью можно было допустить мысль**, что это лицо когда-то было даже красиво, молодо, свежо, а сейчас оно имело такой полинялый, старый вид, как заношенная монета»<sup>855</sup>.

Точно так же не сообщается, как и при каких условиях собралась компания, лишь из случайных реплик становится понятно, что это сибирский острог, а собравшиеся — осужденные<sup>856</sup>. Присутствие ребенка, ключевое для сюжета рассказа, скрывается до его появления «в кадре». Знание предыстории повествователь обнаруживает не раньше, чем дает слово своим героям. Последними штрихами к их портретам становятся приготовленные ими для ребенка подарки, которые описываются прежде, чем называются их создатели: «На первом плане стояла довольно искусно сплетенная из полосок бересты и лыка коробка. Она была до краев наполнена еще более искусно приготовленной из той же бересты монетой: были тут и серебряные пяточки, маленькие и тонкие, как

<sup>854</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 167.

<sup>855</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 141.

<sup>856</sup> Сообщение предыстории устами самих персонажей — типичный для Мамина прием.



рыбья чешуя, и гривенники, и пятиалтынные, и двугривенные, и четвертаки, и полтинники, и рубли. Нужно отдать справедливость Старому, — он серьезно постарался, как самый добросовестный фальшивый монетчик»<sup>857</sup>.

Таким образом, персонаж сначала изображается внешне, затем через свои мысли и, наконец, символично-метонимически. Что касается степени детализации образа, то писателю важно подчеркнуть в нем не индивидуальное, а родовое: «Это была типичная русская девушка, с удлинённым немного, мягким овалом лица, с мягким носом и характерным разрезом рта»<sup>858</sup>. Для изображения старца в «Огнях» достаточно того, что он схимник, мисс Эллы — что она американка. Характер и действия персонажа полностью обусловлены средой, в которой он находится, и потому могут быть выражены метонимически, через описание пространства. Выбор повествователя-наблюдателя, характерный для большинства рассказов, диктует «овнешненный», фрагментарный образ, с одной стороны, но в то же время позволяет герою самому рассказать о себе. В связи с этим герой характеризуется в основном через внешность и речь.

Позиция рассказчика двойственна: это репортер, который не знает своих героев, однако оказывается, что он читает мысли и чувства своих героев и прибегает к несобственно-прямой речи для их передачи: «Но всех правее чувствовала себя Евгения Ивановна. Скажите ради Бога, она-то чем виновата, что любила мерзавца, который задушил какую-то старушонку и спрятал у нее вещи ограбленной?.. Да, она не выдала своего любовника, а ее обвинили в сокрытии следов преступления. Как это несправедливо... а сколько она натерпелась по этапам и пересыльным тюрьмам, она, которая боялась малейшего шороха. Где-то теперь он?..»<sup>859</sup>

При этом нет доминирующей точки зрения, рассказчик проникает в мысли и переживания каждого: он освещает поочередно их мысли подобно пламени камина, которое «точно выхватывало из окружавшей темноты то закоптелую

<sup>857</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 143.

<sup>858</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 133.

<sup>859</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 143.

стену, то покрытый сажей потолок из горбинника с повисшими прядями черного моха, то простой деревянный стол в углу»<sup>860</sup>. «И каждый из присутствующих в смешанной полосе звуков находил свое. Оптик слышал далекое церковное пение, Капитан — веселый шум волжского парохода, Старый — кипенье расплавленного благородного металла и тонкий звон монеты, Евгения Ивановна — шуршание какого-то необыкновенно громадного шелкового платья»<sup>861</sup>.

Очевидно, тем не менее, что позиция героев в плане фразеологии, психологии и идеологии отличается от позиции повествователя, который, например, употребляет несвойственные персонажам слова, когда комментирует их речь: «— Я не люблю, когда завоет этот проклятый восточный ветер... — проворчал Старый, набивая новую трубку. — И без него тошно...

Это метеорологическое замечание не встретило отклика»<sup>862</sup>.

Очевидное несовпадение фразеологического планов автора и персонажей подчеркивает несовпадение их идеологических планов, которое выражается прямыми оценками нарратора: «И что самое **скверное**, так это то, что они все презирали друг друга, и каждый стыдился про себя за то, что должен проводить жизнь в таком подозрительном обществе»<sup>863</sup>.

Хотя повествователю важно услышать точку зрения каждого героя, он находит между ними общее и приводит их чувства и ценности к единому знаменателю, озвучивая то, о чем они сами не подозревают: «Мужчины следили за ней [девочкой] ревнивыми глазами, — все они так любили этого уродца, вернее сказать — любили в ней лучшую часть самих себя, то, что оставалось в них живого, человеческого, что не могли вытравить ни личные недостатки, ни пороки, ни общественное осуждение, ни ссылка. Да, было это святое, и оно воплотилось вот в этом ребенке, несшем наказание за чужие грехи»<sup>864</sup>.

<sup>860</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 142.

<sup>861</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 142.

<sup>862</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 141.

<sup>863</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 143.

<sup>864</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 145.

В других святочных рассказах Мамина также используется точка зрения повествователя, знающего больше, чем герой, но ограниченного его пространственно-временной позицией. В некоторых рассказах доминирует видение одного из персонажей. В «Страшных днях» «аппаратом видения» является незрячий Герасим, поэтому читатель не наблюдает, а слышит, обоняет и ощущает происходящее. Этот прием необходим Мамину, чтобы скрыть от читателя женщину-доктора, благодаря которой Герасим прозревает не только физически, но и духовно. Он становится более терпимым к людям, к женщине, к иному вероисповеданию: «...Я буду молиться за тебя, раба Божия, хоть ты и не нашей веры»<sup>865</sup>.

Таким образом, отсутствие личностного конфликта компенсируется столкновением точек зрения. В субъектно-речевой организации святочных рассказов соплагаются несколько точек зрения, которые не осуждаются рассказчиком, а имеют право на существование. Это, например, очевидно из диалога молодого рабочего и скитского старца: «— Кому куда надо — тот туда и торопится, дедка. У всякого свои дела, и притом дешевле...

— Так... а прежде-то не было своих делов у каждого? Сегодня вот на чугунке поехали, а завтра уж и она лихой покажется. А делов-то еще больше накопится... Огонь запрягли в колесницу. Еще-то что останется? Внутренний огонь пожирает каждого — вот все и торопятся...»<sup>866</sup>.

Сюжет святочного рассказа Мамина организован вокруг преодоления косности восприятия, продиктованной культурными, религиозными, национальными принципами. Сочетая в одном цикле рассказы, построенные вокруг разных ценностных систем, «Мамин-Сибиряк» позволяет понять канонизированное православие и старообрядчество как альтернативные формы традиционной русской духовности. В старообрядчестве больше организованности и выше уровень требований к человеку, но больше замкнутости, в православии —

<sup>865</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 151.

<sup>866</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 126.

открытости, доброты и милосердия»<sup>867</sup>. Ни одна система не совершенна и не полна в изоляции от других.

Хронотоп святочного рассказа активно участвует в сюжетном развертывании повествования. Герой благодаря празднику преодолевает метафорическую смерть, ассоциируемую со статикой и изоляцией. С одной стороны, он достаточно далек от читателя, чтобы тот мог отвлечься от житейских, сиюминутных проблем, с другой стороны, ситуация ожидания святого праздника знакома читателю и напоминает о его значении. «Мамин-Сибиряк трансформирует этнографический материал таким образом, что из воплощенной экзотики он становится источником фактов, подтверждающих ключевые для рождественской литературы евангельские постулаты»<sup>868</sup>.

Все рассказы могут быть прочитаны в едином ключе, получив общий жанровый знаменатель. Морфология сюжета святочного рассказа Мамина реализует мотивы ожидания важного события и его свершения. Эта схема типична и для традиционной рождественской прозы, но приобретает в цикле «Святочные рассказы» иное наполнение. Если рассматривать рассказы в подобной перспективе, то станет очевидно, почему в цикл были включены такие рассказы, как «В девятом часу» и «Последний эстетик», имеющие, по мнению исследователей, ярко выраженное очерковое начало. Подобное изменение жанра произведения подтверждает идею о том, что «в составе цикла произведения зачастую обретают иной смысл, иной статус, в том числе и в отношении поэтики»<sup>869</sup>. Это, вероятно, обусловлено тем, что «жанр есть последнее целое высказывания, не являющееся частью большего целого. Жанр, становящийся элементом другого жанра, в этом своем качестве уже не является жанром»<sup>870</sup>.

<sup>867</sup> Слобожанинова Л.М. Православные мотивы в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка // Литературный музей в современном мире: Материалы междунар. науч.-практ. конф. Екатеринбург: Объединенный музей писателей Урала, 2011. С. 345.

<sup>868</sup> Дмитренко С.Ф. Художественное своеобразие... С. 92.

<sup>869</sup> Бортникова А.В. Жанры малой прозы Д.Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг.: поэтика повествования: Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2016. С. 6.

<sup>870</sup> Бахтин М.М. «Слово о полку Игореве» в истории эпопеи // Бахтин М.М. СС: В 7 т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. С. 40.

### 2.3.2. «Легенды» Мамина-Сибиряка

Исследователи считают выход в свет маминских «Легенд» явлением, типичным для своего времени, так как на конец XIX в. приходится расцвет жанра литературной легенды в России: «Почти все крупные художники в восьмидесятые годы обратились к притчам, сказаниям, легендам, где как бы обнажились ряды философских смыслов, стоящих за бытом, за историческими формами отношений между людьми, за фактами, которые уже привлекали поэтическое сознание представителей других цивилизаций»<sup>871</sup>. Среди факторов, повлиявших на популярность жанра, — общий интерес к светским обработкам религиозных сюжетов, возможный благодаря ослаблению цензуры<sup>872</sup>.

Цикл «Легенды» Мамина традиционно рассматривается как стоящий в его творчестве особняком: «...Использование легендарных сюжетов противоречит устойчивому стремлению Мамина-Сибиряка к бытовому повествованию»<sup>873</sup>. Исследователи отмечают, что типичное для раннего творчества писателя включение фольклорных текстов в ткань повествования уступает место ассимиляции фольклорного начала литературой<sup>874</sup>. В связи с этим фольклорные жанры приобретают новые черты: «Легенды Мамина-Сибиряка наполнены напряженным лирическим переживанием, остро экспрессивны по стилю повествования, между тем подобная экспрессия жанру преданий не присуща»<sup>875</sup>. Таким образом, речь идет не о стилизации в узком смысле, а поиске новой жанровой формы.

<sup>871</sup> Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном... С. 210–211.

<sup>872</sup> Климова М.Н. К изучению житийной традиции в русской литературе XIX–XX веков // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2009. № 4(82). С. 157.

<sup>873</sup> Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном... С. 30.

<sup>874</sup> Михнюкевич В.А. От фольклорной стилизации к жанрово-стилевой ассимиляции народных преданий в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка // Модификации художественных форм в литературном процессе: Д.Н. Мамин-Сибиряк — художник: Сб. науч. трудов. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1989. С. 78.

<sup>875</sup> Соболева Л.С. Образы «Слова о полку Игореве» в легенде Д.Н. Мамина-Сибиряка «Сказание о сибирском хане, старом Кучуме» // Модификации художественных форм в литературном процессе: Д.Н. Мамин-Сибиряк — художник: Сб. науч. трудов. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1989. С. 59.

В 1898 г. произведения, написанные и опубликованные в разные годы — «Майя» (1892), «Баймаган» (1891), «Лебедь Хантыгая» (1892), «Слезы царицы» (1889), «Сказание о сибирском хане, старом Кучуме» (1891), — автор выпустил отдельной книгой и озаглавил ее «Легендами». Три из них изначально были обозначены как *легенды* («Майя», «Слезы царицы», «Лебедь Хантыгая»), две другие имели определения, подчеркивающие фольклорный характер текста: («Сказание о сибирском хане, старом Кучуме», «Баймаган: киргизская сказка»). Легенды Мамина, как и его святочные рассказов, характеризуются жанровой однородностью и, по мнению исследователей, создавались именно как цикл<sup>876</sup>.

Известно о кропотливой работе Мамина при создании «Легенд» — о его путешествиях по Уралу и Сибири в поисках материала, об изучении этнографических и исторических трудов Г.Ф. Миллера и Г.Н. Потанина<sup>877</sup>. Многие современники приняли «Легенды» за обработку настоящих тюркских легенд, однако сам автор утверждал, что сюжеты принадлежали ему, из фольклора заимствованы словесная ткань, образы, выражения<sup>878</sup>.

Конфликт в легендах Мамина выражен на фабульном уровне и представлен как борьба добра и зла в душе главного героя. Добро совпадает с общепринятыми человеческими нормами, а не с индивидуально понимаемым благом. В центре повествования находится выбор человека, от которого зависит не только его судьба, но и судьба человечества, так как жизнь его служит примером для многих. Сюжетную основу легенд составляют мотивы выбора, сомнения, преступления, раскаяния. Центральное место в легендах Мамина занимает категория греха (жадность, жестокость, эгоизм) и искупления, достигаемого любовью или страданием, физическим или душевным. В отличие от агиографических легенд, религия не играет роли в процессе искупления: этические законы постигаются людьми без помощи извне.

<sup>876</sup> Приказчикова Е.Е. Мифологическая символика «Восточных легенд» Д.Н. Мамина-Сибиряка и ее связь с проблематикой цикла // Филологический класс. 2012. № 4(30). С. 27.

<sup>877</sup> Соболева Л.С. Образы... С. 58.

<sup>878</sup> Удинцев Б.Д. Фольклор в записных книжках Д.Н. Мамина-Сибиряка. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1966.

В плане морфологии легенды Мамина сложны, изобилуют событиями, запутанными связями между персонажами. Можно утверждать, что композиционно легенды менее однородны, чем святочные рассказы писателя. Для иллюстрации обратимся к каждой из легенд в отдельности в том порядке, в котором они расположены в цикле.

Первая легенда, «Майя», строится вокруг пути хана Сарымбэть от безжалостности к пониманию любви как высшей ценности. Молодой хан, как и другие протагонисты в «Легендах», — не закоренелый грешник; к жестокости его подталкивает злой советник. Искушение, которого не выдерживает хан, приводит к множеству смертей: «Несчастный город был завален трупами, залит кровью, лютое пламя довершало жестокое дело человеческих рук. Не смущалось сердце хана пылом кровавой сечи, когда он летел впереди других, а тут и он задумался, когда редкой красоты его боевой конь начал храпеть и шарахаться в сторону при виде теплых трупов. Убитые старики, женщины и дети загораживали дорогу. Белые стены сбитых из глины домиков были обрызганы кровью. Лошадь хана фыркала и дрожала. Сам хан Сарымбэть опустил голову, пораженный страшной картиной всеобщего избиения. А там — заваленный трупами базар, площадь перед мечетью... Трупы, трупы и трупы»<sup>879</sup>.

Два ключевых события — встреча хана с полонянкой Майей и ее смерть — определяют собой завязку и кульминацию легенды. Майя внушает хану новое чувство, которое не дает ему продолжить убийства: «Ведь она открыла ему свет жизни, она отдала ему сердце и душу, и проснулось его сердце...»<sup>880</sup>. Счастливая жизнь с Майей изображена, тем не менее, только как путь к очищению, которое наступает в момент ее смерти — кульминации легенды. Страдание и познание тщетности всего, что не освящено любовью, уводят хана Сарымбэть далеко в степь. Он перестает быть правителем и остается исключительно человеком — такова развязка легенды.

<sup>879</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 192.

<sup>880</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 198.

Вторая легенда, «Баймаган», наоборот, акцентирует мотивы искушения и падения. Еще в экспозиции, бегло обрисовывающей всех действующих лиц, Баймаган признается: «У меня много-много мыслей, и все они, как степной ковыль, гнутся в одну сторону <...>. У Хайбибулы всего много... Старая лисица катается, как сыр в масле, а я ничего не возьму за свои мысли...»<sup>881</sup>. Зависть приводит Баймагана к ненависти: «Баймаган возненавидел Хайбибулу и за глаза бранил его самыми скверными словами»<sup>882</sup>.

С точки зрения сюжета «Баймаган» представляется сложным случаем, поскольку в фабулу включен длинный сон героя, реализующий его дурные мысли<sup>883</sup>. Завязкой становится решение Баймагана жениться на дочери Хайбибулы Гольдзейн, которое является частью его сна. Перипетии (серия безнравственных поступков) и кульминация (попытка убийства Хайбибулы) также происходят во сне. Оказывается, что весь путь грехопадения Баймаган прошел не наяву. Этот путь парадоксальным образом повторяет путь Хайбибулы: Баймаган становится его двойником и в то же время стремится избавиться от него.

Развитие реальных событий обнаруживает иные ключевые моменты. В завязке Баймаган совершает поступок, типичный для волшебной сказки: он добр к старой Ужине, матери Гольдзейн, и пытается утешить ее. В награду Ужина дает ему добрый совет, которому Баймаган не следует, и тогда Аллах сталкивает его с лошади. С точки зрения фабулы, кульминацией является падение Баймагана, которое ведет к болезни и нравственному преображению. Бредовое состояние дает Баймагану возможность заглянуть в будущее и приводит его к пониманию: «Я дурной человек». Развязка обоих сюжетов — прозрение Баймагана — принадлежит миру реальности: герой слушается Ужину и женится на Макен, преодолевая свою судьбу.

---

<sup>881</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 199.

<sup>882</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 202.

<sup>883</sup> Подобное использование мотива сна находим и в святочном рассказе «Сон».



Сюжет легенды «Лебедь Хантыгая» состоит из сказочных мотивов недостачи, поиска истины и троекратной встречи с мудрецами. В экспозиции описывается тоска поэта Бай-Сугды, разочарованного в жизни; в завязке он отправляется на поиски ее смысла. Перипетии представляют собой приключения поэта и посещение двух мудрецов, которые предписывают ему отказаться от земных благ. В кульминации третий мудрец, вместо того, чтобы наложить еще одно ограничение на Бай-Сугды, отменяет предыдущие указания и открывает поэту истину о нем самом: им руководили страх смерти и тщеславие. Развязка рисует возвращение поэта на родину и обретение смысла жизни. Таким образом, Мамин переосмысляет причины поступков своего персонажа по сравнению с волшебной сказкой. Как в романтическом романе, герой возвращается в исходную точку путешествия, но уже осознав ее ценность. Познание истины было бы невозможно без пути и тех страданий, которые претерпел герой.

Легенда «Слезы царицы» изображает параллельный путь двух персонажей: ханского советника Джучи-Катэма и царицы Кара-Нингиль. Экспозиция сообщает предысторию главных героев: правитель Узун-хан когда-то отнял у Джучи-Катэма сестру, жену и дочь; его возлюбленная Кара-Нингиль — единственная оставшаяся в живых представительница умерщвленного Узун-ханом царства. Джучи-Катэм и Кара-Нингиль — персонажи пассивные, в отличие от Баймагана, но, когда зло пытается управлять ими, не способны оказать сопротивление.

В завязке Джучи-Катэм вынужден привезти Кара-Нингиль своему правителю в качестве невесты. Перипетии изображают моральное падение героев: Джучи-Катэм решает мстить; на это же идет и сама девушка, чей род погублен Узун-ханом. Хотя формально убить жестокого хана и всех его сыновей приказывает Джучи-Катэм, героиня не противится и становится царицей, следовательно, соучастницей убийства. Нравственное падение выражено в проклятии: при ее появлении гибнут цветы. Царица не может покинуть Зеленый Город, чтобы никому не открылась ее тайна, и становится узницей собственного греха.

Любовь к единственному выжившему сыну Узун-хана пробуждает сердце Кара-Нингиль и освобождает ее. Для встреч с Аланча-ханом она примеряет на себя роль обычной женщины, переодеваясь в служанку и скрывая свое имя. Затем, когда против Кара-Нингиль поднимается бунт, она вырывается из добровольного заточения и бежит на родину, в Голодную Степь. Преследуемая царица невыносимо страдает и искупает этим свою вину. В кульминации она погибает, после чего проклятие снимается: если раньше при ее появлении цветы вяли, то теперь они растут там, куда упали ее слезы. Развязкой служит, таким образом, прощение.

Жанр финальной легенды, «Сказания о сибирском хане, старом Кучуме», Л.М. Слобожанинова определяет, следуя авторскому маркеру, как сказание<sup>884</sup>. Как и в случае с «Баймаганом», имеющим подзаголовок *восточная сказка*, жанровый маркер в заглавии произведения и в заглавии цикла вступают в определенное противоречие, которое можно объяснить авторскими поисками жанрового обозначения.

Композиционно это самая сложная из легенд за счет того, что в конфликт индивидуального и родового здесь вовлекается каждый персонаж: один за другим они испытываются заданной системой ценностей. Тема легенды — осуществление истории: хан Кучум, один из многих, может стать ее орудием, но только посредством союза с юной Сайхан-Долангэ. Изначально Кучум такой же, как и все остальные («Все ханы на свете одинаковы...»<sup>885</sup>). Основная тема и завязка задаются в первой части, когда мудрец Хан-Сеид, представитель новой религии, приоткрывает завесу над будущим: «Проснется твое волчье сердце, сын Муртазы-хана, и, когда другие сделаются данниками Белого Царя или убегут в Степь, ты один будешь наводить страх на всех. Большое горе ждет тебя на каждом шагу, но оно покроется молодой радостью, как выжженная зноем степь покрывается зеленой травой и яркими цветами от первого дождя»<sup>886</sup>. Далее, в

<sup>884</sup> Слобожанинова Л.М. Типология малых жанров... С. 102.

<sup>885</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 243.

<sup>886</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 243.

перипетиях, множество ханов проверяются на верность родовому сознанию, что обуславливает развитую персонажную систему легенды. Именно Кучум оказывается носителем родового сознания. В кульминации он отказывается бежать, а развязкой служит его переход в состояние бессмертия.

Персонажи лишены индивидуальных черт, психологических особенностей, портретных характеристик. Каждый из них — лишь носитель определенной функции, близкой фольклорной, в отличие от святочного рассказа, который в очерковом стиле, сжато, утверждает индивидуальность каждого, даже если истоки ее не раскрываются.

Сюжет легенд Мамина отчетливо моноцентричен, что отражено в эпонимических названиях<sup>887</sup>. Второстепенные персонажи могут не пересекаться между собой, но каждый имеет отношение к центральному. Особенность главного героя заключается в том, что он претерпевает значительные изменения и постигает некую истину. Вся борьба происходит в душе самого героя; это диктует иерархичность системы персонажей, в которой у героя отсутствуют равные ему антагонисты. На путь греха его толкает инфернальный вредитель. Обычно это советник, воплощающий часть души самого героя, которая велит мстить, убивать, думать только о собственной выгоде. Так, хана Сарымбэть на убийства подговаривает его советчик, старый и хищный Кугэй; Кара-Нингиль действует под руководством смотрительницы садов Алтын-Тюлгю и ученого Уучи-Буша. В «Баймагане» злое начало воплощено в голосе, который «хватает за сердце» и велит убивать ради любви молодых девушек. Иногда функция вредителя выполняется ложным супругом: Гольдзейн, Узун-ханом.

С другой стороны, важную роль играет сакральный помощник: мудрая Ужина, хаким Эрьгуудзль, старик Байгыр-хан, шаман Кукджу, Хан-Сеид. В «Майе» эту функцию выполняет супруга. Суженый присутствует почти во всех легендах; соединение с ним позволяет герою реализовать свое истинное предназначение. Ложный супруг, наоборот, препятствует этому. Кроме того, в

---

<sup>887</sup> Исключение — «Майя», названная по имени сакрального помощника.

легенде может возникнуть злодей, в которого потенциально превращается протагонист (Хайбибула).

В легендах Мамина изображена ситуация, отличная от ситуации ожидания в святочных рассказах, так как протагонист помещается в исключительное, экзистенциальное состояние страха, вызванное в большинстве легенд преступлением или аморальным поступком. Таковы решение Баймагана любыми средствами жениться на Гольдзейн, согласие на убийство Узун-хана его женой Кара-Нингиль, резня в городе Гунхой, дозволенная ханом Сарымбэть. В легенде «Лебедь Хантыгая» подобного поступка нет, но герой испытывает метафизический страх смерти и отказывается от своего поэтического дара. В «Сказании о сибирском хане, старом Кучуме» изображается война, которая требует от персонажей отказа от личного интереса в пользу родового. «...На позднем этапе важнейшее место в антропологической концепции Мамина-Сибиряка занимает духовно-нравственный комплекс греха, вины и раскаяния, а также традиционный (по сути, инвариантный для творчества писателя) метасюжет нравственного воскресения или духовного преображения личности, выводящий к сюжетно-притчевой ситуации “блудного сына”».<sup>888</sup> Этот тезис О.В. Зырянова точно описывает конфликт легенд и гораздо в меньшей степени относится к некатегоричным святочным рассказам.

Попав в эту «экстремальную» ситуацию, главный герой, в отличие от персонажей святочных рассказов Мамина, проходит очевидный путь развития и нравственного очищения. За завязкой легенды, которая меняет положение героя (обычно он совершает некий проступок), следует некоторый промежуток времени, за который герой преображается под влиянием первого события. Баймаган становится жадным, ленивым, сластолюбивым; Кара-Нингиль — гордой и неприступной, уверенной в собственной исключительности, но терзаемой страхом. Хан Сарымбэть, напротив, очеловечивается под воздействием любви.

---

<sup>888</sup> Зырянов О.В. Сюжет духовно-нравственного преображения в повестях Д.Н. Мамина-Сибиряка // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2019. Т. 21. № 2(187). С. 113.

В качестве кульминации выступает событие, причиняющее протагонисту страдание — физическую боль, муки любви, совести. Это действие запрещенное или явно опасное. Баймаган пытается укротить дикого коня, хан Сарымбэть наблюдает смерть жены и горюет вопреки традиции, Кара-Нингиль влюбляется в своего врага. Тогда герой становится уязвимым и человечным. Это событие обычно маркирует перелом, сдвиг в поведении героя. Второе «ослушание» главного героя ведет, таким образом, к нравственному очищению, спасению (которое может совпадать с его смертью). Это ключевое событие влечет за собой мгновенное преобразование центрального персонажа и осознание истины. Так Баймаган просыпается от страшного сна, в котором пытается убить Хайбибулу, и осознает греховную природу человека. Смерть Майи побуждает хана Сарымбэть оставить дворец и поселиться на берегу озера, так как единственная ценность в жизни — любовь. Кара-Нингиль освобождает Аланча-хана и, преследуемая им, скрывается на горе Кузь-Тау. Страдая, она понимает, насколько бессмысленна была ее жизнь. Осознание этой истины ведет к снятию проклятия. Бай-Сугды, искавший истину, узнает, что «смерть — это когда ты думаешь только об одном себе, и ее нет, когда ты думаешь о других»<sup>889</sup>. Для персонажа эта ситуация, определяющая его дальнейшую судьбу, принципиально неповторима и в этом смысле противопоставлена календарному и праздничному времени святочного рассказа.

Тогда как в святочном рассказе принимаются разные точки зрения, в легенде добро и зло четко разграничены и одинаковы для всех. Мусульманин Баймаган «нарушает основные заповеди христианства», как отмечает Ю.Г. Фатеева<sup>890</sup>, что говорит об отсутствии религиозной привязанности текста, об универсальности утверждаемых писателем ценностей.

Чудесное, заявленное А.А. Гореловым как обязательный элемент литературной легенды<sup>891</sup>, выражено на сюжетном уровне (цветы, умирающие при

<sup>889</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 218.

<sup>890</sup> Фатеева Ю.Г. Сон-прозрение Баймагана... С. 256.

<sup>891</sup> Горелов А.А. Н.С. Лесков... С. 272.

появлении Кара-Нингиль, колдовство, приключения Бай-Сугды). Кроме того, события легенды оставляют своеобразный чудесный след: на месте гибели царицы растут необычные цветы, народ до сих пор поет песни Бай-Сугды, нетронутыми остаются могилы Майи и хана Сарымбэть: «Все проходит, разрушается, исчезает, а остается одна любовь...»<sup>892</sup> В «Сказании о сибирском хане, старом Кучуме» этот след принимает наиболее поэтическую форму: «...Жив старый хан Кучум и сейчас, он бродит по степи с невидимым войском. Где он прошел — там лежит трава, сорванная ханшею Доланьгэ. Один он остался, потому что один не изменил своей матери-степи и искал честной смерти в открытом бою с врагом. Вот почему, где будет в степи стоять кош и где будет куриться живой огонек, там будет петься и слава старому хану Кучуму, красавице-ханше Сайхан-Доланьгэ и грозным Кучумовичам!»<sup>893</sup>

Хотя с точки зрения повествовательной организации легенды имеют некоторое сходство со святочными рассказами, комбинация нарративных приемов достигает иного эффекта. Несмотря на значительную дистанцию во времени, легенды, как и святочные рассказы, начинаются с середины сцены: «Старый Узун-хан заскучал»<sup>894</sup>. Синхронный взгляд типичен для начала легенды и подчеркнут несовершенной формой глагола (**говорил** Баймаган; **отвечал** Урмугуз; **спрашивал** Бурун-хан; Шум жестокой сечи **стихал**; **шамкал** старик) или настоящим временем (**думает** молодой Баймаган). Тем не менее с самого начала задана точка зрения заглавного героя, так как передаются лишь связанные с ним события. Затем синхронный рассказчик обычно сменяется панхронным, что позволяет всеведущему повествователю охватывать большие временные и пространственные отрезки, ускоряя темп повествования.

Помимо мыслей главного героя, повествователю известны мысли и чувства еще некоторых персонажей. Повествователь переходит с одной точки зрения на другую, но их количество в каждой легенде невелико. Так, Гольдзейн глазами

<sup>892</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 199.

<sup>893</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 266.

<sup>894</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 213.

Баймагана — «гордая красавица», а глазами ее матери — «глупая девка». Внешняя речь персонажей совпадает с внутренней, а если они лгут, нарратор прямо сообщает об этом, в связи с чем Мамин практически не использует модальные операторы: «— Я этого не говорил, старая кляча!.. — закричал Баймаган. — Это все ты сама придумала...

Баймагану было совестно за свою ложь, и он еще сильнее рассердился»<sup>895</sup>.

Если же модальные операторы используются, то для того, чтобы подчеркнуть разницу между обманом и истиной («точно» — «в сущности»).

В отличие от святочных рассказов Мамина, где представлены разные точки зрения, в его легендах персонажи разделяют единую систему ценностей, но одни нарушают ее, а другие следуют ей. Так, в «Сказании о сибирском хане, старом Кучуме» представители двух религий действуют заодно и на равных правах.

Главный герой, в начале каждой легенды находящийся на распутье, постигает истину не индивидуальную, а общую для всех представителей рода. В финале легенды эта истина провозглашается, например, протагонистом («Баймаган», «Майя»). В «Лебеде Хантыгая» и в «Слезях царицы» истина передается через несобственно-прямую речь: «И просветлела душа Бай-Сугды от этих простых слов, и понял он то, чего не досказал хаким Эръгуудзль: испугала его своя старческая слабость, затемнившая на время свет сердца...»<sup>896</sup>, «О, сколько ненужного зла кругом, сколько ужасной несправедливости! Только один человек может наслаждаться несчастьями и позором других...»<sup>897</sup>. Идеологически позиция повествователя не проявлена, так как истина должна сообщаться самим героем, однако автор не оставляет сомнения в том, что разделяет ее. Подобный дидактизм, как отмечает С.Ф. Дмитренко<sup>898</sup>, не свойствен святочным рассказам. Фактически все персонажи легенд осознают одну и ту же истину, в то время как для героев святочных рассказов истины индивидуальны.

<sup>895</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 204.

<sup>896</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 213.

<sup>897</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 240.

<sup>898</sup> Дмитренко С.Ф. Художественное своеобразие... С. 92.

Итак, в легендах Мамина используется всеведущий повествователь, последовательно и исчерпывающе излагающий события; его точка зрения доминирует над точкой зрения героев, но не в плане идеологии. В легендах Мамина, в отличие от большинства европейских легенд, не поднимается вопрос о правдоподобии легенды: оно не подвергается автором сомнению, что емко выражено в его высказывании: «Верю каждой легенде»<sup>899</sup>. С точки зрения героев, «предания несут достоверную информацию. Им верят целиком и полностью, потому что порой это единственное доступное свидетельство о далеком прошлом»<sup>900</sup>. Кроме того, писатель отказывается от характерного для европейских и американских образцов жанра персонифицированного рассказчика (он присутствует в легендах В. Ирвинга, Н. Готорна, Г.А. Беккера, А. Доде и др.). В «Легендах» отказ от данной повествовательной инстанции весьма показателен. Повествовательная интонация, смешение настоящего и прошедшего грамматических времен способствуют созданию философского подтекста, переводя действие из плана прошлого в план вечности. Цель автора — достичь максимальной объективности повествования, избежать персональной трактовки событий. Литературная легенда должна рассказывать о самых значимых моментах в истории человечества языком притчи, апеллируя ко всем людям.

Хотя легенды Мамина представляют собой искусные стилизации, то есть требуют тщательной работы со словом, они лишены метаповествовательных элементов, полностью сосредоточены на действии. Они не сообщают чью-либо точку зрения, не наделяют голосом какой-либо персонаж, но доносят до человечества некую сакральную истину, которая одинаково ценна для всех, вне зависимости от национальности и вероисповедания. Так легенда позволяет выражать философские идеи<sup>901</sup>.

Опора на претекст, напротив, не является прерогативой литературной легенды, так как для творчества Мамина в целом характерно использование

<sup>899</sup> Цитата по: Коноплева О.С. Фольклоризм «Уральских рассказов» Д.Н. Мамина-Сибиряка: Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. С. 17.

<sup>900</sup> Коноплева О.С. Фольклоризм... С. 84.

<sup>901</sup> Соболева Л.С. Образы... С. 56.



фольклорных текстов. О.К. Лагунова отмечает, что в основе многих рассказов писателя лежат городские легенды<sup>902</sup>, а М.Г. Китайник анализирует использование автором горнозаводского фольклора<sup>903</sup>. Однако важно то, что восприятие легенд неизменно отражает отношение к ним как к тексту, зафиксированному традицией.

Хронотоп маминской легенды играет преимущественно символическую роль, потому он более условен и экзотичен, чем хронотоп святочного рассказа. Это выражено и во временной дистанции автора и читателя. Время в легенде, как и место, лишено конкретики. Не указывается не только год, но и столетие, что сообщает рассказу характер непреходящей истины. Это подчеркнуто повторяемостью мотивов, а также системой двойников.

Тогда как сюжет святочного рассказа разворачивается в своем, домашнем, хотя и изолированном от внешнего мира пространстве, художественное пространство легенды организовано как оппозиция жилища (коша, дворца, сада) и внешнего мира, представленного прежде всего образом степи<sup>904</sup>. Главный герой пересекает границы этих пространств, что сигнализирует о его внутренних изменениях. Сперва герой выражает уверенность в ценности очеловеченного пространства, которое гарантирует безопасность, позволяет продемонстрировать богатство, силу, превосходство. Так, в «Баймагане» действие происходит в степи, но сами персонажи привязаны к своим жилищам. В начале каждой главы фиксируется положение героя относительно кошей: «Хороша киргизская степь, хорошо голубое небо, которое опрокинулось над ней бездонным куполом, хороши звездные степные ночи, но лучше всего новый кош старого Хайбибулы...»<sup>905</sup>; «У Хайбибулы новый кош, который стоит рублей пятьсот, — он из лучших белых

<sup>902</sup> Лагунова О.К. Историческая проблематика в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1985. С. 13.

<sup>903</sup> Китайник М.Г. Д.Н. Мамин-Сибиряк и народное творчество. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1955. С. 82–134.

<sup>904</sup> Габдуллина В.И. Тюркский мир русского писателя: «Сказание о сибирском хане, старом Кучуме» Д.Н. Мамина-Сибиряка // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 2. С. 97.

<sup>905</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 199.

кошем, а внутри по стенам развешаны дорогие бухарские ковры»<sup>906</sup>; «Около коша Хайбибулы в стороне стояли два старых, дырявых коша, в которых жили пастухи и работники»<sup>907</sup>; «Когда в урочные часы старик выходил из коша на молитву, расстилал под ноги коврик и падал ниц...»<sup>908</sup>; «Баймаган лежит в своем дырявом коше»<sup>909</sup>; «Рядом с кошем Хайбибулы вырос новый кош Баймагана»<sup>910</sup>.

Подобно тому как Баймаган хочет перебраться в богатый кош, Карангингиль с нетерпением ждет момента, когда увидит Зеленый Город. Кучум мечтает править в Искере, а хан Сарымбэть собирается разрушить неприятельский стан: «Город будет могилой для тех, кто был нашим врагом больше ста лет. Развалины наши покажут потомкам, как мы умели мстить нашим врагам»<sup>911</sup>.

Социокультурному топосу города, дворца, жилища противопоставлен топос естественно-природный, который воспринимается как периферийный (так как усилиями людей центром становится цивилизация) и как более опасный, связанный со смертью: «Урмугуза не стало. Много так пропадает в степи»<sup>912</sup>. Перемещение в это пространство, вынужденное или добровольное, маркирует новый этап в жизни героя легенды, который покидает ограниченное пространство и попадает в чужой мир, что заставляет его задуматься об извечных вопросах и начать поиски истины.

Так, в «Лебеде Хантыгая» Бай-Сугды оставляет дом и семью, чтобы странствовать по свету в поисках истины. На этом пути он сталкивается с различными локусами и культурами, но все в них повторяется. В степи получает страшную рану Баймаган: «Все это случилось в одну секунду, бешеное животное с удвоенной силой понеслось в степь, стараясь освободиться от тащившегося на

<sup>906</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 200.

<sup>907</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 201.

<sup>908</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 202.

<sup>909</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 203.

<sup>910</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 203.

<sup>911</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 191.

<sup>912</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 205.

аркане наездника. Баймаган крепко держал веревку обеими руками и решился лучше умереть, чем выпустить лошадь»<sup>913</sup>.

Подобным же образом хан Сарымбэть, потеряв Майю, переселяется на берег озера и уподобляется лебедю, за которым наблюдает. В этом пространстве хан превращается в простого человека («Нет здесь никакого хана, а есть нищий Сарымбэть»<sup>914</sup>). В этой легенде, как и в «Слезях царицы», остается топонимическое свидетельство чуда: могила Майи и хана.

«Сказание о сибирском хане, старом Кучуме» также противопоставляет город Искер, «сердце» Кучума, степи и рекам. Столица ханства переходит из одних рук в другие и связана с сиюминутными человеческими страстями, природа символизирует вечные ценности. Шаман Кукджу, представитель доисламской религии, поклоняется рекам Оби и Иртышу, которые помогают татарам: люди не могут победить Ермака, но Иртыш может. Степь скрывает Кучума и Сайхан-Доланьгэ, она же дарует им бессмертие.

В «Слезях царицы» оппозиция природа — город разрабатывается наиболее тщательно и включает семы жизни и смерти. Мертвое — и созданная человеком цивилизация, и разрушенная им природа. Умирает и степь, когда туда приходит Узун-хан: «На севере владения Узун-хана заканчивались Голодной Степью. Когда-то здесь была цветущая страна, но Узун-хан завоевал ее, разрушил города, одну часть жителей перебил, а остальных выселил в другие области. Где каждый клочок земли был возделан, где зеленели фруктовые сады, и по два раза в год поля одевались тучными нивами, — там сейчас разлеглась голодная пустыня, и только гулял по ней степной ветер, засыпавший мелким песком развалины городов, водоемы и громадную сеть арыков. Иссякла вода, и над Голодной Степью царилась смерть»<sup>915</sup>.

<sup>913</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 203.

<sup>914</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 198.

<sup>915</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 216–217.

Зеленый Город и его сады неоднократно уподобляются царству мертвых: «Но в ханском дворце было тихо, как в **могиле**»<sup>916</sup>; «Маленький Аланча-хан точно очутился в **царстве мертвых** и не слышал живой человеческой речи»<sup>917</sup>; «Безмолвно стояли ханские сады, как **две зеленые могилы...**»; «Все мое государство спало **мертвым сном...**»<sup>918</sup>. Этому мертвому царству противопоставлены образы фонтана и соловья, лейтмотивом проходящие через легенду: «...Только жемчужные фонтаны плакали и жаловались в ночной тиши, когда тихо спал в ханских садах рой красавиц, а соловей громко пел о любви, счастье и вечной радости»<sup>919</sup>. Кроме того, сады постоянно сравниваются с клеткой и тюрьмой, пока действительно не становятся тюрьмой для Аланча-хана и Джучи-Катэма. В тюрьму превращается Зеленый Город для царицы, так как путь домой, на Кузь-Тау, для нее закрыт: «Хотелось Кара-Нингиль увидеть Байгыр-хана, но сам старик был настолько дряхл, что не мог приехать к ней в Зеленый Город, а она не могла отправиться в Чолпан-Тау, чтобы не выдать себя — на Чолпан-Тау цветов было мало, а Кузь-Тау стояла совсем голая, но были цветы по дороге туда, в тех горных долинах, по которым бежали бойкие горные речки. Невозможность увидеть Байгыр-хана сильно печалила Кара-Нингиль, но ей нельзя было вырваться из Зеленого Города»<sup>920</sup>. Но именно сюда вынуждена бежать Кара-Нингиль от Аланча-хана, и после ее смерти гора покрывается цветами: она искупает свое преступление.

Природное пространство контрастирует с цивилизованным и во временном плане. Степь, в отличие от дряхлеющего коша или города, неподвластна переменам: «Киргизская степь была так же хороша, как десять лет назад, так же весной она покрывалась цветами и ковылем, так же играл по ней степной ветер, а зимой волком завывали снежные метели...»<sup>921</sup> Степь, свидетель проходящих человеческий страстей, неизменна и напоминает о высших ценностях, поэтому,

<sup>916</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 213.

<sup>917</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 226–227.

<sup>918</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 215.

<sup>919</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 214.

<sup>920</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 225–226.

<sup>921</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 204.

хотя Баймаган стремится перейти из маленького, бедного коша в большой и богатый, истина ниспосылается ему в степи, во время борьбы с диким конем. Природа равнодушна к исканиям и страданиям людей, так как она несет истину в себе самой: «Это было в конце третьего года, когда уже стояла весна и все кругом цвело и ликовало. Хаким Эргуудзль жил на берегу громадной реки Чэчэ, и хаким Бай-Сугды заплакал от радости, когда увидел издали ее светлые воды, покоившиеся в зеленых берегах. Место было самое красивое, какое только можно себе представить»<sup>922</sup>.

Рукотворное пространство более хрупко, чем природное. Город можно разрушить, гору — нет. В финале «Майи» оказывается, что «все проходит, разрушается, а остается одна любовь»<sup>923</sup>, воплощенная в могиле хана и Майи. Города Шибэ и Гунхой воюют насмерть, но перед лицом истины и смерти двум бывшим врагам «места довольно»<sup>924</sup>. «Много лет пронеслось над Чолпан-Тау, — десятки и сотни лет. Все такую же безлюдной остается Голодная Степь, от Зеленого Города остались одни развалины. Но так же высоко поднимает свою голову Кузь-Тау, так же торчат на ней развалины старой крепости, и только крутой спуск, где раньше лежали одни голые камни, теперь покрыт, как ковром, яркими цветами. Много их тут, этих цветов: розовые, синие, желтые... Больше нигде нет таких цветов, если обойти весь Чолпан-Тау. Народ называет эти цветы на Кузь-Тау “слезами царицы Кара-Нингиль”»<sup>925</sup>.

Неизбежна и смена времен года, циклические процессы. Именно природными метафорами пользуется мудрец хаким Эргуудзль, чтобы донести до Бай-Сугды истину: «Как это просто, лебедь Хантыгая!.. Созревший плод падает на землю — разве это смерть?..»<sup>926</sup> «Хаким Эргуудзль ласково засмеялся и указал на дикую козу, которая на берегу реки общипывала молодой куст.

<sup>922</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 211.

<sup>923</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 199.

<sup>924</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 198.

<sup>925</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 240

<sup>926</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 212

— Как ты думаешь, лебедь Хантыгая, вырастет это дерево, если коза каждый день будет приходить и ощипывать самые свежие листочки? — спросил он.

— Нет, оно засохнет...»<sup>927</sup>

Важным представляется положение героя в пространстве. Пренебрегший ради женитьбы этическими законами Баймаган теряет связь с небом, свое положение на вертикальной оси. Он постоянно лежит на ковре, и на него уже не льется дождь с неба через дыры в крыше коша. Напротив, высокое положение в пространстве указывает на обретение некой истины: могилы Майи, хана Сарымбэть, Кара-Нингиль располагаются на возвышенности (на горе, высоком берегу озера).

Что касается временной организации действия, то в легендах она во многом близка к фольклорной. Мамин редко прибегает к точному обозначению времени: час никогда не указывается, будучи приметой цивилизации, городского пространства. Лишь в особо значимые моменты сообщается, сколько длится действие (борьба Баймагана с лошадьё, например). Неделями, месяцами и годами измеряется путешествие или испытание, дабы подчеркнуть его масштаб. «От ханства Хантыгая до ханства Чубарайгыра хаким Бай-Сугды ехал три недели, от хана Майчака до хакима Тююзака он ехал тоже три недели, а от хакима Тююзака до хакима Урумчи-Олой он уже шел пешком целых три месяца»<sup>928</sup>. Пространство также измеряется не милями и километрами, а днями и годами: «От Зеленого Города до Голодной Степи было десять дней пути...»<sup>929</sup>; «Таким образом, в три месяца они объехали почти все государство и набрали тысячи девушек»<sup>930</sup>.

Возраст людей указывается далеко не всегда, он уподобляется временам года, измеряется десятками лет или количеством детей, жен: «...У него [Узунхана] семья была порядочная: сто сыновей и двести дочерей»<sup>931</sup>. Сам герой, как в

<sup>927</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 212.

<sup>928</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 210.

<sup>929</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 213.

<sup>930</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 216.

<sup>931</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 217.

сказке, не изменяется с годами; иногда это специально подчеркивается автором: «Как тихо тянулось время в Баги-Дигишт, так быстро оно катилось за его стенами, там, где раскинулся Зеленый Город. Дни, недели, месяцы летели здесь, как птицы, особенно для Кара-Нингиль. Из неопытной и молоденькой девушки она сделалась совсем большою, но такую же красивой и свежей, как при вступлении на престол. Ее сверстницы, вышедшие замуж, успели уже состариться, потому что родили детей, заботились, радовались и плакали, а Кара-Нингиль, по-прежнему, оставалась девушкой и не знала мужского поцелуя»<sup>932</sup>.

Во времени все повторяется, что очевидно лишь при сопоставлении масштаба человеческой жизни с природным: «Наши несчастья только велики для нас самих, а если смотреть на них издали, то делаются все меньше и меньше, — ответил старик. — Был Узун-хан, была Кара-Нингиль, теперь Аланча-хан, а после него кто-нибудь другой... Весной одна трава, осенью другая, а на будущее лето третья»<sup>933</sup>.

Более того, центр притяжения героев в «Слезях царицы» — ландшафтные образы Голодной Степи и горы Кузь-Тау — вбирает в себя память о прошлом и будущем: «Любимым ее местом была Кузь-Тау (Гора-Глаз), на скалистой вершине которой сохранились развалины старой крепости; когда она была построена, кем и для чего — не помнит даже Байгыр-хан, а Кара-Нингиль любила это место потому, что с него открывался великолепный вид почти на весь Чолпан-Тау и Голодную Степь, уходившую из глаз желтым ковром. Байгыр-хан называл Кузь-Тау проклятым местом, на котором даже не растут цветы, и не любил ходить туда. <...> Байгыр-хан смотрел под гору в другую сторону, где расстилалась Голодная Степь, и припоминал, как он бился на Кузь-Тау еще с Узун-ханом»<sup>934</sup>.

Будущее персонажи легенд предвидят без каких-либо указаний извне: так Майя знает, что умрет в родах, Джучи-Катэм — что Кара-Нингиль выберут

<sup>932</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 227.

<sup>933</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 234.

<sup>934</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Т. 12. С. 218.

царицей, Ужина — что Баймагану не следует жениться на Гольдзейн, Хан-Сеид — что Кучум будет единственным правителем Сибирского ханства.

Итак, в легендах Мамина домашний хронотоп, призванный в святочных рассказах помочь читателю отождествить себя с героем, уступает место хронотопу нарочито экзотическому, в который читатель мысленно не может поместить себя. Во-первых, действие отделено от читателя временными рамками — большинство легенд отнесено в далекое прошлое. Во-вторых, слишком велика географическая дистанция между европейским читателем и зауральскими территориями. В-третьих, Мамин выбирает религию и культуру, чуждые основной массе его читателей, и подчеркивает их непривычные черты: многоженство, неравные в возрастном отношении браки, жестокость по отношению к врагу, мощное родовое начало. Все легенды охватывают значительные временные и пространственные отрезки. Даже в случае исторической первоосновы повествователь пользуется природным, а не календарным временем, и стремится перенести повествование в вечность.

Святочный рассказ Мамина представляет собой повествование о реализованной в праздничном хронотопе возможности общения, объединения и обмена истинами, в результате которых герои преодолевают свою физическую и душевную изолированность. Рассказчик, чья позиция не совпадает с позицией ни одного персонажа, изображает события святочного рассказа как непосредственно наблюдаемые и, соответственно, имевшие место в действительности.

Литературная легенда выбирает экзотический хронотоп, в котором герои оказываются в исключительной ситуации и вынуждены делать выбор или принимать решение. Совершая ошибки, они проходят путь к искуплению через страдание и на своем опыте осознают общечеловеческие истины. Объективированная повествовательная позиция позволяет представить эту историю как общезначимую.



## Выводы по Главе 2

В творчестве представителей трех литератур — немецкоязычной, англоязычной и русскоязычной — литературная легенда является жанром периферийным, дополнительным по отношению к рассказу, новелле, святочному рассказу, от которых она значительно отличается.

Общая для литературных легенд установка может быть реализована в плане конфликта, сюжета и системы персонажей по-разному у разных писателей. Система персонажей легенд тяготеет к устойчивости: практически во всех случаях она представлена как иерархическая система функций. Сюжет, тем не менее, более вариативен и отражает поиски авторов в данной области.

Несмотря на различие тем и способов их представления, легенды изображают конфликт общепринятой системы ценностей и индивидуального выбора человека. В случае с Келлером в центре системы координат лежит счастье человека, достигаемое его реализацией в семье. Христианская религия парадоксальным образом становится в описываемый исторический период выбором немногих, продиктованным часто неправильными, ложными предпосылками: тщеславием, любовной драмой. В легендах Гарта герой вступает в конфликт с традиционной культурой, воплощенной в форме запретов, верований, предрассудков. Поведение его продиктовано национальными особенностями американского характера: любопытством, практичностью и здравым смыслом. Традиции же связаны с европейской, более старой культурой, привезенной в Америку. Легенды Мамина прослеживают оппозицию добра и зла в душе человека, причем первое отражает родовое начало, а второе — индивидуальные устремления. Интересы рода воплощаются в семейных ценностях, в нравственных законах, в доминировании общинного интереса над личным.

В то же время очевидно, что конфликт другого жанра, представленного в творчестве выбранных авторов, — это конфликт иного плана. Новеллы Келлера представляют конфликт личности и общества, который воспринимается как

губительный для личности. Можно говорить об устойчивом интересе Келлера к соотношению общественного и индивидуального, но в двух жанрах он принимает отчетливо разные формы. Новеллы Гарта построены на столкновении истинного и кажущегося и определяются прежде всего композиционным построением, недосказанностями и недомолвками. Легенды Гарта производят впечатление жанра-эксперимента, в котором автор отошел от исповедуемой им системы ценностей. То, что он, в отличие от Келлера и Мамина, не объединил легенды в цикл, подтверждает эту мысль. Святочные рассказы Мамина изображают ситуацию столкновения изолированной системы ценностей и реальной жизни, которая приводит к постижению персонажем новой истины. С легендами святочные рассказы объединяет тема прозрения, но достигается прозрение разными путями.

Сопоставление литературной легенды с родственными жанрами позволяет также определить двойственную установку на достоверность как дифференциальный признак жанра. Каждый из авторов легенд актуализирует вопрос доверия читателя к воссоздаваемым событиям. Для смежных жанров категория достоверности не играет такой важной роли.

Наконец, хронотоп легенды, действие которой не ограничено какой-либо эпохой или местностью, включает в себя вневременной и вненациональный план. Обычно это выражается в религиозных мотивах и образах, которые позволяют трактовать события легенды как повторение священной или вневременной истории.

Таким образом, у трех писателей литературная легенда представляет иной способ миромоделирования, нежели в других малых прозаических жанрах. Конфликт, композицию сюжета, хронотоп и «зыбкую» установку на достоверность можно считать дифференциальными признаками литературной легенды. Общая для литературных легенд модель может быть реализована по-разному у разных писателей в плане конфликта, сюжета и системы персонажей, что вызвано различиями в установках писателей и разными целями их обращения к жанру литературной легенды.

## ГЛАВА 3. ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЛЕГЕНДЫ В XIX ВЕКЕ

Так как в XIX в. жанр литературной легенды только конструируется, естественно разнообразие ее форм и тем. Можно говорить о доминировании исторической легенды в русской литературе первой половины XIX в. и о религиозном векторе ее развития во второй половине столетия; о преобладании юмористических и сатирических оттенков в британской легенде; о фольклорной основе американской легенды; о безусловной поэтизации формы во французской литературе; о религиозной направленности немецкоязычной легенды. Однако подобные выводы нуждаются в верификации и уточнении, в привлечении обширного материала.

В настоящей главе будут рассмотрены вариации литературной легенды с точки зрения формы их представления. Как и любая таксономия, предложенная классификация является условной и призвана отобразить основные тенденции в развитии жанра. Мы рассмотрим следующие формы существования литературной легенды: легенда как единичное произведение, легенда в составе связанного моножанрового цикла, легенда в составе несобранного цикла, легенда как часть полижанрового цикла, легенда как интекст, легенда как крупное прозаическое произведение. Повторим, что к анализу привлекались только тексты с авторским жанровым маркером *легенда*. Мы не стремились к полному охвату материала, выбрав для каждого раздела два-три примера из литературы XIX в. Мы проанализировали лишь те аспекты поэтики легенд, которые наиболее значимы для той или иной формы, чтобы прояснить общее и различное в различных формах существования литературной прозаической легенды.

### 3.1. Легенда как самостоятельное произведение

В начале XIX в. легенды иногда создавались как отдельные тексты, когда авторы как бы пробовали себя в этом жанре, испытывая к нему живой интерес. Характерны полухудожественные легенды, появлявшиеся в русской литературе

начала XIX в. в периодике, которые обращались к историческому материалу и обрабатывали его в технике легенды, например, «Рождение Петра I. Легенда» В.Н. Олина (1830). Подобные легенды насыщены историческими реалиями, с одной стороны, и такими чертами фольклорной легенды, как мотивы пророчества, предсказания, предначертанности, с другой.

Это явление характерно и для других национальных литератур. Материалы иногда печатались в периодике анонимно и представляли собой запись фольклорных текстов. Анализировать их как литературные легенды сложно, но можно предположить, что нередко название *легенда* присваивалось тексту журналистом или корреспондентом. Такие легенды могут носить экспликативный характер<sup>935</sup>, передавать поверья о сверхъестественных существах<sup>936</sup>, о возмездии за преступление<sup>937</sup> и др.

Художественные легенды, не вошедшие в состав циклов, немногочисленны: в целом: подобно всем жанрам короткой прозы, для легенды характерно включение на том или ином этапе в связанный цикл, прижизненное собрание сочинений, сборники. Следует отметить, что обыкновенно легенды, как и другая короткая проза, печатались в журналах; писатель мог позже не включить произведение ни в какой цикл или сборник, ощущая единичность или случайность данного жанра в своем творчестве. Таковы, например, «Легенда» А.И. Герцена, «Аврора Галигаи. Тулузская легенда XIII столетия» и «Вольный гетман Пан Савва. Краснорусская легенда» Н.В. Кукольника, которые будут проанализированы в данном разделе. В первом случае рукопись Герцена была утрачена на долгое время; Кукольник неоднократно включал свои легенды в собрания прозы на основании объема, что позволяет предположить формальный характер подобного объединения. Кроме того, материалом анализа станут две легенды, опубликованные в американской периодике и не вошедшие затем,

<sup>935</sup> Dakota Legend // The Journal of American Folklore. 01.01.1889. P. 65.

<sup>936</sup> Irish Legend // Dublin Penny Journal. 07.12.1834. P. 15–16.

<sup>937</sup> The Legend of Llynsavathn // The Cambro-Briton. 05.01.1821. P. 399–402.

насколько нам известно, в прижизненные сборники. В одном случае это объясняется анонимностью легенды, во втором — малоизвестностью автора.

### 3.1.1. «Легенда» Герцена

В раннем творчестве Александра Ивановича Герцена (1812–1870) обращение к легенде носит единичный характер и отражает, как и в случае с Келлером, понимание писателем христианства. По мнению Н.О. Архангельской, в «Легенде» отразилась идеализация Герценом раннего христианства<sup>938</sup>, однако на наш взгляд, писатель преследует прежде всего иные цели. Легенда была впервые опубликована лишь в 1881 г., когда была случайно обнаружена рукопись текста. В 1835 г., находясь в Крутицких казармах, Герцен пишет небольшое произведение под названием «Легенда»<sup>939</sup>, основанное на житии святой Феодоры. Герцен наполняет традиционный сюжет несвойственным ему смыслом; более того, он категорически изменяет форму повествования.

Объясняя в раме «Легенды» причины того, что он, по его собственным словам, переписывает легенду из «Житий святых» за сентябрь 1835 г., рассказчик цитирует Гете: «Присутствующие принялись рассказывать эту легенду <...>. Стало понятным подлинное существо легенды, которая переходит из уст в уста, от одного к другому. Противоречий не было, зато бесконечные варианты <...>, по-видимому, обязаны своим происхождением тому, что чувство каждого по-разному проявляло свое участие к событию»<sup>940</sup>. Пересказ легенды для повествователя, который, очевидно, разделяет выраженное в отрывке отношение к легенде, — способ вспомнить забытую истину, прикоснуться к ней, принять участие в свершившемся событии.

Кроме того, пересказ выполняет компенсаторную функцию. Повествователь вспоминает легенду, находясь в тюрьме, будучи исключен из обычной жизни и лишен общения и свободы. Тем не менее именно тюремное заключение дает ему

<sup>938</sup> Архангельская Н.О. А.И. Герцен о первоначальном христианстве // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2018. № 4. С. 42.

<sup>939</sup> Впервые опубликована под названием «Легенда о св. Феодоре».

<sup>940</sup> Герцен А.И. СС: В 30 т. / гл. ред. В.П. Волгин. М.: Изд-во АН СССР, 1954–1966. Т. 1. С. 277.

шанс прозреть, понять самые основные и простые истины — ценность воздуха, красоту храма, чудо колокольного звона, и в этот момент он записывает легенду: «Забудемте, ради бога забудемте наш век, перенесемтесь в эти времена тихого созерцания, в эти времена неба на земле»<sup>941</sup>. Легенда становится воплощением извечной истины, которую можно забыть, но лишь на время.

Фабула «Легенды» взята из византийского жизнеописания святой Феодоры Александрийской Младшей (V в.). В этой вариации сюжета о пути от блудницы к праведнице причина, по которой Феодора покидает мир, — измена мужу, чувство вины и желание скрыться там, где ее никто не будет искать. Проведя в мужском монастыре семь лет под именем брата Феодора, героиня становится объектом страстной любви одной египтянки. Когда отвергнутая мстительная женщина клеветает на Феодору, обвиняя ее в насилии, героиню изгоняют из монастыря. После этого святая берет на себя заботу о ребенке оклеветавшей ее женщины — так вводится мотив, который в исследовательской литературе называется мотивом «духовного отцовства/материнства»<sup>942</sup>. Поскольку Феодорой движет желание искупить вину страданием, она воспринимает случившееся как дар, испытание, посланное услышавшим ее молитвы Богом. Только после смерти Феодоры тайна ее раскрывается, а святость признается.

В жанровом отношении система персонажей и сюжет «Легенды» связаны с христианской традицией агиографии, что подкрепляется многочисленными высказываниями игумена и Феодора(ы) на христианские темы. С другой стороны, в «Легенде» присутствуют новеллистические черты, так как именно на неузнавании, переодевании — традиционном для данного сюжета элементе — основаны ее фабула и конфликт. «Герцен использует драматические черты, заложенные в этой истории, необычным образом»<sup>943</sup>, «добавляет занимательности» легенде<sup>944</sup>. А.В. Растягаев, исследуя агиографическую

<sup>941</sup> Герцен А.И. СС: В 30 т. Т. 1. С. 278.

<sup>942</sup> Пуртова Н.В. Травестия в русской житийной литературе и эпосе: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002. С. 9.

<sup>943</sup> Ziolkowski M. Hagiology... P. 87.

<sup>944</sup> Климова М.Н. К изучению... С. 156.

традицию в русской литературе, приходит к выводу, что «средневековая агиографическая традиция имеет неограниченные возможности контаминации с иными жанровыми системами»<sup>945</sup>.

Неузнавание в «Легенде» обусловлено особой позицией повествователя. С самого начала героиня описывается как мужчина; повествователь постоянно намекает на некую тайну в «его» прошлом. Некоторые эпизоды остаются загадкой для читателя; сцена соблазнения Феодора неожиданно обрывается, и развязка ее читателю не сообщается. Лишь вместе с второстепенным персонажем, игуменом Октодекадского монастыря, читатель узнает правду. Финал легенды строится на эффекте обманутого ожидания, усиливаемом постоянными перерывами в повествовании. Повествователь, в традиционных легендах либо всеведущий, либо сторонний, но всегда надежный, в данном случае заменяется недостоверным нарратором. Он располагает всеми фактами, знает истинные мысли и намерения героев, но сообщает не всю информацию, а только ту, которая создает у читателя неверные представления и в некоторой степени роднит его с персонажами, осудившими Феодора.

Таким образом, «Легенда» Герцена, используя традиционные для легенды образцы, включает инородные элементы новеллы, прежде всего через акцентировку мотива травестии. Травестийный мотив, главное в котором — «занимательность, проявляющаяся в необычности, сдвинутой ситуации», в «Легенде» представляет собой пример проникновения беллетристического элемента в фольклор и литературу<sup>946</sup>. Кроме того, находящийся в тюрьме нарратор, делая акцент на добровольном заключении Феодоры<sup>947</sup>, некоторым образом отождествляет себя с героиней и переживает ее путь.

Произведение подобного жанра в творчестве Герцена было скорее исключением; очевидно, легенда была экспериментом со старой формой, которая для автора стала способом обновить важную истину, вдохнуть в нее новую жизнь.

---

<sup>945</sup> Растягаев А.В. Агиографическая традиция... С. 7.

<sup>946</sup> Пуртова Н.В. Травестия... С. 3.

<sup>947</sup> Швецова Т.В. «План мира» и поступок героя в повести А.И. Герцена «Легенда» // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2016. Т. 31. № 2.

Повествователь прямолинеен в выражении своей цели, заявляя о необходимости пересказа легенды, чтобы стать частью традиции.

### 3.1.2. Легенды Кукольника

Тексты, озаглавленные Нестором Васильевичем Кукольником (1809–1868) при помощи жанровых маркеров *легенда*, можно, как и многие другие произведения писателя, отнести к исторической прозе. Именно поэтому произведения «Аврора Галигаи. Тулузская легенда XIII столетия» (1841) и «Вольный гетман Пан Савва. Краснорусская легенда» (1845) часто помещаются в сборники исторических повестей<sup>948</sup>.

В легендах Кукольника описаны значимые исторические события. Так, в «Авроре Галигаи» повествуется о столкновениях гвельфов и гибеллинов в средневековой Италии, в «Вольном гетмане Пана Савве» — о борьбе с гайдамаками на Украине. Однако эти события рассматриваются в личной перспективе, в фокусе внимания оказывается их влияние на судьбу конкретных людей: преобразование Джулио Фрескобальди и его назначение епископом; избавление Оленочки от преступного мужа Пана Саввы, грозы всей Малороссии.

Характерна модальность повествования в легендах Кукольника: он смешивает подлинные и вымышленные события, изображая их все как истинные. Это связано с выбором источника информации. Легенда в творчестве Кукольника имеет письменные претексты, эксплицированные или очевидные образованному читателю. В «Авроре Галигаи» повествователь не упоминает их, хотя Кукольник использует в качестве основы исторические документы, относящиеся к Флоренции и Тулузе XIII в., например, «Историю Флоренции» Н. Макиавелли и биографии Фулькета (Джулио Фрескобальди), что позволяет некоторым исследователям назвать текст «историческим анекдотом»<sup>949</sup>. Также вероятно, что

<sup>948</sup> Кукольник Н.В. Исторические повести Н.В. Кукольника: Кн. 1–6. СПб.: А.С. Суворин, 1884–1885.

<sup>949</sup> Черный И.Б. Местный колорит в рассказе Н.В. Кукольника «Аврора Галигаи» // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2013. Вип. 4(1).



Кукольник заимствовал образ Фрескобальди из «Божественной комедии». «Вольный гетман Пан Савва» более открыто обозначает первоисточники текста: «Венцеслав Олесский <...> и знаменитый виртуоз Липинский тщательно собрали эти драгоценные памятники народной поэзии и сохранили для потомства не только слова, но и напевы. <...> Недавно случилось мне в разном хламе отыскать повесть малороссийскую о Пана Савве. Я вспомнил, что и в галицких песнях что-то поют про Пана Савву. Обе легенды не полны, но вместе становятся совершенно понятны и удовлетворительны; в одной начало, в другой конец»<sup>950</sup>.

Кукольник в этой легенде привлекает внимание к вторичности своего текста и открыто формулирует цель своего рассказа — восстановление и сохранение утраченных текстов: «Расплясались, разыгрались казаки, но больше всего утешала их песня, сложенная кочующим слепцом, которую заставляли повторять беспрестанно. Песня дошла до потомства. Мы нашли ее в собрании Липинского<sup>951</sup> и в любопытном сочинении г. Скальковского о Гайдамаках<sup>952</sup>. Есть разности и в текстах и в самих преданиях. Но в главном обе согласны, и между собою, и с отысканным мною началом легенды»<sup>953</sup>. Первый источник рассказывает о смерти Саввы, второй — в форме исторического отчета — о его браке. Кукольник создает из этих претекстов единое повествование, добавляя персонажей, детали и логику развертывания сюжета.

Модальность текстов определяется авторским представлением об их достоверности. Легенда выбирает своим предметом события не вполне вероятные: в «Авроре Галигаи» изображается внезапное перерождение грешника, Джулио Фрескобальди, в «Вольном гетмане» имеет место ряд удивительных совпадений — Прохор оказывается как две капли воды похож на своего погибшего брата Трофима, так что его принимают за покойника. Некоторые

<sup>950</sup> Кукольник Н.В. Вольный гетман Пан Савва. Краснорусская легенда // Кукольник Н.В. Сочинения. Т. 3. СПб.: Тип-я И. Фишона, 1852. С. 454–455.

<sup>951</sup> Речь идет о песне 'Wiw pan Sawa' из сборника "Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego" (1833) польского этнографа В. Олесского (Zaleski), опубликованного на польском языке.

<sup>952</sup> Этнографический сборник «Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII столетии» (1845) А. Скальковского, также включающий текст, опубликованный Олесским, но на украинском языке.

<sup>953</sup> Кукольник Н.В. Вольный гетман... С. 485.

события носят мистический характер и не получают реалистического объяснения. В «Вольном гетмане» повествователь не сообщает всей фактической информации, например, только намекает на то, что Савва убил Трофима, жениха Оленочки, чтобы избавиться от соперника. В другом случае нарратор откладывает выяснение личности Прохора. Соккрытие информации также наблюдается в отдельных мотивах, а именно в эпизодах, связанных с иконой, с которой Оленочка не расстается и которая, по-видимому, избавляет ее от позорного брака с преступным мужем. Эта постоянно возникающая в тексте легенды деталь упоминается только в речи персонажей и никогда не описывается и не комментируется повествователем. Недоговоренность создает загадочную, мистическую атмосферу.

Этот эффект еще более проявлен в «Авроре Галигаи», так как два ключевых момента — убийство Симона и смерть Авроры — выпадают из поля зрения нарратора. В остальных случаях повествователь проявляет осведомленность о мыслях и поступках персонажей. В этих двух эпизодах он не пытается объяснить причины своего молчания, что сообщает тексту загадочность. Повествователь не подтверждает того, что именно Джулио убил Симона, и читатель волен предположить, что Джулио берет на себя преступление Авроры. Именно так можно трактовать следующий эпизод: «Ему [Джулио] представилось погребение Симона: он вспомнил о грешных намерениях усопшей... он вспомнил и пал ниц перед алтарем Всемогущего»<sup>954</sup>. Легенда, таким образом, использует повествовательную технику новеллы, как и в «Легенде» Герцена.

Действие в «Авроре Галигаи» по времени близко повествователю, но дистанцировано от читателя, что подчеркнуто обилием исторических деталей и местного колорита. Несмотря на то, что автор демонстрирует глубокое знание истории, он не пытается воспроизвести ее с какой-либо точностью, рассматривая историю преимущественно в личной перспективе. Рассказчик «Вольного гетмана», стилизуя свой рассказ под устную речь («Хотите познакомиться с

---

<sup>954</sup> Кукольник Н.В. Аврора Галигаи. Тулузская легенда XIII столетия // Русский вестник. 1841. № 1. С. 84.

Паном Саввой? Слушайте! Расскажу, как умею»<sup>955</sup>), большое внимание уделяет художественному пространству, описывая место действия, приводя точные названия деревень, сел и т. д.

Время в легенде не имеет принципиального значения: «В какое время происходило все то, что буду рассказывать, определить трудно. Было себе когда-то»<sup>956</sup>. Зато на первый план выходит время природное, связанное с религиозной подоплекой происходящего. Таким образом, время и место изображены довольно прямолинейно: хронотоп легенды у Кукольника позволяет читателю перенестись в прошлое и увидеть его во всех подробностях, но авторской рефлексии он не подвергается.

Обе легенды Кукольника имеют дело с готовым сюжетом и по-новому освещают его. Кукольник, в отличие от Герцена, не пользуется образцом агиографической легенды, но вводит религиозные мотивы и образы в историческое или фольклорное повествование.

### 3.1.3. «Легенда замка с привидением»

В американской периодике произведения с жанровым маркером *legend* появлялись довольно часто, в том числе переводные, научно-популярные, а также художественные, зачастую анонимные. Одна из ранних легенд, «Легенда замка с привидением» (*Legend of the Haunted Castle*<sup>957</sup>), датируется 1842 г. и носит отчетливый отпечаток готической традиции, с которой литературная легенда хорошо сочетается. Сюжет легенды связан с грехом и преступлением: знатная испанская маркиза из ревности убивает мнимую соперницу, юную девушку, и дарит своему супругу отрезанную кисть ее руки. Исчезновение маркизы говорит о мистическом характере наказания за это преступление. Легенда демонстрирует все основные элементы: рама, в которой повествователь сообщает о таинственном месте (*melancholy and desolate spot*), привлекающем его внимание, о попытках

<sup>955</sup> Кукольник Н.В. Вольный гетман... С. 455.

<sup>956</sup> Кукольник Н.В. Вольный гетман... С. 455.

<sup>957</sup> Legend of the Haunted Castle // Southern Literary Messenger. 1842. Vol. 8. Issue 3. P. 211–215.

разузнать его историю; послесловие, комментарии: «Сам я ощущал странное и необычное возбуждение, бродя среди разрушенных обломков бывшего величия. <...> Мельчайшие подробности, касающиеся замка, заботливо хранятся старыми местными крестьянами, хотя они и окружены налетом тайны, так что мне пришлось немало расспрашивать их, прежде чем я выяснил следующие детали»<sup>958</sup>.

Повествователь упоминает о недоговоренностях легенды: «Существующие записи предания не дают определенной картины последовавших событий. <...> Хранили ли ее [маркизу] злые духи от людской мести, или она нашла убежище в многочисленных подземных ходах замка, нельзя сказать. Говорят, что с тех пор она никогда не вступала в общение ни с одним смертным»<sup>959</sup>.

Место действия является ключевым признаком легенды. С одной стороны, оно участник и свидетель страшных событий: «Место это примечательное, так как стало в давние времена свидетелем ужасающей домашней трагедии»<sup>960</sup>. С другой стороны, замок является напоминанием, материальным воплощением истории, прошлого в настоящем: «одинокое жилище таинственной и страшной дамы»<sup>961</sup>.

### 3.1.4. «Легенда о любви» Кери

Остановимся на еще одном небольшом произведении, «Легенде о любви» (*A Legend of Love*)<sup>962</sup> Элис Кери (1820–1871). Легенда, как и произведения русских писателей, имеет четкую раму, по объему превосходящую текст самой легенды. Более того, рама эта двойная: начинается повествование с общих размышлений о смерти, бедности и любви. Легенда является иллюстрацией к общим положениям: «Это напоминает мне о легенде, которую я прочла давным-давно; и хотя я не утверждаю, что могу воспроизвести ее слово в слово, я помню главное и постараюсь записать по памяти как можно точнее, рассказав сперва о том, как и

<sup>958</sup> Legend of the Haunted... P. 212.

<sup>959</sup> Legend of the Haunted... P. 215.

<sup>960</sup> Legend of the Haunted... P. 212.

<sup>961</sup> Legend of the Haunted... P. 215.

<sup>962</sup> Carey A. A Legend of Love // The Ladies' Repository. 1852. Vol. 12. Issue 11. P. 410–414.

где я ее прочитала»<sup>963</sup>. Далее следует подробный рассказ об обстоятельствах, при которых повествовательница познакомилась с легендой. Описание этой ситуации также представляет собой параллель к легенде: в гости к бедной, но счастливой семье приезжают богатые, надменные родственники и насмеваются над убогой обстановкой, что очень ранит детей, а больше всего повествовательницу. В утешение она решает почитать другим детям историю, которая оказывается у нее в руках таинственным образом: «Добравшись до полки с книгами, висевшей под самым потолком, покрытой пылью и паутиной, я выбрала потрепанный и изодранный томик, который я ни до того, ни после не видела. Из него, оживив огонь в очаге, я прочла следующую легенду»<sup>964</sup>.

Действие рамы происходит в отдаленном прошлом («Много лет тому назад...»), а действие самой легенды — в прошлом совсем неопределенном («Когда-то...»). Легенда носит сказочно-притчевый характер и имеет выраженную мораль. Некая очень богатая, но никого не любящая дама из каприза берет к себе наследницей нищую девочку Хуманию (*Humania*), которая несчастна в одинокой роскоши. Однако дама умирает (у нее нет сердца), а девочку забирает к себе старая женщина-врачевательница, Милостивая Любовь (*Mercy Love*). Эта история соотносится с историей девочки, читающей историю, и выводит конкретную ситуацию на более высокий уровень обобщения, хотя и рама носит черты притчи (так, тетю рассказчицы зовут Черити<sup>965</sup>). Кроме того, легенда, как и в тексте Герцена, служит утешением, сопоставляя судьбу отдельного человека и всего человечества.

Важно то, что легенда приводится в книге никому не известной, порванной и после прочтения исчезнувшей: рассказывание ее вслух возрождает забытую истину, но легенда может существовать только в реконструированном виде, так как каждый раз воссоздается заново.

<sup>963</sup> Carey A. A Legend... P. 410.

<sup>964</sup> Carey A. A Legend... P. 413.

<sup>965</sup> Charity — благотворительность.

Легенда как единичный рассказ, вне цикла, обладает рядом особенностей. Прежде всего, это самодостаточное произведение, смысл которого должен быть понятен без учета соседних произведений. В связи с этим автор выбирает известный сюжет, легко опознаваемый читателем, или четко обозначает претекст. Это позволяет акцентировать вторичную природу легенды, обозначить ее как переложение старого текста. Пересказ направлен на восстановление истинного смысла легенды, утраченного по тем или иным причинам. Для «одинокых» легенд типично использование повествовательной техники других жанров для восстановления этой истины, прежде всего техники новеллистической, что позволяет скрывать какую-то информацию от читателя. Несмотря на то, что хронотоп дистанцирует события от читателя, эта техника «обновляет» рассказ, заставляет читателя вновь заинтересоваться старым сюжетом. Среди других произведений подобного рода стоит назвать «Лес шумит. Полесская легенда» (1886)<sup>966</sup> В.Г. Короленко.

### 3.2. Легенда в составе связанного цикла

В подавляющем большинстве случаев легенда становится не единичным экспериментом в творчестве писателя, а альтернативным способом миромоделирования. В связи с этим легенды чаще всего объединяются в циклы автором или редактором. Это говорит о том, что писатели воспринимают легендарное повествование как тип дискурса, своеобразный культурный код: текст легенды естественнее всего воспринимается в ряду подобных ему текстов.

Авторские связанные циклы характеризуются наличием сверхсюжета, который обнаруживается при последовательном прочтении легенд. Исключение какого-либо текста из цикла или перестановки ведут к смысловым потерям. Это справедливо и по отношению к циклам легенд.

---

<sup>966</sup> Опубликованная в «Русской мысли» легенда сразу вошла в «Очерки и рассказы» (1886), но данное объединение представляется просто сборником: Короленко публиковал подобные сборники через каждые несколько лет, когда набирал достаточно материала.

В данном разделе мы рассмотрим авторские (связанные) циклы легенд, где жанровая принадлежность выражена в заглавии сборника — «Легенды Губернаторского дома» Н. Готорна и «Легенды о Христе» С. Лагерлеф. Мы сосредоточимся на гомогенных циклах, а гетерогенные рассмотрим в разделе 3.4.

### 3.2.1. «Легенды Губернаторского дома» Готорна

Цикл «Легенды Губернаторского дома» (*Legends of the Province House*, 1838–1839) Натаниэля Готорна (1804–1864) является, по мнению Дж. Смита, единственным циклом в творчестве Готорна в полном смысле этого слова, с последовательным развитием сюжета, реализуемым за счет использования рамы<sup>967</sup>.

Цикл демонстрирует совмещение двух тенденций, доминирующих в циклизации малой прозы XIX в.: это стремление объединять, с одной стороны, тексты одного жанра, с другой стороны, достигать разнообразия соседством разных жанров. Готорн помещает цикл, в котором четыре легенды объединены хронотопом, рассказчиком, где наблюдается сюжетное движение, во второе издание сборника «Дважды рассказанные истории» (*Twice Told Tales*), где находят себе место разные жанры малой прозы. Таким образом подчеркивается упорядоченность мини-цикла по сравнению с полижанровостью всего объединения. Легенды до этого публиковались одна за другой в периодике в 1838–39 гг. и вошли во второе издание сборника (1842) в неизменном виде.

Сюжеты «Легенд Губернаторского дома» демонстрируют высокую степень однородности, оперируя категориями преступления и возмездия. Преступление сочетает моральный и историко-политический аспект: антагонисты порочны и представляют класс угнетателей свободы, английскую аристократию или ее сторонников. Исторический процесс (борьба за свободу Штатов) представляется как борьба христианская, борьба со злом и пороком, и исход ее предопределен, так как в нее вмешиваются сверхъестественные силы. Таинственные

---

<sup>967</sup> Smith J. Hawthorne's *Legends of the Province House* // *Nineteenth-Century Fiction*. 1969. Vol. 24. No 1. P. 31.

происшествия напоминают о себе и в современности — посредством дома, где они произошли, и легенд, сложившихся о них.

Первая легенда цикла, «Маскарад у генерала Хоу» (*Howe's Masquerade*), повествует о маскараде, устроенном сэром Уильямом Хоу, генералом британской армии, куда таинственным образом являются люди из прошлого. Эти люди-призраки символизируют принципы свободы и демократии, с которых начиналась история США и на которые покусилась Британия. Прошлое воскрешается как напоминание о предательстве идеалов, мистическое предзнаменование грядущего наказания. Бал-маскарад, описанный в легенде, стал последним, устроенным британцами. Предмет легенды — оживление прошлого и восприятие этого окружающими. Как обычно в легенде, находится скептик, в данном случае сэр Хоу, который воспринимает загадочные события с материалистической точки зрения, пока жизнь не убеждает его в обратном. Джолиф с внучкой, единственные противники английского правления на маскараде в Бостоне, напротив, тесно связаны с иррациональной стороной действительности. Нарратор также колеблется между материалистической и мистической трактовкой событий, упоминая, что «ходили потом слухи, что старому полковнику и его спутнице было кое-что известно о тайне представления на лестнице Губернаторского дома»<sup>968</sup>.

В центре повествования следующей легенды, «Портрет Эдуарда Рэндолфа» (*Edward Randolph's Portrait*), находится загадочный портрет, связывающий два пласта времени, поскольку он запечатлевает прошлое так, чтобы каждый мог видеть его. Однако портрет покрыт завесой тайны, изображения не видно, что символизирует забвение ошибок прошлого и риск их повторения. Портрет окутан множеством слухов: изображенный на нем Рэндолф, как полагают, связался с дьяволом и предал свободу своего народа. Юные родственники губернатора Томаса Хатчинсона, убежденного монархиста, предупреждают его о возможном повторении ошибки Рэндолфа. Когда изображение на портрете в момент

---

<sup>968</sup> Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Л.: Худож. лит., 1982. С. 187. Пер. с англ. И. Комаровой.



подписания бумаг, разрешивших ввод британских войск в Бостон и развязавших Бостонскую бойню, стало видимым всем, это было воспринято как дело рук Эллис, племянницы Хатчинсона. Рассказчик не опровергает и не подтверждает эту версию — таким образом, предлагаются два варианта трактовки событий: прагматический и чудесный. Слова, произнесенные на смертном одре Хатчинсоном, говорят о его убежденности в последнем: «Когда далеко за океаном он почувствовал приближение своего смертного часа, он, задыхаясь, прохрипел, что в горле у него клокочет кровь невинных жертв Бостонской бойни; и Фрэнсис Линкольн, бывший комендант Уильямского форта, стоя у изголовья умирающего, был потрясен сходством его безумного взгляда со взглядом Эдуарда Рэндолафа. Кто знает — может быть, его сломленный дух почувствовал наконец в этот страшный час, как невыносимо бремя народного проклятия?»<sup>969</sup>

Третья легенда, «Мантилья леди Элино́р» (*Lady Eleanor's Mantle*), рисует увеличение круга любителей легенд и старины. К Томасу Уэйту, повествователю и мистеру Бела Тиффани присоединяется четвертый персонаж. Легенда уводит читателя все дальше от современности, в 1720-е гг. В Бостон прибывает из Англии прекрасная родственница губернатора, леди Элино́р. Ее совершенная красота привлекает, но жестокая гордыня отталкивает. Мантилья девушки, предмет всеобщей зависти и восхищения, таит в себе смертельную опасность, поскольку заражена оспой, которая уносит множество жизней в Бостоне, в том числе и жизнь самой леди Элино́р. Ритуальное сожжение мантильи и чучела Элино́р совпадают с окончанием эпидемии. В этой самой драматичной легенде цикла Готорн активно использует суггестию, нагнетание обстановки при помощи многочисленных предупреждений о грозящей опасности, высказываемых Джервасом и доктором. Кроме того, во время прибытия леди Элино́р раздаётся похоронный звон, во время бала ее окружают четверо поклонников (аллюзия на Апокалипсис). Повествователь в этой легенде демонстрирует уже полную убежденность в правдивости легенды, от его прежнего, несколько скептического отношения не остается и следа: «Что касается до меня, то я знаю, с какой

<sup>969</sup> Готорн Н. Избранные... С. 199. Пер. с англ. И. Комаровой.

придирчивой тщательностью проверяет мистер Тиффани достоверность фактов, прежде чем предать их гласности; и мое доверие к нему ни на волос не увеличилось бы, будь он на деле очевидцем жизни и страданий несчастной леди Элинор. Конечно, могут отыскаться скептики, которые потребуют вещественных доказательств — например, предложат мистеру Тиффани предъявить знаменитую мантилью, забыв о том, что, благодарение богу, она сгорела дотла!»<sup>970</sup>

В последней легенде цикла, названной «Старая Эстер Дадли» (*Old Esther Dudley*), наблюдается смена голоса: вместо мистера Тиффани в его роли выступает старый верноподданный, появившийся в предыдущей легенде, но по-прежнему безмянный. Нарратор все больше настаивает на необходимости внесения изменений в рассказ, характеризуя его изначальный вариант как очерк: «Сама история — всего лишь беглый набросок; в ней нет ни затейливого сюжета, ни увлекательного развития событий, но она — если только мне удалось верно ее передать — навеивает то же печально-задумчивое настроение, которое охватывает любого прохожего, ненароком оказавшегося под сенью Губернаторского дома»<sup>971</sup>. Теперь рассказчик сам может создавать легенду из сырого материала, из действительности, видеть в реальности ее истинный, мистический смысл.

Вновь главной темой становится пребывание прошлого в настоящем, в данном случае в лице старой Эстер Дадли, чья судьба — не уходить из Губернаторского дома, пока его не покинет последний губернатор. Фигура старой женщины окружена легендами о том, что она может вызывать духов умерших губернаторов и их современников. Для детей, посещающих Губернаторский дом, эти легенды являются реальностью: они говорят родителям (и у них нет причин лгать), что видели всех гостей Эстер. В лице детей настоящее соприкасается с прошлым, однако эти гости живы, только пока Эстер говорит о них. Смерть не властна над нею, и Эстер не умирает до тех пор, пока не прибывает человек, которого она принимает за губернатора. Он действительно оказывается

<sup>970</sup> Готорн Н. Избранные... С. 214. Пер. с англ. И. Комаровой.

<sup>971</sup> Готорн Н. Избранные... С. 216. Пер. с англ. И. Комаровой.

губернатором, более того, знакомым ей, но — врагом королевской власти. Ее передача ему ключей становится символичной.

Локальная привязанность является обязательным условием существования легенды; место обладает способностью концентрировать в себе все имеющие к нему отношение события, то есть время. «Центральное событие в легенде — эстетический акт попытки визуализировать прошлое в настоящем<sup>972</sup>». Говоря об исторических событиях, Готорн избегает датировки, точность художественного времени достигается имплицитно, через упоминания исторических лиц, косвенные указания. Тем не менее категория времени чрезвычайно важна для легенд Готорна, так как она «в своем философском значении служит писателю для воплощения идеи о взаимосвязи между реалиями и трансцендентными сущностями бытия и о принципиальной возможности познания и воплощения идеального в реальном»<sup>973</sup>.

Связность циклов обеспечивается разными способами, в том числе повествовательной рамой, которая состоит из вводной и завершающей части, то есть сохраняет цельность интекста. Рама, предваряющая рассказ, устный или письменный, представляет своего рода комментарий к тому, как, в каких условиях, при каких обстоятельствах происходит процесс рассказывания истории, т. е. метанарратив о том, как рассказываются истории<sup>974</sup>. Рама является одним из способов образования связанного цикла, под которым обычно понимается цикл произведений, объединенных общей фигурой рассказчика, хронотопом, ситуацией рассказывания. Все эти черты характерны для цикла Готорна, который уже при жизни получил статус признанного мастера новеллы. Для всего цикла типичны сложность повествовательной позиции, смысловая амбивалентность: «Проецируясь в творчество писателя, неоднозначность опыта обретает свое

<sup>972</sup> Haberly D.T. Hawthorne in the Province of Women // *The New England Quarterly*. 2001. Vol. 74. No 4. P. 594.

<sup>973</sup> Кузнецова Н.С. Художественное время в ранней новеллистике Натаниэля Готорна (1830–1839): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1995. С. 16.

<sup>974</sup> Newton D.W. “It is Genius Only Which Can Make Ghosts”: Narrative Design and the Art of Storytelling in Simms’s *Grayling; or, ‘Murder will out* // *Studies in the Literary Imagination*. 2009. No 42(1). P. 61.

выражение в текстовых “структурах неопределенности”, которые вынуждают читателя Готорна активно соучаствовать в “построении” его произведений, выбирая свои собственные прочтения из нескольких предлагаемых автором нарративных возможностей текста, остающегося при этом, говоря словами В. Изера, “бесконечно богаче, чем любое из этих частных прочтений”. Поэтому произведения Готорна остаются открытыми для противоречивых истолкований»<sup>975</sup>. Исследователи отмечают и особое мастерство Готорна в использовании рамы в произведениях, позволяющее ему добиваться максимальной реалистичности повествования<sup>976</sup>. По подсчетам Д. Хеберли, рама занимает в цикле одну пятую всего текста<sup>977</sup>.

Теория рамы наиболее подробно разрабатывалась на материале малых эпических жанров, прежде всего новеллы и рассказа. Рама может играть вспомогательную роль, но в то же время занимать значительное, если не определяющее, место в тексте<sup>978</sup>. М. Суэйлз, исследуя немецкую новеллу XIX в., делает вывод, который можно распространить и на англоязычную новеллу, о том, что роль рамы связана с характером событий, помещаемых в центр текста. Они носят исключительный характер, а рама, по контрасту с ними, представляет собой нормативный, конвенциональный взгляд общества<sup>979</sup>.

Среди функций, которые рама выполняет в рассказе, исследователи обычно выделяют следующие:

1. Привлечение внимания слушателя. Рама создает особое пространство отношений между повествователем и читателем, которое можно охарактеризовать

---

<sup>975</sup> Аксенов А.В. Призвание и участь художника в новеллистике Н. Готорна // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. 2011. № 25. С. 21.

<sup>976</sup> West P. Frames More Valuable than the Pictures Themselves: Fiction and Journalism in Hawthorne's *The Storyteller* // *The American Transcendental Quarterly*. 2002. No 16(4). С. 281.

<sup>977</sup> Haberly D.T. Hawthorne... P. 581.

<sup>978</sup> Turner D. The Function of the Narrative Frame in the *Novellen* of Stefan Zweig // *The Modern Language Review*. 1981. No 76(1).

<sup>979</sup> Swales M. *The German Novelle*. Princeton: Princeton univ. press, 1977. P. 53.

как пространство доверия, в связи с чем «рама почти непременно вызывает любопытство читателя»<sup>980</sup>.

2. Разграничение «правды» и «вымысла» внутри текста. «Принцип построения “текста в тексте” обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, повышается его игровой характер...»<sup>981</sup>.

3. Попытка убедить читателя в достоверности рассказа в рассказе. При этом достоверность событий, описанных в раме, также не подлежит сомнению. Сообщение различных подробностей, связанных с ситуацией рассказывания, повышает аутентичность обоих текстов.

4. Обеспечение или поддержание связности цикла. Рама может быть достаточно формальным приемом, позволяющим автору объединить несколько текстов в надтекстовое единство. При этом смысл всего цикла может «высвечиваться» именно благодаря подобному объединению.

5. Определение или программирование модуса прочтения — сочувственного, иронического, скептического. Благодаря выраженной повествовательной позиции «рама является средством <...> установить аналогии и контрасты, что поможет читателю правильнее оценить героев, события и вопросы»<sup>982</sup>.

Большинство исследователей обращают внимание именно на последнюю функцию рамы, подчеркивая ее ключевую роль в интерпретации всего произведения. «Рамочные компоненты, находясь в сильной позиция текста (заглавие, первая строка, первый абзац, концовка и т. д.), создают горизонт ожидания (Х.-Р. Яусс), установку на восприятие произведения, ключ к интерпретации текста (У. Эко)»<sup>983</sup>. При этом отношения между рамой и текстом могут быть прямо противоположными, в зависимости от авторской интенции и

<sup>980</sup> Turner D. The Function... P. 116.

<sup>981</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб, 2010. С. 66.

<sup>982</sup> Turner D. The Function... P. 123–126.

<sup>983</sup> Суханова С.Ю. Знаки Античности в паратекстуальных элементах русской поэзии второй половины XX в. // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 352. С. 31.

тех задач, которые автор решает в произведении: отношениями параллелизма или отношениями контраста. Во втором случае противопоставление рамы и рассказа создает иллюзию правдоподобия рамы. Именно такой вариант соотношения рамы и текста выбирает Готорн в анализируемом цикле.

Цикл Готорна, цикл «с рамочной конструкцией», типичен для эпохи романтизма и продолжает древнюю традицию, наиболее ярко воплощенную в «Тысяче и одной ночи», «Декамероне» Дж. Боккаччо, «Фантазусе» Л. Тика, «Серапионовых братьях» Э.Т.А. Гофмана. В то же время рамочная композиция усложняется благодаря тому факту, что цикл включен в большее надтекстовое единство — цикл «Дважды рассказанные истории», соответственно, композиционно у него двойная рама.

Повествование от первого лица реализует упомянутую выше функцию достоверности рамы. С этой же целью автор помещает описываемые в раме события в «свое» время, в то время как легенды посвящены борьбе Штатов за независимость. В центре четырех легенд цикла — мистические происшествия, связанные с Бостоном, а именно с Губернаторским домом: появления призраков, таинственные пророчества, преобразование загадочного портрета.

Рассказчик слышит легенды в Губернаторском доме, в котором теперь размещается гостиница, и записывает их. В тексте неоднократно появляются его комментарии, цель которых — убедить читателя в максимальной достоверности описанных событий. Он не раз ставит вопрос о правдивости легенд, возможных документальных свидетельствах, их подтверждающих, и т. д. В качестве доказательств аутентичности используются ссылки на непосредственных свидетелей событий<sup>984</sup>, на общедоступные источники<sup>985</sup> или субъективные факторы, такие как личные впечатления рассказчика об «информанте» (“the truth-telling accents of the elderly gentleman”<sup>986</sup>): «Читатель едва ли отыщет в других источниках более достоверную версию этой истории, чем та, которую я решаюсь

<sup>984</sup> Hawthorne N. Twice-Told Tales: In 2 Vol. Boston: Ticknor, Reed & Fields, 1851 Vol. 1. P. 62.

<sup>985</sup> Hawthorne N. Twice-Told Tales. Vol. 1. P. 27.

<sup>986</sup> Hawthorne N. Twice-Told Tales. Vol. 1. P. 23.

предложить его благосклонному вниманию, — хотя, без сомнения, кое-кому моя повесть может показаться чересчур романтической и даже похожей на сказку»<sup>987</sup>.

Первые три легенды, рассказанные мистером Тиффани, восхищают рассказчика, но он вносит в них некие изменения: «...Не будучи убежден в достоверной точности слышанного, я не счел зазорным внести и от себя кое-какие изменения к пользе и удовольствию моих читателей»<sup>988</sup>. Он продолжает традицию приукрашивания, которую хорошо осознает: «Из всего, что я от него услышал, меня особенно заинтересовало содержание следующего рассказа. По словам моего собеседника, он услышал этот рассказ от человека, отец которого (а быть может, дед) сам был очевидцем событий. Едва ли можно сомневаться, что с течением времени и с каждым новым пересказом к истинной сути дела прибавлялось кое-что новое...»<sup>989</sup>.

Четвертая легенда, сообщенная другим посетителем трактира, нуждается, по словам рассказчика, в больших трансформациях. Подобный прием служит той же цели — создать впечатление того, что некая история действительно была услышана. В то же время Готорн «обращает наше внимание на искажения памяти и ненадежность свидетелей, не только сюжетными приемами, но и постоянным повторением слов *legend, rumour, superstition*»<sup>990</sup>.

На сюжетно-композиционном уровне эффект достоверности достигается за счет включения в повествование подробных описаний места действия: дома, улицы, на которой он расположен. Упоминаются мельчайшие детали, такие как количество этажей, фигурка индейца, венчающая купол здания, и имя ее создателя, решетка балкона с датой постройки и инициалами владельца, даже недавняя покраска здания.

Еще более подробно описан внутренний интерьер дома, а также погодные условия. Так, во время второго визита в дом рассказчик скрывается от непогоды:

<sup>987</sup> Готорн Н. Избранные... С. 190. Пер. с англ. И. Комаровой.

<sup>988</sup> Готорн Н. Избранные... С. 178. Пер. с англ. Е. Калашниковой.

<sup>989</sup> Готорн Н. Избранные... С. 178. Пер. с англ. Е. Калашниковой.

<sup>990</sup> Allen M.V. Imagination and History in Hawthorne's *Legends of the Province House* // American Literature. 1971. Vol. 43. No 3. P. 434.

«Погода стояла сырая и холодная; яростные порывы ветра со свистом проносились по Вашингтон-стрит <...> ...Но черное, низко нависшее небо, должно быть, также хмуро глядело на обитателей Новой Англии колониальной поры, и точно так же свистел у них в ушах пронизывающий зимний ветер»<sup>991</sup>.

Образ дома, являясь метафорой рамы по отношению к рассказанным историям, можно рассматривать и как хронотоп убежища, и как реализацию мотива преодоления порога приключения и перехода героя из реального мира в мир волшебный<sup>992</sup>. В данном случае волшебным является мир прошлого, представленный в легендах, а дом воспринимается как портал для перехода из многолюдного центра Бостона в ушедшую эпоху. Образ убежища репрезентируется следующими лексическими единицами, присутствующими в описании двора и дома: *secluded*<sup>993</sup>, *bordered by a wrought iron fence*<sup>994</sup>, *confined*<sup>995</sup> и др. Все они актуализируют значение уединенного, скрытого от глаз, тайного места, усиливаемое за счет противопоставления хронотопа дома пространству шумной современной улицы, на которой он расположен и которую рассказчик описывает как «шумный центр современного Бостона»<sup>996</sup> («*busy heart of modern Boston*»<sup>997</sup>) и «гущу людского водоворота, кипевшего на Вашингтон-стрит»<sup>998</sup> («*densest throng of Washington street*»<sup>999</sup>).

В то же время есть локусы, которые связывают временные пласты, тем самым обеспечивая возможность перехода рассказчика из реального мира в мир легендарного прошлого. Это Старая Южная церковь (*Old South Church*) и часы на ней, бой которых как бы доносится до рассказчика через десятилетия. Кроме этих созданных человеком объектов (связанных с религией), само небо — такой же

<sup>991</sup> Готорн Н. Избранные... С. 189. Пер. с англ. И. Комаровой.

<sup>992</sup> Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces*. Commemorative ed. Princeton: Princeton univ. press, 2004. P. 71–82.

<sup>993</sup> Hawthorne N. *Twice-Told Tales*. Vol. 1. P. 5.

<sup>994</sup> Hawthorne N. *Twice-Told Tales*. Vol. 1. P. 9.

<sup>995</sup> Hawthorne N. *Twice-Told Tales*. Vol. 1. P. 26.

<sup>996</sup> Готорн Н. Избранные... С. 175. Пер. с англ. Е. Калашниковой.

<sup>997</sup> Hawthorne N. *Twice-Told Tales*. Vol. 1. P. 5.

<sup>998</sup> Готорн Н. Избранные... С. 188. Пер. с англ. Е. Калашниковой.

<sup>999</sup> Hawthorne N. *Twice-Told Tales*. Vol. 1. P. 24.



свидетель событий настоящего, как и прошлого: «Деревянный шпиль Старой Южной церкви, как и прежде, уходил в темноту, теряясь между небом и землею; и, приблизясь, я услышал бой церковных часов, которые твердили о бренности земного существования стольким поколениям до меня, а теперь веско и медленно повторили и мне свою извечную, столь часто оставляемую без внимания проповедь»<sup>1000</sup>.

Подобная связь настоящего и прошлого, осознаваемая рассказчиком, прослеживается на протяжении всех его визитов в Губернаторский дом. В.Я. Пропп рассматривает момент, когда герой сказки покидает привычный мир, как окончание завязки произведения<sup>1001</sup>. В приведенном ниже фрагменте, описывающем первое посещение рассказчиком дома, мотив перехода из одного мира в другой репрезентируется на лексическом уровне за счет использования лексических единиц *penetrate* и *transport*, первая из которых актуализирует сложность этого перехода, а вторая намекает, что рассказчик как бы бессознательно, под действием внешних сил, пересекает границу миров: «...Я нырнул под арку, и несколько шагов по сводчатому коридору, прорезывающему кирпичное строение торговых рядов, привели меня из шумного центра современного Бостона на маленький уединенный двор»<sup>1002</sup>. Подобным же образом рассказчик возвращается обратно в свой мир, после знакомства с домом и его первой легендой: «Затем я нырнул в уже знакомый узкий проход и через несколько мгновений оказался в гуще людской толпы, сновавшей по Вашингтон-стрит»<sup>1003</sup>.

Однако при описании второго визита рассказчика в Губернаторский дом мотив бессознательного пересечения границы миров отсутствует, поскольку теперь он попадает в это место не случайно, а намеренно: «Я прошел под узкой аркой и пересек закрытый двор при свете фонаря, подвешенного над парадным

<sup>1000</sup> Готорн Н. Избранные... С. 189. Пер. с англ. И. Комаровой.

<sup>1001</sup> Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. С. 92.

<sup>1002</sup> Готорн Н. Избранные... С. 175. Пер. с англ. Е. Калашниковой.

<sup>1003</sup> Готорн Н. Избранные... С. 188. Пер. с англ. Е. Калашниковой.

крыльцом Губернаторского дома»<sup>1004</sup>; «...Пока я спускался с крыльца в темноту и шел домой навстречу хлеставшей мне в лицо метели»<sup>1005</sup>. С каждым визитом рассказчику становится все сложнее возвращаться в мир реальности. Если в первом случае пересечение границы носит естественный, практически неощутимый для рассказчика характер, после второго визита он должен сражаться со стихией, чтобы попасть домой, а третий раз граница миров настолько размывается, что ему становится трудно отделить прошлое от настоящего: «...Бой часов прозвучал для нас как бы из прошлого века...»<sup>1006</sup>.

Мотив связи времен усиливается к концу цикла. Если сначала рассказчику приходится прилагать усилия, чтобы увидеть в настоящем прошлое, то к концу четвертой легенды реальность и легенды для него тесно переплетаются. В начале первой легенды он сознательно подогревает свой интерес к месту, в котором оказался: «...Признаюсь, немало усилий воображения потребовалось мне, чтобы усмотреть что-либо интересное в доме, который, если позабыть о его историческом прошлом, представляет собой обыкновенную гостиницу...»<sup>1007</sup>.

В финале первой легенды полностью погрузиться в атмосферу услышанного рассказчику мешают бытовые явления (запах табачного дыма, позвякивание ложки в стакане с пуншем), а также приметы реальности (грошовый листок, именуемый «Бостонской почтой»). Он даже признает тщетность своих попыток: «Да, правду сказать, трудное это, почти безнадежное дело — пытаться набросить волшебный флер на то, что так или иначе затронуто живым дыханием нынешнего дня. Но все же, когда взгляд мой упал на величественную лестницу, по которой некогда двигалась процессия губернаторов, и когда я шагнул через тот порог, который переступали их безмолвные тени, дрожь волнения на миг охватила меня, и мне было приятно почувствовать это»<sup>1008</sup>.

<sup>1004</sup> Готорн Н. Избранные... С. 189. Пер. с англ. И. Комаровой.

<sup>1005</sup> Готорн Н. Избранные... С. 200. Пер. с англ. И. Комаровой.

<sup>1006</sup> Готорн Н. Избранные... С. 226. Пер. с англ. И. Комаровой.

<sup>1007</sup> Готорн Н. Избранные... С. 176. Пер. с англ. Е. Калашниковой.

<sup>1008</sup> Готорн Н. Избранные... С. 188. Пер. с англ. Е. Калашниковой.

Рассказчик попадает в Губернаторский дом именно в поисках старины, вдохновения, из любопытства, поскольку наслышан об этом месте («...Напомнили мне о моем давнем намерении посетить и осмотреть былую резиденцию английских правителей Массачусетса...»<sup>1009</sup>). Тот факт, что в бывшем Губернаторском доме теперь располагается гостиница, усиливает ощущение рассказчиком диссонанса между описанными в легенде событиями и обыденностью настоящего. Хронотоп постоялого двора как места действия традиционен для литературы эпохи романтизма, однако в тексте Готорна он наполняется дополнительным, нетипичным содержанием. Выбор подобного локуса имеет целью разоблачение: место, где вершилась история, где происходили решающие события революционного прошлого, в настоящем используется для извлечения материальной выгоды. Несовпадение ожиданий рассказчика и реальности не позволяет ему при первом визите установить связь времен. Однако уже во время второго визита в дом, как отмечалось ранее, он замечает предметы, которые хранятся в этом месте на протяжении многих лет. В конце же цикла рассказчик настолько погружается в атмосферу прошлого, описанного в четвертой легенде, что в любой момент ожидает увидеть персонажей легенды рядом с собой: «...И мы нисколько не удивились бы, если бы перед нами появилась, шурша кринолином, тень старой Эстер Дадли, всегда обходившей дом в ночную пору...»<sup>1010</sup>.

Переживаемое рассказчиком погружение в прошлое настолько реально, что он принимает решение какое-то время или даже совсем не возвращаться в это место: «...Я решил удалиться по собственной воле — и <...> не намерен более показываться в Губернаторском доме, по крайней мере в ближайшее время, а может быть и никогда»<sup>1011</sup>.

Таким образом, связность «Легенд Губернаторского дома» обеспечивается прежде всего рамой и образом дома, в котором происходит рассказывание

<sup>1009</sup> Готорн Н. Избранные... С. 175. Пер. с англ. Е. Калашниковой.

<sup>1010</sup> Готорн Н. Избранные... С. 226. Пер. с англ. И. Комаровой.

<sup>1011</sup> Готорн Н. Избранные... С. 226. Пер. с англ. И. Комаровой.

историй и который является главным персонажем излагаемых легенд. Хронотоп дома осмысляется в качестве портала для перехода из настоящего в прошлое, который и совершает рассказчик на протяжении четырех легенд цикла.

Несмотря на смену рассказчиков, в цикле присутствует хронотопическое единство, единство персонажей, ряд сквозных мотивов. Кроме того, на уровне всего цикла можно проследить развитие сюжета на более высоком уровне, чем сюжет отдельных произведений. В цикле сталкиваются по законам романтического повествования два типа действительности, и к концу сборника именно чужой мир становится для повествователя все более реальным, что видно на всех уровнях текста.

Готорн создает особый тип легенды, свойственный в большей степени американской, чем европейской традиции, — легенды, осмысляющий исторический материал в контексте библейских категорий. Легенды Готорна чрезвычайно историчны; необычна их связь именно с новейшей историей. В «Легендах Губернаторского дома» «Готорн подразумевает, что художник может быть лучшим историком, потому что только он может творчески воссоздать прошлое в живой форме, так чтобы оно разворачивалось перед теми, кому нужно истинное знание — не просто фактическое знание, а знание этическое, оживленное воображением»<sup>1012</sup>.

Легенда объясняет историю, врывается в нее, обнаруживает связь преходящих исторических событий, мотивов, интересов с вечными законами бытия, которые при необходимости проявят себя — чаще всего в виде возмездия. Законы, нарушаемые историческими персонажами, — извечные, по мысли Готорна, этические законы, в соответствии с которыми и караются в его легендах два самых страшных греха — гордыня и предательство. Форма связанного цикла позволяет Готорну продемонстрировать, как рождается легенда и как она приобретает завершенность.

Позиция рассказчика и возможность двойственной трактовки событий создают особую атмосферу легенды, которая может пугать и очаровывать

<sup>1012</sup> Allen M. V. Imagination... P. 435.

одновременно<sup>1013</sup>. Таким образом, легенды в интерпретации Готорна сохраняют иронию, довольно далекую от юмора, иронию романтического характера. Персонажи цикла возрождают жанр легенды; многорамочная конструкция позволяет самому автору максимально отстраниться от описываемых событий. Тем не менее очевидно стремление рассказчиков убежать от современности в мир прошлого, населив этот мир легендами и преданиями.

### 3.2.2. «Легенды о Христе» Лагерлёф

Связность цикла может обеспечиваться иными приемами, чем рамой, например, центральным персонажем, повествовательной техникой. Примером служат «Легенды о Христе» Сельмы Лагерлёф (1858–1940). Творчество Лагерлёф, одного из «двух главных национальных авторитетов Швеции» (наряду с Августом Стриндбергом)<sup>1014</sup>, широко известно во всем мире прежде всего по ее книгам, предназначенным детской аудитории. В то же время писательница признается ярким представителем скандинавского философско-религиозного неоромантизма<sup>1015</sup>, ее романы, саги и новеллы стали классикой шведской литературы. Судьба «Легенд о Христе» (*Kristuslegender*, 1904) интересна с той точки зрения, что они чрезвычайно популярны и постоянно переиздаются, редко становясь при этом объектом рассмотрения историков и теоретиков литературы. Более того, издание цикла обычно не предусматривает никакого научного аппарата; легенды не комментируются и не анализируются.

Книга *Kristuslegender* появилась в 1904 г. и сразу была переведена на несколько языков<sup>1016</sup>. Книга выдержала большое количество переизданий — как целиком, так и в виде отдельных рассказов, в сокращенных переводах, для детей, в составе сборников рождественских (святочных) рассказов. Тем не менее

<sup>1013</sup> Labriola P. Ludwig Tieck and Nathaniel Hawthorne: The Fairy Tale and the Popular Legend // *The Journal of Popular Culture*. 2004. No 38. P. 328–329.

<sup>1014</sup> Кобленкова Д.В. Швед ли Август Стриндберг? Конференция «Неизвестный Стриндберг» (РГГУ, 14–15 мая 2012 г.) // *Новое литературное обозрение*. 2013. № 2(120). С. 448.

<sup>1015</sup> Кобленкова Д.В. Шведская литература последней трети XX — начала XXI в. // *Новый филологический вестник*. 2010. № 1(12). С. 138.

<sup>1016</sup> Лагерлёф — самый переводимый со шведского автор после Стриндберга (Norlen P. Selma Lagerlöf i utlandsperspektiv // *Scandinavian Studies*. 1999. Vol. 71. No 4. P. 496).

«Легенды о Христе» следует рассматривать как рамочный цикл со строгой композицией.

Вопрос о том, создавалась ли книга для детской или для взрослой аудитории, открыт для дискуссии. Газета *The Boston Evening Transcript* охарактеризовала книгу как идиллические истории, рассказанные так искусно, что могут обучать юного читателя высокой литературе<sup>1017</sup>. Большое количество переизданий книги для детской аудитории может быть связано как с этическим посылом сборника, так и с предпосланным первому рассказу вступлением. В нем повествовательница сообщает историю создания книги, вспоминая о смерти своей бабушки. Именно маленьким детям, готовым искренне поверить в чудо, были адресованы рассказы старой женщины, и красной нитью проходят через эти истории, которые не сохранились в памяти писательницы, слова об их правдивости: «Это такая же правда, как то, что мы видим друг друга»<sup>1018</sup> (“Och allt det där är så sant, som att jag ser dig och du ser mig”<sup>1019</sup>). Слово *sant* (*правда, истина*) — одно из ключевых слов в цикле.

В то же время цикл «Легенды о Христе» может рассматриваться и как произведение для взрослой аудитории. Примечательно, что Нобелевскую премию в 1909 г. писательнице присудили с формулировкой «за высокий идеализм»<sup>1020</sup>, и именно Лагерлёф в начале XX в., по мнению Д.В. Кобленковой, была «духовным лидером нации»<sup>1021</sup>. «Легенды о Христе» опираются на богатую культурную, фольклорную и литературную традицию, что обеспечивает возможность разных интерпретаций цикла — философской, религиозной, филологической.

<sup>1017</sup> Maule H.E. Selma Lagerlöf. *The Woman, Her Work, Her Message*. N.Y.: Doubleday, Page & Co., 1924. P. 72.

<sup>1018</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе / пер. со шведск. В. Спасской. М.: Росмэн, 2001. С. 12.

<sup>1019</sup> Lagerlöf S. *Kristuslegender*. Stockholm: A. Bonniers, 1920. S. 9.

<sup>1020</sup> The Nobel Prize in Literature 1909. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1909/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1909/index.html). Дата обращения: 16.06.2019.

<sup>1021</sup> Кобленкова Д.В. Политические и этические мотивы в сказочной повести А. Линдгрэн «Братья Львиное Сердце» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 1. С. 270.

Цикл «Легенды о Христе» основан на значительном количестве претекстов и содержит разнообразные аллюзии на литературные, фольклорные, исторические и религиозные тексты. Тем не менее при всем разнообразии источников вошедшие в сборник легенды служат выражению единого авторского замысла, что обеспечивается общей стратегией обработки материала — выбором точки зрения и фокуса повествования.

Подчеркнутая литературность и сказовый характер повествования «Легенд о Христе» побуждает читателей воспринимать цикл как вольный пересказ библейских истории. Жанровый маркер *легенды* отсылает читателя к традиции (как религиозной, так и фольклорной) и повышает степень подлинности рассказов о чудесных событиях. В то же время большинство легенд не являются переложением существующих текстов, а лишь включают аллюзии и образы из мировой культуры. Однако их сосуществование с классическими сюжетами позволяет Лагерлёф создать иллюзию их «легендарности» и в некоторой степени завуалировать этический посыл, заложенный в тексте легенд.

В цикле «Легенды о Христе» ведущим способом циклизации становится тематический, так как все легенды носят религиозный характер и посвящены жизни Христа. Хотя одиннадцать легенд не являются главами книги, они выстроены в хронологическом порядке и затрагивают ключевые моменты жизненного пути Иисуса.

Повествовательница не сообщает о том, что послужило источником рассказываемых легенд, за исключением первого рассказа, в котором право голоса передано ее бабушке. Заданный в первой легенде тон носит следы воздействия устного народного творчества. Следует отметить, что обращение к легендам, преданиям и фольклору в целом свойственно творчеству Лагерлёф, книги которой являются «последними отголосками ориентации на скандинавский мифологический эпос»<sup>1022</sup>. Однако для ее малой прозы, как отмечает Д.В. Кобленкова, типично использование не фольклора, а новозаветной

---

<sup>1022</sup> Кобленкова Д.В. Миф в шведской прозе XX века и проблема «нобелевского формата» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1–2. С. 100.

образности<sup>1023</sup>. «Легенды о Христе» стоят особняком еще и потому, что, несмотря на ориентацию на устное повествование, они лишены локальной привязанности: «использование универсальной для всего христианского мира образной системы, сюжетов и мотивов позволило прозе Лагерлёф выйти за пределы Швеции»<sup>1024</sup>.

Практически все легенды отсылают к библейскому тексту, так как строятся вокруг событий, описанных или упомянутых в Новом Завете. Исключением являются последние две легенды: «Господь и апостол Петр» и «Свеча от Гроба Господня» (*Ljusslågan*). В то же время непосредственным источником сюжетов, мотивов и образов «Легенд о Христе» служат не канонические Евангелия, а апокрифические Евангелия и сказания, «Золотая легенда» Иакова Ворагинского, исторические и псевдоисторические источники, фольклорные предания. Все тексты претерпевают в книге Лагерлёф значительные трансформации, как сюжетные, так и жанровые, что позволяет автору рассматривать всем известные события под новым углом и, соответственно, обуславливает необходимость вновь рассказать о них. Это определяет жанровую природу книги, которую в целом можно охарактеризовать как апокрифическую<sup>1025</sup>. «...Вопрос об отношении С. Лагерлёф к христианству простых ответов не предполагает, однако не подлежит сомнению тот факт, что христианский код в ее произведениях имеет ключевое значение как сюжетная матрица и нравственное мерило бытия»<sup>1026</sup>.

Прежде всего, заимствования из Библии происходят на сюжетном уровне: таковы эпизоды рождения Иисуса, избияния младенцев, сцен из раннего детства, бегства в Египет, предательства Иуды, отречения Петра, распятия. Кроме того, Лагерлёф использует новозаветные образы: так, образ Врат Праведности в легенде «В Храме» (*I Templet*) является результатом развития и визуализации образа из 117 псалма: «Вот врата Господа; праведные войдут в них».

<sup>1023</sup> Кобленкова Д.В. Миф...

<sup>1024</sup> Кобленкова Д.В. Миф...

<sup>1025</sup> Никулина Н.А. От Евангельского Иисуса к Иисусу неизвестному: книги об идеальном герое. Тюмень: Изд-во ТюмГНГУ, 2013. С. 22.

<sup>1026</sup> Лисовская П.А. Евангельские мотивы в прозе Сельмы Лагерлёф // Секреты мастерства. Этика, религия, эстетика в творчестве Сельмы Лагерлёф: Сб. статей. М.: Изд-во РГГУ, 2018. С. 111.



Среди источников легенд можно выделить корпусы текстов, хотя определить, к каким именно текстам обращается Лагерлёф, довольно сложно. Так, «Видение императора» (*Kejsarens Syn*) представляет собой обработку предания о так называемом чуде Аракоэли, одного из самых известных рассказов из корпуса латинских и византийских текстов о Марии<sup>1027</sup>. В основе сюжета — обращение в христианство императора Августа и воздвижение церкви Санта-Мария-ин-Аракоэли. Некоторые из элементов этой легенды известны со II в. н. э. и упоминаются в «Жизни двенадцати цезарей» Светония (121 г. н. э.). Сама же легенда появилась, по мнению П. Бёрка, не ранее VI в. н. э.<sup>1028</sup>

Легенда «Плат святой Вероники» (*Den Heliga Veronikas Svetteduk*), занимающая кульминационное место в цикле, — самая сложная в сюжетном отношении. Она использует наибольшее количество персонажей, как центральных, так и второстепенных. Очевидно, легенда Лагерлёф представляет собой компиляцию нескольких источников. Следует отметить, что легенда о Веронике — одна из самых известных в христианском культе. Этот эпизод представлен в Евангелиях от Матфея (4:23, 8:1-4; 27:11), от Марка (1:29), от Луки (4:27). Лагерлёф объединяет несколько сюжетов. Прежде всего, это история о болезни императора Тиберия, известная как «Деяния Пилата» из Евангелия от святого Никодима (*Acta Pilati*), далее — в «Золотой легенде». В нее Лагерлёф инкорпорирует сюжет о женщине, хранящей подлинное изображение Иисуса Христа. Из нескольких версий происхождения этого лика Лагерлёф выбирает ту, где Вероника подает платок Иисусу во время несения креста (предположительно — XV в.)<sup>1029</sup>. К тому же Лагерлёф вводит фигуру Фаустины, помощницы Тиберия, и других второстепенных персонажей.

Иногда установить источник невозможно. Так, ставший основой для легенды «Красношейка» (*Fågel Rödbrost*) апокриф о птичке, вынувшей шип из

<sup>1027</sup> Burke P.F. Augustus and Christianity in Myth and Legend // *New England Classical Journal*. 2005. No 32(3). P. 213.

<sup>1028</sup> Burke P.F. Augustus...

<sup>1029</sup> Molinari A.L. St. Veronica: Evolution of a Sacred Legend // *Priscilla Papers*. 2014. No 28(2).

чела Христа, распространен во многих христианских странах<sup>1030</sup>. Он объясняет, почему у красношейки красная грудка, и примыкает к группе легенд экспликативного характера. «Бегство в Египет» (*Flykten Till Egypten*) повествует о том, как пальма, под которой остановились на отдых Мария, Иосиф и Иисус, наклонилась к младенцу, чтобы он мог сорвать ее плоды и утолить жажду. Легенда включает эпизод, отсутствующий в канонических Евангелиях, но распространенный в литературе (например, он отражен в «Золотой легенде»), в живописи<sup>1031</sup> и в скандинавском фольклоре<sup>1032</sup>.

Апокрифичен и сюжет легенды «Господь и Апостол Петр» (*Vår Herre och Sankte Per*), варьирующей историю о грешнике, отказывающемся помочь другим грешникам попасть в рай и за то оставленном в аду. Этот сюжет встречается в сборнике А.Н. Афанасьева и повторяется как «басня о луковке» в «Братьях Карамазовых» Достоевского<sup>1033</sup>.

Характер литературных связей цикла не принимает, таким образом, форму прямых контактных заимствований. Можно говорить скорее об общих принципах обращения к неканонической культуре и способах ее интеграции в материал канонической священной истории.

Фабульным стрержнем каждой легенды является один из моментов жизни Христа, однако центральное событие Лагерлёф полностью видоизменяет или же заимствует из отличного от Библии источника. К первому случаю относятся «Колодец мудрецов» (*De Vise Mannens Brunn*), «Вифлеемский младенец» (*Betlehems Barn*), «Бегство в Египет». Так, сюжет о волхвах трансформируется в сюжет о якобы мудрых нищих, отвернувшихся от младенца Иисуса и лишь затем прозревших. Таким же образом преобразуется римский легионер из «Вифлеемского младенца». Примером второго способа обработки материала

<sup>1030</sup> Fletcher R. Myths of the Robin Redbreast in Early English Poetry // *American Anthropologist*. 1989. No 2(2). P. 112–113.

<sup>1031</sup> Bringéus N.-A. The Rest on the Flight into Egypt: A Motif in Scandinavian Folk Art // *Folklore*. 2003. No 114(3); Smith S.H. Meanings behind Myths: The Multiple Manifestations of the Tree of the Virgin at Matarea // *Mediterranean Historical Review*. 2008. No 23(2).

<sup>1032</sup> Bringéus N.-A. The Rest on the Flight...

<sup>1033</sup> Подр. см.: Faruno J. Луковицы и огурцы // *Культура и текст*. 2017. № 4–31. С. 19–34.

служат «Видение императора», «Плат святой Вероники», «Красношейка». В этих легендах автор обращается к историческим, апокрифическим и фольклорным текстам и вводит в книгу отдельные мотивы и образы из них.

Очевидно, что Лагерлёф использует Библию и другие источники как основу для собственных текстов, объединенных общей идеей. Это следует из характера изменений, которые носят системный характер и касаются сюжета и способа изображения персонажей.

Е. Лагерроф утверждает, что Лагерлёф не описывает природу и предметы, но повествует о них или наделяет их голосом<sup>1034</sup>. Очевидно, что в центре легенд о Христе по преимуществу не Иисус, а те, кто по тем или иным причинам оказались вокруг Него. Лагерлёф прибегает к приему остранения через необычный взгляд на жизнь Иисуса, которая кажется второстепенной в контексте легенд — болезни Тиберия или мечты красношейки получить красную грудку. Именно за счет выбора точки зрения неофициального, неклассического свидетеля жизни Христа — пальмы, птицы, Засухи, пастуха — автору удается добиться эффекта правдоподобия<sup>1035</sup>.

Помимо единого способа представления Иисуса Христа, общность легенд проявляется в организации сюжета. Морфология каждой легенды родственна сюжетной структуре сказки: она представляет собой испытание и чудо преобразования в награду. Однако традиционное для жанра сказки испытание у Лагерлёф трансформируется, так как живущий в ином этическом измерении персонаж оказывается неподготовленным к испытанию. Испытание практически всегда носит религиозный характер и связано с неузнаванием или непониманием роли Христа. Хотя персонажи знают, что должен явиться пророк, практически никто не узнает его в Иисусе. Среди этой группы персонажей — мудрецы, римский солдат, пальма, Мария и Иосиф, сам Иисус, Фаустина, красношейка. Не узнают Иисуса они по разным причинам: родители Иисуса — из любви, мудрецы

<sup>1034</sup> Lagerroth E. The Narrative Art of Selma Lagerlöf: Two Problems // Scandinavian Studies. 1961. No 33(1). P. 14.

<sup>1035</sup> Lagerroth E. The Narrative... P. 16.

в «Колодце мудрецов» — из гордыни: «Хотя мудрецы ясно видели, как сияние звезды словно венцом окружило головку младенца, они остались стоять перед входом в пещеру. Они не вошли в нее, чтобы предсказать малютке славу и царскую власть, а повернули назад, ничем не выдав своего присутствия, и спустились вниз с холма»<sup>1036</sup>. Единственным рассказом, нарушающим общую схему повествования (неверие — испытание — прозрение), является «Видение императора». Августу чудо открывается без усилий с его стороны, и он сразу же обращается в христианскую веру.

Чудо душевного прозрения может выступать как награда за душевное преображение, ставшее заслугой самого человека, как в случае с пастухом из «Святой ночи» (*Den Heliga Natten*), который долго не хотел помочь Иосифу, но, увидев младенца Иисуса, «подумал, что бедный невинный младенец может насмерть замерзнуть в этой пещере, и, хотя он был суровым человеком, он растрогался до глубины души и решил помочь малютке. <...> И в тот самый миг, когда оказалось, что и он тоже может быть милосерден, глаза его открылись, и он увидел то, чего раньше не мог видеть, и услышал то, чего раньше не мог слышать»<sup>1037</sup>.

Солдат, центральный персонаж «Вифлеемского младенца», каждый день наблюдает за Иисусом, но даже когда Вольтигий говорит ему, что «царь Ирод уже много раз пытался найти одного ребенка, живущего здесь, в Вифлееме. Пророки и первосвященники предсказали царю, что этот мальчик унаследует его престол и положит начало тысячелетнему царству святости и мира»<sup>1038</sup>, не понимает, что речь идет о маленьком мальчике, помогающем пчелам и лилиям. В то же время это проверка на доброту, милосердие, щедрость. Как только солдат принял решение не убивать Иисуса, «ребенок проснулся. Он лежал и смотрел на солдата

<sup>1036</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 24–25. Пер. со шведск. В. Спасской.

<sup>1037</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 8. Пер. со шведск. В. Спасской.

<sup>1038</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 34. Пер. со шведск. В. Спасской.

своими прекрасными очами, сиявшими, как звезды. И воин преклонил перед ним колени»<sup>1039</sup>.

Пальма в легенде «Бегство в Египет» наблюдает, как святое семейство пробирается через пустыню, и вспоминает, как она появилась на свет: «На память об этой минуте, — сказала тогда царица [Савская], — я посажу в землю финиковую косточку. Я хочу, чтоб из нее выросла пальма, которая будет подниматься все выше и жить, пока в Иудейской стране не появится царь еще более великий, чем Соломон. — И, сказав это, она посадила косточку и полила ее своими слезами»<sup>1040</sup>. Пальма думает, «что печальный шелест ее листьев предсказывает гибель этих одиноких странников»<sup>1041</sup>, но после того, как осознает всю силу младенца, понимает, «кому они играли погребальную песню»<sup>1042</sup>.

Мечтавшая о чуде Красношейка, увидев распятого Христа и пытаясь облегчить его страдания, не ожидает награды. «Она была робкая маленькая птичка, никогда не приближавшаяся к человеку. Но мало-помалу она набралась храбрости, подлетела прямо к страдальцу и вырвала клювом один из шипов, вонзившихся в его чело»<sup>1043</sup>. Хотя Иисус говорит ей: «В награду за твое милосердие ты получила то, о чем мечтал весь твой род с самого дня творения мира», птичка рассказывает своим птенчикам, что «это только капля крови с чела бедного страдальца»<sup>1044</sup>. Птичке не дано понять божественной истины, тем не менее следует физическое преобразование, и красношейка оправдывает свое имя, обретает идентичность.

Встретив Иисуса, старая Фаустина не подозревает, что он и есть пророк, которого она ищет, но «за лицом этого полумертвого человека старой женщине, словно в видении, открылось другое лицо, прекрасное и бледное, с дивными и благородными чертами и величественным взором — и все существо Фаустины охватили глубокая скорбь и сострадание к мукам и унижениям этого чуждого ей

<sup>1039</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 46. Пер. со шведск. В. Спасской.

<sup>1040</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 50. Пер. со шведск. В. Спасской.

<sup>1041</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 51. Пер. со шведск. В. Спасской.

<sup>1042</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 53. Пер. со шведск. В. Спасской.

<sup>1043</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 146. Пер. со шведск. В. Спасской.

<sup>1044</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 146. Пер. со шведск. В. Спасской.

человека»<sup>1045</sup>. Исцеление Тиберия происходит не тем способом, каким он ожидал. Не платок с нерукотворным образом Иисуса, а духовное преображение избавляет человека от болезни: «Казалось, болезнь коренилась и получала себе пищу в той ненависти и в том презрении к людям, которые жили в сердце императора, и должна была исчезнуть в тот самый миг, как он познал любовь и сострадание»<sup>1046</sup>. Однако для душевного преображения ему потребовалось увидеть лик Христа на платке Фаустины.

Испытанию подвергается и маленький Иисус в Иерусалимском храме. Ему удастся совершить три предсказанных чуда, хотя Он и не помышляет о собственном величии, действует ради людей, нуждающихся в помощи.

Две легенды, «В Назарете» (*I Nazaret*) и «Плат святой Вероники», занимают особое место. В них появляется Иуда (как центральный персонаж в первом и как второстепенный во втором). Это позволяет сравнить детское и взрослое восприятие веры и отношения к Богу. В легенде «В Назарете» Иуда видит, какие у Иисуса получаются красивые птички из глины, раскрашенной Им при помощи солнечного света, и из зависти или ревности топчет их. Чтобы спасти птичек, Иисус велит им улетать, и они оживают. «Когда Иуда увидел, что птички по приказу Иисуса расправили крылья и полетели, он зарыдал. Он рвал на себе волосы, как старые люди, которых ему приходилось видеть в великом горе и сокрушении, и бросился к ногам Иисуса. Он валялся в пыли пред Иисусом, целовал его ножки и просил, чтоб Иисус растоптал его, как он, Иуда, растоптал его глиняных птичек. Ибо Иуда любил Иисуса, восхищался им, боготворил и ненавидел его в одно и то же время»<sup>1047</sup>. Лагерлёф частично дает психологический портрет отношениям Иуды и Христа, который позволяет читателям по-новому взглянуть на известные события.

В «Плате святой Вероники» уже взрослый Иуда, как и Петр, не называется по имени. Фаустина лишь становится свидетельницей отречения Петра и

<sup>1045</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 115. Пер. со шведск. В. Спасской.

<sup>1046</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 137–138. Пер. со шведск. В. Спасской.

<sup>1047</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 58. Пер. со шведск. В. Спасской.

отчаяния Иуды: «...Совсем у ног ее коня на дороге лежал человек. Было чудом, что его, распростертого в пыли, как раз в таком месте, где было особенно тесно, не растоптали ни животные, ни люди. Он лежал на спине и неподвижно смотрел вверх угасшим, ничего не видящим взором. Он не шевелился, хотя верблюды ступали совсем рядом с ним своими тяжелыми ногами. Одежда на нем была бедная, вся запыленная и испачканная землею. Он так обильно посыпал себя песком, что, казалось, будто он хочет закопаться, чтобы легче было его переехать или затоптать»<sup>1048</sup>. Читатель, в отличие от персонажей легенды, понимает, о ком идет речь. Иуда, как и в предыдущей легенде, одновременно предает Христа и горько раскаивается в этом.

Мысль, эксплицированная в раме «Святой ночи», иллюстрируется и в каждой легенде цикла. Бабушка и маленькая Сельма на Рождество не смогли пойти в церковь, поэтому бабушка стала рассказывать внучке о Рождестве: «Это было в Рождественский сочельник, когда все уехали в церковь, кроме бабушки и меня. Мы были, кажется, одни во всем доме. Нас не взяли, потому что одна из нас была слишком мала, другая слишком стара. И обе мы горевали о том, что не можем побывать на торжественной службе и увидеть сияние рождественских свечей»<sup>1049</sup>. Чудо может прийти к человеку в любой момент, в любом месте: «Дело не в свечах и лампадах, не в солнце и луне, а в том, чтобы иметь очи, которые могли бы видеть величие Господа!»<sup>1050</sup>

Источники, которые использовала Лагерлёф при написании легенд, глубоко укоренены в европейской культуре и претерпевали в ней многочисленные изменения, бытуя в самых различных сферах. Тем не менее очевидны закономерности при выборе сюжетов и трансформации, вносимые автором. Узнаваемость сюжетов принципиальна для Лагерлёф, так как она прибегает к приему остранения, чтобы отобразить жизнь Христа глазами «неожиданных» свидетелей: чем дальше свидетель от официальных источников знания о Христе,

<sup>1048</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 109. Пер. со шведск. В. Спасской.

<sup>1049</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 4. Пер. со шведск. В. Спасской.

<sup>1050</sup> Лагерлёф С. Легенды о Христе. С. 9. Пер. со шведск. В. Спасской.

тем правдивее звучит книга. Как «веру в чудесное и сверхъестественное» определяет основной мотив цикла В. Берендсон<sup>1051</sup>.

Связность цикла поддерживается образом Христа, чья жизнь представлена цепью последовательных эпизодов, а также выбранной повествовательной техникой. Как и в «Легендах Губернаторского дома», важной чертой является устная передача легенд, обработка которых не умаляет их правдивости, но повышает ее.

В связанных циклах легенд, в отличие от несобранных циклов, чрезвычайно важна последовательность расположения входящих в них произведений, так как она образует еще один сюжет. В отличие от полижанровых циклов, которые будут рассмотрены позже, легенды не связываются по принципу параллелизма. Для них характерно наличие метаповествовательных элементов или приемов, направленных на осмысление жанровой природы элементов цикла.

Рассмотренные связанные циклы, не настаивая на подлинности изображенных в них событий, подают художественный вымысел как правду высшего порядка. Не повторяя ни в коей мере канон религиозной легенды, данные циклы используют библейскую образность и топику, представляя собой образцы жанра, подвергшиеся активной авторской рефлексии. Жанр легенды выбирается не случайно, и цикл представляет собой не процесс поиска, как это происходит в несобранных циклах, а его конечный результат.

### 3.3. Несобранные циклы легенд

Кроме собранных (связанных) циклов, часто встречаются циклы несобранные, или рецептивные<sup>1052</sup>. Иногда легенды в творчестве одного автора ощущаются читателями как принадлежащие одному жанру и потому объединяются в редакторские сборники. Для этого в творчестве автора должно

---

<sup>1051</sup> Berendsohn W.A. Selma Lagerlöf: Her Life and Work. N.Y.: Kennikat press, 1970. P. 48.

<sup>1052</sup> Ляпина Л.Е. Автор и читатель в ситуации несобранного цикла // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: В 2 ч. Минск: РИВШ, 2007. Ч. 1.



быть достаточно примеров подобного жанра, а черты должны быть четко выражены. Во второй главе мы уже рассмотрели подобный несобранный цикл «Испанские и американские легенды» Брет Гарта, демонстрирующий единство повествовательной техники, пространственно-временной организации произведения, персонажного строя, конфликта и топики.

В отличие от легенды в связанном цикле, в особенности в рамочном цикле, легенды (как и другие жанровые модели) в несобранном цикле могут располагаться в произвольном порядке; кроме того, их количество может варьироваться. Тогда как в «Легендах Губернаторского дома» Готорна исключение любой легенды из цикла или перестановка приведет к смысловым потерям, в циклах, рассмотренных ниже, этого не происходит.

В данном разделе будут рассмотрены варианты функционирования легенды в несобранном цикле на примере творчества Н.А. Полевого, Г.А. Беккера и Н.С. Лескова. Легенды в этих циклах развивают определенную идею и моделируют определенное миропонимание, но не в синтагматических связях, за счет последовательности текстов, а в парадигматике, при помощи повторения или уточнения жанрового образца. При этом существуют несколько механизмов, которые обеспечивают восприятие корпуса легенд как цикла. Условно, не претендуя на терминологичность, назовем их принципом романа и принципом сборника. В первом легенды функционируют как эпизоды, потенциально образующие более крупное образование и дополняющие друг друга. Во втором случае легенды выступают как равноценные тексты, каждый из которых изоморфен всему корпусу текстов.

### **3.3.1. Византийские легенды Полевого**

Интересным случаем представляется несобранный цикл Н.А. Полевого «Византийские легенды», который демонстрирует, что легенды, подобно новелле, обладают при объединении романским потенциалом.

Легенды и предания как письменный и устный источник исторического знания неоднократно привлекали внимание Николая Алексеевича Полевого

(1796–1846), который помимо литературного творчества занимался историей и этнографией. Хотя Полевой специально и не рассматривает в своих трудах вопрос о преданиях и легендах, он выражает свое к ним отношение, публикуя обнаруженные им рукописи с добавлением жанрового маркера («Легенда о крещении мценян, в 1415 г.»<sup>1053</sup>). Кроме того, для собственных художественных текстов писатель использует такие жанровые определения, как *быль*, *небылица*, *истинная повесть*, *предание*, что говорит о выстраивании определенной концепции жанра в системе оппозиции истинное — вымышленное. Как убедительно показывает М.Г. Пономарева, для Полевого «противопоставление реальности и вымысла» как основа для дифференциации исторических жанров было чрезвычайно значимым<sup>1054</sup>.

Пользуясь образцами фольклорных жанров для передачи исторического содержания, писатель формирует новый взгляд на историю. «...Попытка Н. Полевого выявить “историчность” фольклорного текста, “протянуть” от него ниточку в современность приводит к формированию беллетристического взгляда на действительность. Н.А. Полевой ищет образ прошлого не только в “местном колорите”, не только в “вещественных факторах”, но и в тех произведениях, которые написаны в прошлые эпохи. Он хочет найти свое “измерение” для каждой из них. Если мы хотим понять прошлый век “в нем самом”, увидеть прошлое таким, каким оно представлялось людям тех времен, мы должны воссоздать его через призму какого-либо жанра. Для него жанр — историчная форма выражения определенного типа сознания. Жанром задается угол зрения на события, особый тон повествования»<sup>1055</sup>.

Художественные легенды Полевого представлены тремя текстами, условно называемыми «Византийскими легендами» по их первоначальному заглавию. Все три легенды Полевой намеревался включить в исторический роман «Синие и

<sup>1053</sup> Русская вивлиофика, или собрание материалов для отечественной истории, географии, статистики и древней русской литературы. М.: Тип-я Августа Семена, 1833. Т. 1. С. 361–362.

<sup>1054</sup> Пономарева М.Г. Жанровая модель... С. 180.

<sup>1055</sup> Степанова М.Г. Историческая проза Н.А. Полевого: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1999.

Зеленые», так и не законченный. Легенды, изображающие несколько эпизодов из византийской и древнерусской истории, связаны не столько сюжетно, сколько фигурой одного из второстепенных персонажей — греческого посла Иоанна Калокира.

Первая легенда была изначально названа «Пир Святослава» с примечанием «Отрывок из нового романа “Синие и Зеленые”» (1835). Затем текст вошел в цикл «Повести Ивана Гудошника» (1843) как «Пир Святослава Игоревича, князя киевского. Византийская легенда». Две другие легенды тесно связаны между собой. Первая при публикации называлась «Византийская легенда (Отрывки из Цареградской были X века)»<sup>1056</sup> (1838), вторая — «Царьград и двор греческого императора в X веке (Византийская легенда)» (1839). В 1843 г. оба текста вошли в повесть «Иоанн Цимисхий. Быль X века» (как части 4–5 и 1 соответственно) без жанрового подзаголовка «легенда». «Пир Святослава» в эту повесть не был включен.

В творчестве Полевого, которое дает возможность сопоставить различное оформление похожего содержания, прослеживается оппозиция легенды и предания. Обозначение *легенда* применяется по отношению к письменно зафиксированным текстам, а понятие *предание* неоднократно используется писателем в «Истории русского народа» (1829–1833) и синонимично *повериям, слухам, сказкам*, обозначая те события русской истории, которые не подтверждены фактическими свидетельствами и носят недостоверный характер, будучи, видимо, записаны из устных источников. Кроме того, в легендах исторические события приобретают личностное измерение. Это очевидно, если сопоставить легенды с соответствующими эпизодами из «Истории русского народа», где те же самые события представлены как в историческом документе.

«Византийские легенды» действительно черпают сюжеты из письменных источников («Повести временных лет», «Истории» Льва Диакона и др.). Цель их пересказывания для Полевого заключается не в ознакомлении читателя с хорошо известными в то время историческими сочинениями, а в осмыслении их

<sup>1056</sup> Сын Отечества. 1838. Т. 3. С. 27–84.

правдивости. Еще одна задача «Пира Святослава» может быть сформулирована как легендаризирование истории путем обращения к неподтвержденным событиям<sup>1057</sup>. Анализ критических статей, опубликованных Полевым в «Московском телеграфе», позволил Я.Г. Сафиуллину заключить, что «Полевой понимает истину не как простое логическое извлечение из фактов, их механическую совокупность в конечном счете. Для него истина связана и с фактом и с идеей, и с логическим и с интуитивным способами познания»<sup>1058</sup>.

В соответствии с этой целью в «Византийских легендах» выбирается точка зрения всезнающего повествователя, которому известны все мысли и чувства персонажей. Это позволяет ввести художественный вымысел, наполнить исторические события смыслом и внутренней логикой, а также открыто комментировать происходящее. Цель и повествовательная позиция не допускают наличия интриги или тайны, в связи с чем легенда практически лишена драматизма, который полностью нивелируется тем, что сюжет заранее известен читателю из различных источников.

Фокус смещается с действия на внутреннюю жизнь: конфликт легенды представлен как конфликт внутренний. Главный герой легенды изображается в момент важного выбора: Цимисхий решается на предательское убийство императора Никифора ради блага государства, а князь Святослав — на поход на Булгарию и завоевание Царьграда, становясь преемником Вещего Олега. «В основе сюжета лежит процесс принятия героем решения, то есть “предыстория” похода Святослава, “пустое” для историков время»<sup>1059</sup>. Персонажи лишены личностных характеристик, «их поступки мотивируются не индивидуальными

---

<sup>1057</sup> Климентьева М.Ф. «В русском вкусе повесть древняя»: мифологические сюжеты в русской литературе первой трети XIX века // Сюжетология и сюжетология. 2014. № 2. С. 44–45.

<sup>1058</sup> Сафиуллин Я.Г. Н.А. Полевой как теоретик романтизма: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 1969. С. 13.

<sup>1059</sup> Степанова М.Г. История как литература. Позиция историка и писателя // Ярославский педагогический вестник. 1997. № 2.

качествами, а свойствами, присущими определенной национальности и носящими универсальный характер»<sup>1060</sup>.

Художественное время и пространство являются философской призмой, через которую рассматривается история. Этот фокус открыто задается повествователем в раме: «Все говорит о судьбе народов, о переходах времен, в которых сливаются лета, и остается один символ веков — *время*, по слову Апокалипсиса»<sup>1061</sup>. Повествователь перемещается в далекое прошлое и реконструирует его, наблюдая за происходящим. Будущего он как будто не знает, хотя подобное «незнание» носит довольно условный характер: Полевой соединяет «в одном времени точки зрения “историка” и “современника”»<sup>1062</sup>. Этим обусловлено большое количество пророчеств, имеющих принципиальный смысл для легенды, так как они выражают наличие в истории высшего смысла (Божественного промысла) и предназначения, которое должны понять персонажи<sup>1063</sup>.

Подобная позиция диктует ряд художественных особенностей легенды: «Повествователь никогда не эксплицируется местоимением “я”, но повествовательная перспектива тем не менее в повести постоянно изменяется. <...> Точка зрения повествователя не закреплена ни в прошлом, ни в настоящем. Он то полностью переносится в описываемые времена, то, отстраняясь от них, “раслаивает” изображаемое событие на “идеи” и оценивает с позиций человека XIX века»<sup>1064</sup>. Роль повествователя — нарисовать картины, которые должны предстать перед читательским взором<sup>1065</sup>, в связи с чем повышается роль читателя, которому предлагают мысленно перенестись в иное время.

<sup>1060</sup> Степанова М.Г. История как литература... С. 59.

<sup>1061</sup> Полевой Н.А. Царьград и двор греческого императора в X веке (Византийская легенда) // Сын Отечества. 1839. Т. 12. С. 12.

<sup>1062</sup> Пономарева М.Г. Жанровая модель... С. 183.

<sup>1063</sup> Подр. см. Пономарева М.Г. Пророчество как способ конструирования будущего в «Византийских легендах» Н.А. Полевого // Человек в информационном пространстве: Сб. науч. трудов. Ярославль: Изд-во ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2014.

<sup>1064</sup> Степанова М.Г. История как литература... С. 61.

<sup>1065</sup> Позже подобная техника будет использоваться в крупных прозаических легендах Дж. Липпарда.

Полевой выбирает эпизоды, значимые для дальнейшего хода истории: «Трудно перенестись в прошедшее, так же трудно, как предугадать будущее. Стоя на утесе, который называют *настоящим*, не видит ли человек со всех сторон вокруг себя обширного океана бытия, не различает ли на нем разнообразных волн, но что же их разнообразие?»<sup>1066</sup> (Курсив автора. — *Н.Т.*). Подобное видение истории согласуется с историософскими взглядами писателя, в «Истории русского народа» замечаящего: «...Прошедшее всегда чревато настоящим...»<sup>1067</sup>.

Пространство легенды представляется отпечатком времени, вбирающим в себя события прошлого и память о них. «Будем ли мы читать повествование о них, будем ли бродить по степям Дона и Днепра и в мелких подробностях бытия настоящего искать следов минувшего <...>?»<sup>1068</sup> Такое понимание соотношения времени и места коррелирует с их трактовкой в легенде как жанре фольклора<sup>1069</sup> и, очевидно, интуитивно ощущалось Полевым. М.Г. Степанова полагает, что писателем, как и другими историографами эпохи романтизма, руководило стремление создать новый тип исторического знания — знания синтетического<sup>1070</sup>. В легенде как в жанре исторической прозы это синтез беллетристики, фольклора и исторических фактов. «В результате Полевой добивается того, что все события повести воспринимаются как неслучайные, кем-то когда-то уже предсказанные, произнесенные, “запрограммированные” скрытым в героях “народным духом”. Полевому очень важно показать, что герои способны угадать волю провидения, понять самих себя как представителей какого-то народа. Таким образом, главным “действием” истории, как она показана Полевым в повести, становится рождающееся слово, мнение, идея. Событие остается за пределами текста. История, дошедшая до нас, есть лишь слово об истории, эти “слова”, “идеи” и необходимо связать в одну мысль, слить в единый поток. Увиденная таким образом история изначально мыслится организованной

<sup>1066</sup> Полевой Н.А. Пир Святослава // Московский наблюдатель. 1835. № 15(1). С. 329.

<sup>1067</sup> Полевой Н.А. История русского народа. М.: Вече, 2008. С. 236.

<sup>1068</sup> Полевой Н.А. Пир Святослава. С. 330.

<sup>1069</sup> Левинтон Г.А. Легенды и мифы. С. 45–47; Чистов К.В. Легенда. С. 90.

<sup>1070</sup> Степанова М.Г. Историческая проза...

как художественный текст»<sup>1071</sup>. Обращение к форме легенды обусловлено, таким образом, тем, что летописное и фактическое знание не открывают истину, не будучи дополнены знанием народным или интерпретацией историка. «Историческое событие мыслится им одновременно замкнутым в его пределах и связанным с жизнью всей эпохи, а достоверность фактических свидетельств ценится меньше, чем воссоздаваемый “дух народа” и “дух времени”, “эпическая идея”»<sup>1072</sup>.

Объединение подобных легенд в повествование романного типа обеспечено теоретической установкой автора: в разных эпизодах истории видится воплощение высшего замысла; земные персонажи становятся проекцией участников священной истории, а историей земной управляет борьба добра и зла. Авторскую мысль акцентируют добавленные в историческое повествование вымышленные факты, такие, как исполнение песни об Олеге Вещем.

### 3.3.2. Легенды Беккера

Помимо «романной» тенденции в создании литературных легенд, когда легенды могут образовать эпизоды единого повествования, существует немало легенд в творчестве одного писателя, не связанных ни персонажем, ни событием, однако ощущаемых как единый дискурс, чаще всего из-за доминирующей идеи, единого хронотопа или единого типа претекста.

Ярким примером несобранного цикла являются легенды Густаво Адольфа Беккера (1836–1870), которые испанский писатель в течение нескольких лет публиковал в периодической печати. Он не успел издать их в качестве сборника, но их единообразие неоспоримо. Говорить о собранном цикле в случае с Беккером вряд ли возможно (материал может быть расположен в любом порядке, состав сборника также произволен), но единая концепция легенды в его творчестве очевидна, что привело к традиции публиковать художественную прозу писателя именно с заглавием «Легенды» (*Leyendas*).

<sup>1071</sup> Степанова М.Г. История как литература. С. 61–62.

<sup>1072</sup> Пономарева М.Г. Жанровая модель... С. 182.

Легенды Беккера ярко отражают традиции испанского романтизма, соединяющего интерес к народным преданиям и устному фольклору<sup>1073</sup> и влияние Э.Т.А. Гофмана, Э. По, Г.А. Бюргера, В. Гюго<sup>1074</sup>. Р. Марин-Руиз называет Беккера первым готическим испанским писателем и считает, что он наследует Эдгару По в трактовке тем смерти, сверхъестественного, страха, а также женских образов<sup>1075</sup>.

Легендами Беккер называет однородные в жанровом отношении произведения, которые конструируют особый мир сосуществующих в одном пространстве локусов. Они создавались в течение шести лет (1858–1864) как отдельные тексты и публиковались в периодике с подзаголовками, локализующими бытование легенды (сорийская, толедская, севильская, кастильская легенда и т. д.). Всего Беккером было написано около тридцати легенд небольшого объема, большинство из которых остросюжетны. После смерти автора легенды издавались в качестве единой книги. Наиболее часто публикуются «Чертов крест» (*La cruz del Diablo*), «Белая лань» (*La corza blanca*), «Обещание» (*La promesa*), «Гора призраков» (*El monte de las ánimas*), «Маэстро Перес, органист» (*Maese Pérez, el organista*), «Зеленые глаза» (*Los ojos verdes*), «Золотой браслет» (*La ajorca de oro*), «Пещера мавританки» (*La cueva de la Mora*), «Miserere» (*El Miserere*), «Лунный луч» (*El rayo de luna*).

Для этих легенд характерна иная, чем у Келлера, Герцена или Лагерлёф, опора на претекст. В то время как в религиозных легендах основой для фабулы служат жизнеописания святых, в легендах «псевдофольклорных» используются известные сказочные сюжеты и мотивы, которые подвергаются разной степени обработки, чаще всего с привнесением религиозных мотивов или с конфессиональными заменами. Так, сюжет «Зеленых глаз» соотносится с сюжетом о Лорелее, «Белой лани» — с сюжетом о волшебном супруге,

<sup>1073</sup> Krappe A.H. Sur une *Légende* de Gustavo A. Bécquer (*Creed en Dios*) // *Neophilologus*. 1932. No 17(4). P. 273.

<sup>1074</sup> Krappe A.H. Sur une *Légende*... P. 273–276.

<sup>1075</sup> Marín-Ruiz R. The Treatment of Sight in Edgar Allan Poe and Gustavo Adolfo Bécquer // *The Edgar Allan Poe Review*. 2009. No 10(2).



«Обещания» — с сюжетом о мертвом супруге. В легенде «Верьте в Бога» Крапп выделяет четыре связанных с мировым фольклором мотива: вещий сон матери, святотатство, дьявольская охота, утрата<sup>1076</sup>.

П. Илие определяет легенды Беккера как «ночные истории», а его поэтику — как позднеромантическое видение<sup>1077</sup>. Конфликт исследователь описывает как взаимодействие реального и потустороннего миров. Иногда потусторонний мир врывается в реальный, но чаще сам персонаж нарушает границу<sup>1078</sup>. Ирреальность соседствует, сосуществует с природой, но не подчиняется ее законам или же является ее оборотной стороной.

В легендах Беккера переплетены религиозная и фольклорная тематика. Фольклорная реализована в системе мотивов (запрет, нарушение), религиозная — в системе образов (церковь, крест, монахи, икона) и в общей интенции, морально-этической установке, требующей соблюдения христианской системы ценностей, подчинения авторитету, неизбежности возмездия за преступления.

Легенды Беккера лишены комического или юмористического элемента, окрашены в мрачные, драматичные, трагичные тона. Они строятся по единому образцу: во вступлении рассказчик попадает в место, связанное с легендой, сталкивается с необычным явлением или объектом (Чертовым крестом, таинственным голосом, нотами со странными словами) и спрашивает о нем местных жителей. Сама легенда сосредоточена на запрете (гласном или негласном), его нарушении и обязательном последующем наказании. В «Белой лани» охотник Гарсес, несмотря на все предостережения, подкарауливает в лесу белую лань и, приняв за беса, убивает. Ланью оказывает его возлюбленная, прекрасная Констанса. Герой «Золотого браслета» по просьбе своей любимой совершает святотатство: крадет с руки образа Богородицы украшение и сходит с ума, когда статуи вокруг него оживают. Легенда «Зеленые глаза» использует сюжет «Лорелей»: сеньор Фернандо во время охоты пересекает запретную

<sup>1076</sup> Краппе А.Н. Sur une *Légende*... P. 274.

<sup>1077</sup> Илие П. Bécquer and the Romantic Grotesque // PMLA. 1968. No 83(2). P. 312.

<sup>1078</sup> Илие П. Bécquer... P. 317.

границу в лесу и встречает загадочную женщину, которая заманивает его в воду. К. Аарон утверждает, что в большинстве легенд протагонистами руководит желание вырваться за пределы обыденного, отрицание общественных норм и здравого смысла, граничащее с саморазрушением и разрушением других<sup>1079</sup>, воплощенное в некоем объекте, предмете устремлений персонажа<sup>1080</sup>.

Носителем запрета выступает тот, кто обладает большим, чем рассказчик, знанием, тот, кто рассказывает легенду. Обычно это старший персонаж, чтящий традиции<sup>1081</sup>. Так, рассказчик не должен снимать шляпу перед Чертовым крестом или молиться вблизи него: «Ради памяти вашей матери! — воскликнул он [проводник]. — Ради всего, что есть для вас на свете священного, накройте голову и уходите скорее от этого креста! Неужели вы настолько отчаялись, что вам мало Божьей помощи и вы молитесь черту?»<sup>1082</sup> Запретным местом является пещера мавританки: «Проникнуть в пещеру мавританки?! — воскликнул он [крестьянин], пораженный моим вопросом. — Кто бы осмелился?»<sup>1083</sup> Советы обычно игнорируются протагонистом, и их душой овладевает жажда непознанного<sup>1084</sup>: «Притягательность сильнее, чем страх, который они [гномы] внушают»<sup>1085</sup>. В то же время в раме табу обычно не нарушается и компенсируется пересказом легенды, который позволяет читателю удовлетворить свое любопытство.

Исход всех легенд трагичен — это смерть или сумасшествие протагониста. Результатом этого происшествия и является привлечшее внимание рассказчика чудесное свидетельство (чудесное бывает и мистическим, пугающим), например, Чертов крест, мелодия *Miserere*, призраки. Последний элемент может отсутствовать, но в таких случаях финал звучит как оборванный, неожиданный, напряженный.

<sup>1079</sup> Aaron K.A. The Function of Desire in the Legends of Gustavo Adolfo Bécquer. Thesis. Mankato, 2012. P. V.

<sup>1080</sup> Aaron K.A. The Function of Desire... P. V.

<sup>1081</sup> Aaron K.A. The Function of Desire... P. 3.

<sup>1082</sup> Беккер Г.А. Легенды // Чертов крест: Испанская мистическая проза XIX — начала XX века. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 68. Пер. с исп. Е. Бекетовой.

<sup>1083</sup> Беккер Г.А. Легенды. С. 152. Пер. с исп. А. Ткаченко.

<sup>1084</sup> Aaron K.A. The Function of Desire... P. 4.

<sup>1085</sup> Pie P. Bécquer... P. 319–320.

Время действия представляет собой пересечение двух временных пластов: современность Беккера в раме и Средневековье в рассказываемых легендах. Подобное сплетение позволяет читателю наблюдать, как в современности живет прошлое — в форме легенд и в виде конкретных предметов, хранящих память об ушедшем времени. В некоторых случаях рассказчик избегает всякой временной конкретизации, создавая предельно типизированные образы и ситуации. Персонажи «Золотого браслета» вводятся таким образом: «Она была красива... Он любил ее... Ее звали Мария Антуанес, его — Педро Альфонсо де Орельяна. <...> Легенда, которая рассказывает об этой чудесной истории, случившейся давно, не говорит нам больше ничего об этих молодых людях»<sup>1086</sup>.

Пересечение временных пластов подчеркивается встречающимися случаями *mise en abyme*. Легенда внутри легенды обычно связана с событиями, приведшими к возникновению запрета приближаться к какому-либо месту. Яркий пример такой композиции представляет собой «Гора призраков», где Алонсо объясняет, почему нельзя приходить посещать Гору призраков в ночь перед днем поминовения усопших. Легенда повествует не об одиночном происшествии, которое заканчивается вместе с рассказом, но о повторяемом, вечно актуальном событии.

Суточное время в легендах Беккера соответствует и народным, и религиозным представлениям о времени, что диктует выбор темпоральной привязанности кульминационного события. Во всех без исключения случаях это ночное время. В фольклорных представлениях ночь — время власти нечистой силы; в христианских ночь соотносится со смертью, наступающей перед утром — воскресением<sup>1087</sup>.

Помимо ареала бытования легенды, локальная привязанность в «Легендах» реализуется через фабулу. Повторяемость места действия на протяжении многих произведений говорит о сознательном выборе локуса. Это место нарушения

<sup>1086</sup> Беккер Г.А. Легенды. С. 59. Пер. с исп. Ю. Шашкова.

<sup>1087</sup> Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X–XIII вв.). М.: Искусство, 1989. С. 66.

запрета, которое представлено двумя топосам — проклятым и сакральным. К первому относятся природная стихия: водный источник («Зеленые глаза»), гора («Гора призраков»), склон горы и реки («Белая лань»), а также проклятые сакральные места (Чертов крест на скале), руины монастыря («Miserere»); ко вторым — церковь, пещера, где была крещена мавританка («Пещера мавританки»), могила («Обещание»). Сакральное место не служит местом спасения героя, оно может лишь подчеркивать его греховность или отчасти смягчить вину. Опасное заключает в себе тайну и притягивает героев, хотя они и знают о грозящей катастрофе. Предупреждение в легендах Беккера может быть выражено в форме народной молвы, традиции, а также имплицировано библейской заповедью.

Запрет и его нарушение обусловлены тягой человека познать таинственное, неизведанное, первородным грехом любопытства. Во всех легендах нарушителем запрета является мужчина; роль женщины в его падении значительна: она взывает к гордости, мужеству, жалости, состраданию протагониста. Повествователь может открыто намекать на демоническое происхождение женщины и ее красоты. В других случаях мужчиной нарушается клятва («Обещание») или запрет, наложенный женщиной («Белая лань»); тогда женщина погибает.

Предметом всех легенд становится чудо, часто религиозного свойства. Автором активно используется лексика, связанная с тайной: *misterioso, secreto, extraño, desconocida, maravilloso, raro, vago* и т. д. Вот, например, как описывается пещера в легенде «Гном» (*El Gnomo*): «...Había sorprendido el **secreto** de los gnomos; había respirado su envenenada atmósfera, y pagó su atrevimiento con la vida; pero antes de morir refirió cosas **estupendas**. Andando por aquella caverna adelante, había encontrado al fin unas galerías subterráneas é inmensas, alumbradas con un resplandor **dudoso** y **fantástico**, producido por la fosforescencia de las rocas, semejantes allí á grandes pedazos de cristal cuajado en mil formas **caprichosas** y

**extrañas**<sup>1088</sup>, («Когда он вернулся в село, то был на себя не похож: ему удалось проникнуть тайны гномов, он подышал одним воздухом с ними и поплатился жизнью за свою дерзость. Но перед смертью он успел рассказать поразительные, дивные вещи. Углубляясь все дальше и дальше в эту пещеру, он наконец пришел в огромную подземную галерею, озаренную странным фантастическим светом, исходящим из светившихся утесов, похожи на горный хрусталь, из которого точно кто-то вырезал и выкроил чудные, невиданные фигуры и узоры»<sup>1089</sup>).

Преобладает мотив судьбы, Божьего промысла, даже если события носят трагический, драматичный характер. «Но, по-видимому, нечистый не удовольствовался делом рук своих и снова вмешался в дело, конечно, не без соизволения Бога, Которому угодно было снова покарать жителей и заставить их еще пострадать во искупление некоторых грехов»<sup>1090</sup>. Чудо призвано доказать наличие сверхъестественного мира. И. Мизрахи определяет Беккера как идеалиста, который не отделяет науку от Бога и видит его реальное присутствие в жизни<sup>1091</sup>.

Для легенд Беккера характерна своеобразная повествовательная позиция. С одной стороны, рассказчик подчеркивает свое стремление как можно точнее следовать оригиналу, передать рассказ без прикрас. С другой стороны, лексика, используемая автором при пересказе легенд, характеризует его стиль как достаточно однородный. Лишь в единичных случаях («Маэстро Перес, органист») автор прибегает к сказовой манере. В нескольких случаях рассказчик отказывается от этой типичной для легенд позиции и настаивает на полной вымышленности событий. Помещенные в однородный контекст, легенды с двумя установками — на достоверность и на художественную условность — образуют единое повествовательное пространство, где любое событие может

<sup>1088</sup> Becquer G.A. Obras. 3 vols. 4.<sup>a</sup> ed. Madrid: Libreria de F. Fe, 1885. V. 2. P. 100.

<sup>1089</sup> Беккер Г.А. Избранные легенды. СПб.: А.С. Суворин, 1895. С. 118. Пер. с исп. Е. Бекетовой.

<sup>1090</sup> Беккер Г.А. Легенды. С. 74. Пер. с исп. Е. Бекетовой.

<sup>1091</sup> Mizrahi I. Trauma and Catholicism in Carmen Laforet's Work // Hispanic Research Journal. 2011. No 12(3). P. 233.

рассматриваться и как истинное, и как фантастическое. М. Гонсалес-Герт полагает, что для Беккера «реальность — это идея, дух, чувство, и мечта»<sup>1092</sup>.

В то же время данный подход сочетается с иным, когда легенда становится не предметом изображения, а способом воплотить фантазию, то есть непосредственно жанром, композиционно и стилистически оформляющим текст («Маэстро Перес, органист»). Еще более усиливается эта тенденция в тех произведениях, где легенда — одновременно и содержание, и форма. Легендарное содержание может осмысляться как неправдоподобное, смехотворное (что часто становится темой легенды или баллады в форме нарушения запрета вследствие неверия в какое-то знамение или предначертание). Затем жизнь и форма рассказа доказывают серьезность «легендарного» подхода к действительности. Это происходит, например, в легендах «Гном» и «Miserere», включающих в себя «легенду в легенде».

Позиция рассказчика и романтическая традиция тесно связывают легенды с концепцией двоемирия. События могут трактоваться двояко — как реально произошедшие и как померещившиеся герою. Возможность двойной трактовки реализуется на нескольких уровнях. На лексическом — при помощи широкого использования лексических единиц с семой кажимости (прилагательные *неясный*, *смутный*, *странный*, *непонятный*). На уровне повествователя это достигается отказом от рамы («Золотой браслет») или части ее («Чертов крест», «Зеленые глаза»), снижением тона: «Манрике повредился рассудком, обезумел, по крайней мере так решили все. Что до меня, то мне, напротив, кажется: все происшедшее с юношей пошло ему явно на пользу»<sup>1093</sup>. Возможна открытая декларация фиктивности рассказа: «Давно уже мне хотелось написать что-нибудь под этим заглавием. Сегодня представился к тому случай; я написал заглавие большими буквами на первом листе и пустил перо блуждать наугад»<sup>1094</sup>.

<sup>1092</sup> González-Gerth M. The Poetics of Gustavo Adolfo Bécquer // Modern Language Notes. 1965. No 2. P. 200.

<sup>1093</sup> Беккер Г.А. Легенды. С. 180. Пер. с исп. В. Литуса.

<sup>1094</sup> Беккер Г.А. Легенды. С. 50. Пер. с исп. Е. Бекетовой.

Исследователи, рассматривающие вопрос о цели использования жанра легенды Беккером, приходят к выводу, что им руководит не просто интерес к фольклору. Х. Диас пишет о том, что главная тема «Стихотворений» — чувство отделения от самого себя и мира<sup>1095</sup>. К. Энглер утверждает, что в «Легендах» та же самая тема получает продолжение в поиске психической (душевной) целостности<sup>1096</sup>. А. Бейкер, выстраивая свой анализ легенд Беккера на учении Юнга, трактует дьявольские силы как бессознательное в душе героя. Герой — арена борьбы сознательного (доброе начало) и бессознательного (устремления в неизведанное). В случае победы первого он выживает, в случае втором — гибнет. Бейкер понимает устремление к бессознательному как поиск целостности (что проявлено в символических образах круглых предметов — браслета, короны, цветка)<sup>1097</sup>. С. Регейро отмечает идеографичность легенд Беккера: они призваны продемонстрировать какую-то идею, объяснить историческую закономерность<sup>1098</sup>. Согласно Регейро, такой идеей в творчестве Беккера является воссоздание национальной традиции путем синтеза восточной (мавританской) и западной (испанской) культур, а также культур книжной и фольклорной.

Большое количество трактовок говорит о том, что легенды Беккера подчиняются единым законам, что позволяет прочитывать все тексты в единой перспективе. Однородность легенд обеспечивается тем, что каждая представляет собой законченное произведение, реализующее определенный жанровый инвариант. Легенды Беккера, подобно фольклорным волшебным сказкам, складываются из нескольких мотивов, число которых весьма ограничено. Позиция рассказчика неизменна; он не претерпевает никаких изменений от легенды к легенде. Истина не постигается, как, например, в «Легендах Губернаторского дома», а задается изначально.

---

<sup>1095</sup> Díaz J.P. Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía. Madrid: Gredos, 1964.

<sup>1096</sup> Engler K. Archetypal Patterns in Bécquer's *Leyendas* // *The American Hispanist*. 1978. No 3(XXV).

<sup>1097</sup> Baker A. Self Realization in the *Leyendas* of Gustavo Adolfo Becker // *Revista hispánica moderna*. 1991. Vol. 44. No 2. P. 195.

<sup>1098</sup> Regueiro S.B. Una nueva torma de orientalismo romántico: presencia y valores de lo oriental en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer // *Bulletin of Spanish Studies*. 2013. No 90(2).

### 3.3.3. Византийские легенды Лескова

Несобранный цикл может характеризоваться меньшей жанровой гомогенностью, чем у Беккера. Так, легенды Николая Семеновича Лескова (1831–1895) более разнообразны по форме: даже их объем трудно привести к общему знаменателю. Тем не менее они воспринимаются как цикл благодаря единому жанру-претексту и принципам работы с ним.

В русской литературе конца XIX в. количество несобранных циклов литературных легенд увеличивается на фоне популярности жанра (легенды В.М. Гаршина, Л.Н. Толстого), о которой прямо пишет Лесков: «Теперь, пока этот литературный жанр в моде и пока он еще не надоел публике, надо этим пользоваться и показать, что он интересен не с одной только той стороны, которая с беспримерным мастерством эксплуатируется графом <...> Толстым»<sup>1099</sup>. Обращаясь к религиозной легенде, Лесков пытается быть новатором и одновременно актуализовать не замеченные смыслы жанра, хотя отношение его и к агиографическим, и к собственным легендам крайне противоречиво<sup>1100</sup>. Цикла легенд в строгом понимании Лесков не создал, но в его творчестве легенды рассматриваются как корпус текстов. Исследователи обычно выделяют легенды как особую форму, отмечая активные жанровые поиски Лескова<sup>1101</sup>. Даже те, кто настаивает на новеллистической природе легенд, признают их отличие от других рассказов в плане формы и содержания<sup>1102</sup>.

Н.Л. Сухачев и В.А. Туниманов полагают, что *легенда* в творчестве Лескова — понятие даже не жанровое, а философское<sup>1103</sup>; она входит в тексты писателя в виде сюжетов, образов, элементов композиции, реминисценций из античной,

<sup>1099</sup> Лесков Н.С. СС: В 11 т. / под общ. ред. В.Г. Базанова и др. М.: Худож. лит., 1956–1958. Т. 8. С. 582–583.

<sup>1100</sup> См.: Груздев А.И., Груздева С.И. Примечания // Лесков Н.С. СС: В 11 т. / под общ. ред. В.Г. Базанова и др. М.: Худож. лит., 1956–1958. Т. 8. С. 602–603.

<sup>1101</sup> Авдеева Н.Г. Поэтика «малых» жанровых форм в творчестве Н.С. Лескова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2004.

<sup>1102</sup> Жирунов П.Г. Жанр рассказа в творчестве Н.С. Лескова 80–90-х годов XIX века (проблемы поэтики): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004. С. 12–13.

<sup>1103</sup> Сухачев Н.Л., Туниманов В.А. Развитие легенды у Лескова // Миф. Фольклор. Литература. Л.: Наука, 1978. С. 127.



христианской и языческой мифологии<sup>1104</sup>. В некоторых произведениях создается «образ легенды» без жанрового оформления в виде легенды, полагает Ю.В. Шмелева<sup>1105</sup>. К таким произведениям исследовательница относит «Левшу», «Импровизаторов», «Некрещеного попа»<sup>1106</sup>.

В то же время некоторые произведения оформлены как легенды и в жанровом отношении. Легенды Лескова служат примером несобранного цикла, где автор преследует единую, самим им сформулированную цель, и традиционно разделяются на «византийские» («проложные», «апокрифические»)<sup>1107</sup> и «новые». Фабулы первых заимствованы из Пролога, во втором случае в основу легенд легли анекдотические или вымышленные случаи из современности.

Традиционно к легендам относят и тексты, которым Лесков дает иные жанровые определения, так как он «употреблял как дублиеты-синонимы слова “легенда”, “сказание”, “повествование”, “повесть” (в смысле “поведанного” — рассказанного), что дает право на априорное жанровое отождествление с легендами таких его произведений, которые имеют перечисленные либо близкие им обозначения...»<sup>1108</sup>. Несмотря на справедливость этого утверждения, мы не будем рассматривать эти тексты, тем более что мнения исследователей по поводу жанра «новых легенд» расходятся. Так, М. Ферри считает, что «Несмертельный Голован», например, находится на стыке эпоса и новеллы<sup>1109</sup>. Мы остановимся на тех текстах, которые Лесков определяет как *легенды* в названиях, подзаголовках, предисловиях, примечаниях: «Легенда о совестном Даниле», «Прекрасная Аза. Легенда по старинному Прологу», «Невинный Пруденций (легенда)», «Лев старца Герасима (восточная легенда)», «Скоморох Памфалон».

<sup>1104</sup> Сухачев Н.Л., Туниманов В.А. Развитие легенды... С. 114.

<sup>1105</sup> Шмелева Ю.В. Поэтика малых жанров Н.С. Лескова (1880–1890-е годы): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2001. С. 14.

<sup>1106</sup> Не вполне верно, так как «Левша» в первопечатном варианте имел подзаголовок «Цеховая легенда», а заголовочный комплекс «Некрещеного попа» включает маркер «легендарный случай».

<sup>1107</sup> Буткевич А.А. Цикл «Византийских» легенд...

<sup>1108</sup> Горелов А.А. Н.С. Лесков... С. 271–272.

<sup>1109</sup> Ferry M.A. N.S. Leskov's Tales about the Three Righteous Men: A Study in the Positive Type. PhD thesis. Yale, 1977. P. 148; Andrews L.R. Hugo's Gilliatt and Leskov's Golovan: Two Folk-Epic Heroes // Comparative Literature. 1994. No 46(1). P. 71.

Хотя источником сюжетов для Лескова часто служат тексты религиозно-дидактического характера, он создает собственные произведения, преобразуя традиционный жанр и реставрируя «христианские легенды I века новой эры в народной среде»<sup>1110</sup>, что вызывает изменения, вносимые в проложные фабулы. В связи с этим важно, что Лесков обращается к чужой культуре (одним из источников для Лескова в плане «обстановочности» послужило творчество Г.М. Эберса<sup>1111</sup>). В то же время для прозы Лескова, пронизанной пафосом жизнестроительства<sup>1112</sup>, в целом свойственно обращение к современности и родной культуре. В легендах Лесков пользуется притчевым потенциалом легенд для достижения той же цели — отсюда иной характер изображения персонажей, отсутствие рамы, рассказчика и сказовых приемов.

События в легендах Лескова в основном не могут быть названы чудесными, необычайными с логической точки зрения: в них часто отсутствует элемент фантастики или вмешательство высших сил. Вместо рассказа о чудесах легенды повествуют о событиях, демонстрирующих силу духа, талант, самоотверженность людей, что является свидетельством могущества Господа. Принципиальным для легенд Лескова является противопоставление правды официальной церкви и народной, стихийной веры, выраженное как на сюжетном уровне, так и в расхождениях с претекстом.

«Легенда о совестном Даниле» и «Прекрасная Аза» (1888), образующие своеобразный диптих<sup>1113</sup>, посвящены религиозной тематике. Чудо в первой предстает как чудо душевного преображения. Христианин Данила переживает несколько приключений (три раза его берут в плен варвары); защищая свою жизнь, он убивает эфиопа и сбегает. Только после совершенного убийства он на самом деле приобщается к священной истории, когда «видит, что у него [коня]

<sup>1110</sup> Горелов А.А. Н.С. Лесков... С. 265.

<sup>1111</sup> Напр., Буткевич А.А. Н.С. Лесков и Г.М. Эберс: к проблеме взаимодействия слова и изображения // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2016. Т. 1. № 1. С. 100–109.

<sup>1112</sup> Громов П., Эйхенбаум Б.М. Н.С. Лесков (Очерк творчества) // Лесков Н.С. СС: В 11 т. / под общ. ред. В.Г. Базанова и др. М.: Худож. лит., 1957. Т. 1. С. V–LX.

<sup>1113</sup> Горелов А.А. Примечания // Лесков Н.С. СС: В 12 т. / сост. и общ. ред. В.Ю. Троицкого. М.: Правда, 1989. Т. 10. С. 398–399.

ясный месяц в утомленных больших глазах играет и отражает, как один брат убивает другого»<sup>1114</sup>. Лишь через нравственное падение Данила понимает заповедь — «Не ищи оправдания ни в какой хитрости. Потому что не дозволено убивать никого»<sup>1115</sup>, — и начинается путь его очищения. Эфиоп, живущий в Даниле и воплощающий совесть и страдание, спасает его душу: «Данила подумал и понял, что гнетущую его совесть взаправду надо считать не за кару неумолимого бога, а за доброе напоминание, не допустившее Данилу до легкого усыпления себя...»<sup>1116</sup>. Люди церкви — епископ, патриархи, папа — не понимают этой истины и не считают убийство варвара преступлением. П.Г. Жирунов называет этот мотив «приемом ложной этической оценки»<sup>1117</sup>.

В «Прекрасной Азе», вошедшей, как и предыдущая легенда, в миницикл «Две легенды по старинному Прологу», Лесков использует традиционный мотив самопожертвования: египтянка Аза совершает добрый поступок — отдает все свое имущество чужому человеку, после чего становится отверженной, так как ей приходится заниматься проституцией. Принятие ею христианства — необязательное условие для признания святости; это правда официальной церкви, но не веры, которую Аза исповедует еще до встречи с христианами: «Не порода и вера, а люди страдали...»<sup>1118</sup> (Курсив автора. — *Н.Т.*). Аза выражает свое понимание добра, отвечая эллину, которому отдает все свои деньги: «Я не знаю, в чем твоя вера: это касается наших жрецов; но я верю, что грязь так же марают ногу гречанки, как и ногу всякой другой, и одинаково каждую жжет уголь каленый»<sup>1119</sup>. Посмертное крещение подтверждает ее правоту. «Тогда совершилось чудо: когда отверженная египтянка лежала больная в “малой хлевине”, туда к ней среди ночи вошли “два светлые мужа” и одели ее в белые

<sup>1114</sup> Лесков Н.С. СС: В 12 т. / сост. и общ. ред. В.Ю. Троицкого. М.: Правда, 1989. Т. 10. С. 87.

<sup>1115</sup> Лесков Н.С. СС: В 12 т. Т. 10. С. 89.

<sup>1116</sup> Лесков Н.С. СС: В 12 т. Т. 10. С. 96.

<sup>1117</sup> Жирунов П.Г. Жанр рассказа... С 12.

<sup>1118</sup> Лесков Н.С. СС: В 12 т. Т. 10. С. 107.

<sup>1119</sup> Лесков Н.С. СС: В 12 т. Т. 10. С. 106.

“крестильные ризы”. В них и осталось на земле мертвое тело Азы, а живой дух ее отлетел в обитель живых»<sup>1120</sup>.

Провозглашаемая Азой истина, как и в «Легенде о совестном Даниле», не совпадает с церковной. «Интуитивно чувствуя *истину*, Аза не способна действовать вопреки христианскому учению, и в структуре персонажного образа слово героини усиливает религиозно-нравственный аспект художественного текста Николая Лескова»<sup>1121</sup> (Курсив автора. — *Н.Т.*). Церковь требует от Азы различных испытаний: поста, покаяния, изучения символа веры. Лесковым развенчивается авторитет священнослужителей; истинная вера представлена Азой и христианином, поклонившимся ей, блуднице: «Аза подняла лицо свое и плакала, а христианин глядел на нее, колени его незаметно согнулись, он поклонился ей в ноги и тихо промолвил: — “Живая! живая!”»<sup>1122</sup>

Однако христианское подвижничество не утверждается Лесковым как единственно возможная форма религии или общественного устройства, что ярко демонстрирует легенда «Невинный Пруденций» (1891). Юный Пруденций влюблен в прекрасную овдовевшую Мелиту; ничто, кроме веры, побуждающей ее отказаться от земных радостей, не мешает их союзу. Мудрая женщина заставляет Пруденция понять, что его истинная любовь — ее бывшая рабыня Марема, так как оба они созданы для брака и семьи; сама же Мелита уходит в монастырь. Союз Маремы и Пруденция и христианство Мелиты представляют собой противоположный, но одинаково ценный и естественный для повествователя выбор человека. Мелита находит способ избежать брака с Пруденцием и достичь всеобщего счастья, при этом она проповедует идею природной гармонии и любви. Эту мысль озвучивает сам Пруденций, говоря Мареме: «...Вперед дальше всех видела одна Мелита. <...> При разности взглядов и мыслей мы не нашли бы в союзе согласия и мира, а с тобой мы счастливы... Ее дух слишком высок и серьезен — он слишком беспощадно побеждает плоть. Ты же и я... мы смотрим

<sup>1120</sup> Лесков Н.С. СС: В 12 т. Т. 10. С. 112.

<sup>1121</sup> Кашкарева А.П. Легенда «Прекрасная Аза» в контексте читательских предпочтений Н.С. Лескова 1880–1890-х гг. // Научный диалог. 2016. № 2(50). С. 169.

<sup>1122</sup> Лесков Н.С. СС: В 12 т. Т. 10. С. 111.

проще...»<sup>1123</sup>. В этой легенде Лесков также отказывается от сказового повествования, от рамочной конструкции, воссоздавая перед читателем картины быта давно ушедшей чужой культуры.

Ярко выражена передача права слова герою в «Льве старца Герасима» (1888), что особенно подчеркнуто простым, лаконичным стилем рассказывания. Легенда использует традиционный мотив подвижничества и помощи диких зверей отшельнику. В этой легенде истина («Поступайте со всеми добром да ласкою») открывается Герасиму не в конце, а в начале повествования; дальнейшие же события демонстрируют его правоту другим людям, и ключевым образом становится лев, превращающийся из свирепого зверя в разумное и ручное существо. Сам повествователь не комментирует смысл происходящего, отказываясь от рамы и других метаповествовательных приемов.

«Скоморох Памфалон» (1887), неоднократно названный *легендой* в неопубликованном предисловии<sup>1124</sup>, является вариацией «Жонглера Богоматери» А. Франса; первоначальное название легенды, не одобренное цензурой, — «Боголюбезный скоморох». Отшельник Ермий ищет богоугодного человека, который доказал бы ему, что не все люди грешны. Все отсылают его к некому Памфалону из Дамаска, который оказывается шутом, развлекающим богатых людей и отнюдь не считающим себя праведником: «— А я, — отвечал Памфалон, — с тобою не спорю, но говорю тебе, что я человек очень непостоянной жизни, а ремеслом скоморох и не о благочестии размышляю, а я скачу, верчусь, играю, руками плещу, глазами мигаю, выкручиваю ногами и трясую головой, чтобы мне дали что-нибудь за мое посмешище. О каком богоугождении я могу думать в такой жизни!»<sup>1125</sup>

Однако рассказ Памфалона о своей жизни открывает Ермию глаза. Гордыня отшельника, считавшего себя праведником и судившего о других по конвенциональным представлениям, после рассказа скомороха сменяется

<sup>1123</sup> Лесков Н.С. СС: В 12 т. Т. 11. С. 308.

<sup>1124</sup> Лесков Н.С. СС: В 11 т. Т. 8. С. 580–583.

<sup>1125</sup> Лесков Н.С. СС: В 12 т. Т. 10. С. 129.

смирением. Самыми лучшими и чистыми людьми в Дамаске оказываются гетера и скоморох, потому что ими движут чистые помыслы, они думают не о спасении собственной души, но о жизнях и благополучии других. «...Перейдут в нее [вечность] путем милосердия много из тех, кого свет презирает и о которых и я, гордый отшельник, забыл, залюбовавшись собою. Иди к себе в дом, Памфалон, и делай, что делал, а я пойду дальше»<sup>1126</sup>. Ермий постигает, что истина — в служении людям, а не в гордыне одиночества и подвижничества ради собственного спасения. Умирая, он видит, как «во весь небосклон большими еврейскими литерами словно углем и сажей напачкано слово: “самоумнение”». Но Памфалон «взял свою скоморошью епанчу, махнул ею и враз стер это слово на всем огромном пространстве»<sup>1127</sup>.

Разыскания И.Н. Минеевой свидетельствуют о том, что Лесков, конспектируя соответствующее житие из Пролога, вступал в полемику с официальным рассказом, обнажая в нем совсем новые смыслы<sup>1128</sup>. Истинная праведность руководствуется не сухим законом, а жизнью и ее требованиями. Как и в других легендах, внимание смещается с идеи на героев, а в фокусе легенды оказывается преобразование персонажа<sup>1129</sup> — в данной легенде Ермия, понявшего собственную греховность, рожденную гордыней.

Трактовка Лесковым идей христианства свидетельствует о его «апокрифическом отношении к истории»<sup>1130</sup>. В примечании к «Легенде о совестном Даниле» Лесков писал: «Читатель не должен забывать, что такие легенды отнюдь не имеют за собою в наше время церковного авторитета, а, напротив, они даже подвергались насмешке со стороны теологов...»<sup>1131</sup>. Интерес к апокрифу в противовес официальным документам характерен для многих

<sup>1126</sup> Лесков Н.С. СС: В 12 т. Т. 10. С. 164.

<sup>1127</sup> Лесков Н.С. СС: В 12 т. Т. 10. С. 165.

<sup>1128</sup> Минеева И.Н. Неизвестные факты из истории создания повести Н.С. Лескова «Скоморох Памфалон (старинное сказание)» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2015. № 7(152). С. 75.

<sup>1129</sup> Минеева И.Н. Творческая история повести Н.С. Лескова «Гора» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2013. № 6. С. 97.

<sup>1130</sup> Пантин В.О. Легенды и «Апокрифы»... С. 1.

<sup>1131</sup> Цитата по: Горелов А.А. Примечания. С. 399.

авторских религиозных легенд, так как позволяет строить повествование на установлении истины. Как и в легендах Келлера и Франса, внимание Лескова сосредоточено на конфликте простой истины и предубеждений: «Легенда — попытка традиционно объяснить реально невероятное фантастически невероятным. Она эквивалент “правды”, парадоксально уступающий последней в невероятности»<sup>1132</sup>. Сам Лесков признается, что «истинно не то, что есть и было, а то, что могло быть по свойству души человеческой»; «проследить, как складывается легенда, не менее интересно, чем проникать, как делается история»<sup>1133</sup>. Это убеждение выражается в том, что, помимо легенд, почерпнутых из Пролога, «выделяется у Лескова группа “действительных” (в противовес “обстановочным”) легенд<sup>1134</sup>, или “легенды нового сложения”»<sup>1135</sup>. «Лесков сам становится творцом современных легенд, причем легенд, уже изначально существующих в форме художественных произведений и потому от этой формы неотделимых...»<sup>1136</sup>.

Любопытным кажется употребление формы *лыгенда* в «Несмертельном Головане» (1880), которое рассказчик возводит к народной этимологии (от глагола *лгать*): «Бабушка спросила меня: заезжал ли я на отцову могилу, кого видел из родных в Орле и что поделявает там дядя? Я ответил на все ее вопросы и распространился о дяде, рассказав, как он разбирается со старыми “лыгендами”. Бабушка остановилась и подняла на лоб очки. Слово “лыгенда” ей очень понравилось: она услышала в нем наивную переделку в народном духе и рассмеялась...»<sup>1137</sup>.

На самом деле Лесков заимствует эту идею из работы И.Г. Гердера *Ueber die Legende*<sup>1138</sup>, где тот употребляет форму *Lügende*. Д.С. Лихачев замечает, что «искажения в духе народной этимологии типичны для Лескова и способствуют

<sup>1132</sup> Сухачев Н.Л., Туниманов В.А. Развитие легенды... С. 117.

<sup>1133</sup> Цит. По Пантин В.О. Легенды... С. 1.

<sup>1134</sup> Сухачев Н.Л., Туниманов В.А. Развитие легенды... С. 115.

<sup>1135</sup> Горелов А.А. Н.С. Лесков... С. 271.

<sup>1136</sup> Пантин В.О. Легенды... С. 3.

<sup>1137</sup> Лесков Н.С. СС: В 11 т. Т. 6. С. 394.

<sup>1138</sup> Предисловие к стихотворному циклу “Legenden”, вошедшему в шестое издание “Zerstreute Blätter” (1797).

“сокрытию” личности автора, его личного отношения к описываемому. Он говорит “чужими словами” — следовательно, не дает никакой оценки тому, о чем говорит. Лесков-автор как бы прячется за чужими словами и словечками — так же, как он прячется за своими рассказчиками, за вымышленным документом или за каким-либо псевдонимом»<sup>1139</sup>. В легенде Лесков, по словам Лихачева<sup>1140</sup>, постоянно искавший в области жанра, находит способ такого взаимодействия с читателем, который предусмотрен самой природой жанра, ибо легенда — рассказ о недостоверном. Лесков «снимает с себя известную долю ответственности: делая форму своих произведений как бы чужой, он стремится переложить ответственность за них на рассказчика, на документ, который он приводит. Он как бы скрывается от своего читателя»<sup>1141</sup>. «...То, что это басня, вымысел, легенда — “чистейшее сочинение” народного разума, вовсе не смущает Лескова, если и не предпочитавшего легенде подлинную историю, то, во всяком случае, и не отдававшего последней предпочтения»<sup>1142</sup>.

В отличие от легенд Беккера, легенды Лескова более разнообразны по форме. Их принадлежность к одному жанру обеспечивается иными средствами, чем воспроизводимая топка. Легендой в прозе Лескова называется произведение об обретении истины, уже известное в мировой культуре и повторяемое автором на новый лад.

Проанализированные в данном разделе несобранные циклы легенд принадлежат к двум типам. В первом, менее распространенном случае, легенды носят исторический характер и могут объединяться в последовательную цепь эпизодов. Во втором случае легенды не связаны между собой, но подчиняются единой логике. У Беккера однородность достигается единством топки, у Лескова — диалогом с претекстом. «Пolemическое осмысление»<sup>1143</sup> или диалог с текстом-опорой в легендах рождает дополнительные смыслы. Претексты обычно

<sup>1139</sup> Лихачев Д.С. Слово о Лескове // Неизданный Лесков. М.: Наследие, 1997. Кн. 1. С. 15.

<sup>1140</sup> Лихачев Д.С. Слово о Лескове. С. 9.

<sup>1141</sup> Лихачев Д.С. Слово о Лескове. С. 11.

<sup>1142</sup> Сухачев Н.Л., Туниманов В.А. Развитие легенды... С. 123.

<sup>1143</sup> Федотова А.А. Поэтика поздней прозы Н.С. Лескова: интертекстуальный аспект: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2012. С. 8.



посвящены историческим, реальным событиям и людям, в судьбе которых авторы усматривают урок для потомков и параллель с современностью.

Кроме того, в отличие от легенд в составе связанного цикла, для рассмотренных легенд менее характерно использование персонифицированного рассказчика. У Полевого и Лескова он отсутствует, у Беккера достаточно условен. Вероятно, это обусловлено тем, что несобранные циклы отличаются от связанных циклов легенд или других жанров тех же писателей большей степенью условности. С другой стороны, произведениям свойственна смысловая завершенность, самодостаточность, позволяющая понять каждый без обращения к другим произведениям.

### 3.4. Легенда в составе полижанрового цикла

Несмотря на популярность гомогенных циклов легенд, в литературе XIX в. отмечается и тенденция к включению легенд в авторские циклы полижанрового характера, в которых соседство жанров подчеркивает своеобразие легенды.

Чаще всего легенды в гетерогенных циклах соседствуют с текстами очерковыми, повествующими о современности. Очерк, находящийся на стыке художественной и документальной прозы, носит реалистический характер. Благодаря контрасту с ним становятся еще более очевидными поэтическая природа и устремленность в прошлое легенды. Однако возможно соседство и с фикциональными формами — с рассказом, с новеллой, с поэтическими фрагментами. Хорошо изученными разножанровыми циклами с включением легенд являются «Книга эскизов Джеффри Крейна» (*The Sketch Book of Geoffrey Crayon*, 1819–1820) В. Ирвинга, «Мхи старой усадьбы» (*Mosses from an Old Manse*, 1846) Н. Готорна, «Три рассказа» (*Trois contes*, 1857) Г. Флобера, «Письма с моей мельницы» (*Lettres de mon moulin*, 1866–1869) А. Доде. В этих циклах проявлены основные тенденции, типичные для разножанровых циклов с включением легенды. Так, в цикле Флобера значимой оказывается

последовательность развития сюжета в разных жанровых формах<sup>1144</sup>. Для Ирвинга и Готорна характерно чередование разных форм, которое подчеркивает своеобразие каждой. Доде демонстрирует процесс создания разных жанров из наблюдаемого жизненного материала.

В данном разделе мы обратимся к двум циклам, демонстрирующим эти тенденции. В «Перламутровом ларце» А. Франса смена исторических эпох, изображаемых в трех частях цикла, сопровождается сменой жанровой поэтики. При этом вопросы, интересующие персонажей, остаются неизменными, варьируется лишь способ их оформления. Второй цикл — «Грезы и тени. Книга легенд» А. Амфитеатрова — воссоздает процесс художественного оформления легенды, представляя ее различные стадии: обычай, набросок, художественный перевод, сказка, фантастический рассказ.

### 3.4.1. «Перламутровый ларец» Франса

«Перламутровый ларец» (*L'Étui de nacre*, 1892/1922) — прозаический цикл, написанный Анатолем Франсом (1844–1924) в зрелый период и переработанный им незадолго до смерти. В него наряду с легендами о поздней Античности входят новеллы о современности и рассказы о Французской буржуазной революции<sup>1145</sup>. В исследовательской литературе «Перламутровый ларец» чаще всего получает жанровое определение «сборник сказок» (*recueil de contes*)<sup>1146</sup>. В пользу отнесения книги к сборнику говорит тот факт, что изначально произведения, вошедшие в книгу, появлялись в периодической печати с 1884 по 1892 гг. и были

<sup>1144</sup> О жанровом составе и композиции «Трех рассказов» см.: Полухина Ю.В. Три повести Флобера: хронологическая структура, фигуры пространства и использование в произведениях образа «слова» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. 2006. № 2.

<sup>1145</sup> Немецкий исследователь А. Гир иначе, чем отечественные ученые, группирует тексты, усматривая признаки легенды во всех новеллах о современности (Gier A. *Der Skeptiker im Gespräch mit dem Leser: Studien zum Werk von Anatole France und zu seiner Rezeption in der französischen Presse, 1879–1905*. Tübingen: M. Niemeyer, 1985. S. 138).

<sup>1146</sup> Ковалева И.С. Творчество Анатоля Франса в годы перелома (1889–1895): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1955. С. 95; Лиходзиевский С.И. Анатолий Франс. Очерк творчества. Ташкент: Гослитиздат УзССР, 1962. С. 10; Наливайко Д.С. Французская буржуазная революция 1789–1794 гг. в творчестве Анатоля Франса: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1960. С. 3.

опубликованы как отдельное издание в 1892 г. Тем не менее объединение принадлежит самому автору, а расположение текстов в «Перламутровом ларце» носит не произвольный характер, о чем свидетельствует история цикла. Для третьей части цикла Франс использовал некоторые главы своего раннего романа «Алтари страха» (*Les Autels de la peur*, 1884), значительно переработав их; в издании 1922 г. частично изменена концовка сборника: Франс разбил финальный рассказ на два и добавил один сюжет, подчеркнув таким образом кольцевую композицию книги. Подобная работа позволяет говорить о «Перламутровом ларце» как о цикле.

Хронотопическое единообразие, наблюдаемое в каждой части, влечет за собой тематическое и жанровое сходство входящих в каждую часть произведений. Справедливое разделение сборника на три «слоя» вызывает вопрос о жанровой принадлежности произведений, составляющих три части книги. Традиционно цикл определяется как «наджанровое» объединение текстов, характеризующееся жанровой гомогенностью входящего в него материала<sup>1147</sup>, жанровой однородностью состава<sup>1148</sup>. Однако цикл обладает потенциальной возможностью включать в себя тексты разных жанров: «...История циклообразования малых эпических форм предстает <...> как последовательный переход от циклов одной жанровой ориентации (в 1830–60 гг. — новеллистических) к другим (очерковым, “сценочным”, а далее — к “синтезным”, собственно эпическим, соединившим все эти традиции)»<sup>1149</sup>. В тех достаточно распространенных случаях, когда в книгу входят разножанровые тексты (в терминологии Е.А. Шраги, «цикл, возникающий на пересечении разнонаправленных жанров»<sup>1150</sup>), действуют иные принципы циклообразования

<sup>1147</sup> Сапогов В.А. Цикл // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1975. Т. 8. Стб. 98.

<sup>1148</sup> Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб.: Изд-во НИИ химии СПбГУ, 1999. С. 33.

<sup>1149</sup> Ляпина Л.Е. Циклизация... С. 34.

<sup>1150</sup> Шрага Е.А. Прозаическая циклизация и ее роль в русском литературном процессе 1820–30-х гг.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2009. С. 5.

(общность мотивов, персонажей, рассказчика и т. д.). Именно к таким циклам относится «Перламутровый ларец».

Тональность и ключевые вопросы задаются в первой части цикла, которая включает следующие произведения: «Прокуратор Иудеи» (*Le Procureur de Judée*), «Амикус и Целестин» (*Amicus et Célestin*), «Легенда о святых Оливерии и Либеретте» (*La Légende de saintes Oliverie et Liberette*), «Святая Евфросиния» (*Sainte Euphrosine*), «Схоластика» (*Scolastica*), «Жонглер богоматери» (*Le Jongleur de Notre-Dame*). Эта часть стилизована под биографии святых раннего христианства. Тематически данная группа текстов вполне соответствует жанру легенды, поскольку повествует о святых и их духовных подвигах: о том, как отшельник Целестин крестил фавна, о непорочном браке Схоластики и Иньюриоза, о том, как Евфросиния скрывалась в мужском монастыре под видом брата Смарагда, чтобы не выходить замуж. Франс с детства привлекали жития святых, он «...был способен чувствовать поэзию христианских легенд и эстетическое обаяние церковного ритуала»<sup>1151</sup>. В автобиографической «Книге моего друга» (*Le Livre de mon ami*, 1885) Франс признавался, что в детстве был настолько очарован житиями святых, что сам собирался стать святым: «Но не от меня зависело обзавестись конем, мундиром, полком и врагами — всем тем, что неотделимо от бранной славы. Вот потому-то я и решил стать святым. Это не так сложно и приносит большую славу. Моя матушка была набожна. Ее набожность, столь же обаятельная и столь же искренняя, как она сама, глубоко трогала меня. Матушка часто читала мне “Жития святых”, я слушал с восторгом, и моя душа была полна изумления и любви»<sup>1152</sup>.

Время действия легенд в первой части «Перламутрового ларца» — поздняя Античность и раннее Средневековье. В текстах присутствуют такие обязательные для агиографической легенды мотивы, как испытание, прижизненное или посмертное чудо, признание окружающими святости героев. Франс сохраняет

<sup>1151</sup> Губер П.К. Анатолий Франс. Критико-биографический этюд. Пб.: Полярная звезда, 1922. С. 17.

<sup>1152</sup> Франс А. СС: В 8 т. / под общ. ред. Е.А. Гунста и др. М.: Гослитиздат, 1957–1960. Т. 1. С. 489. Пер. с франц. Н. Коган.

традиционную топику, так как христианская легенда повторяет и вновь утверждает давно известное, предустановленное веками.

С другой стороны, в тексты вводятся элементы, несвойственные жанру агиографической легенды и потому влекущие за собой концептуальные преобразования. Прежде всего, изменяется, по сравнению с религиозным жанром, отношение к языку и повествованию. Благодаря тому, что большое внимание уделяется деталям, цветам, материалам, в легенде Франса возникает противоречащий ценностям христианства культ красоты, изящества, роскоши. Для религиозных же легенд типичен простой, лаконичный стиль, соответствующий духу раннего христианства. Наоборот, мораль и дидактизм занимают у Франса все меньше места. Исследователи единодушны в том, что «Франс бросает тень сомнения на догмы и святых: победу одерживает природа, таков урок легенды»<sup>1153</sup>. Некоторые легенды следуют претексту в решении конфликта, если он соответствует замыслу Франса. Так, популярная во второй половине XIX в. легенда о жонглере сохраняет изначальный конфликт «искренней простоты и греха гордыни»<sup>1154</sup>, что подтверждает общую идею цикла. В то же время простота «Жонглера Богоматери» обманчива<sup>1155</sup>, так как в традиционный сюжет Франс вплетает многочисленные аллюзии на произведения мировой культуры, очевидные только искушенному читателю.

Большинство легенд написано от лица всеведущего повествователя (лишь в двух случаях из шести мы сталкиваемся с явным пересказом, оформленным при помощи рамочной конструкции) с эксплицированной точкой зрения: нарратор разделяет христианскую позицию, которую постоянно противопоставляет языческой. Ригоризм повествователя является источником самоиронии. З.А. Венгерова характеризует отношение Франса как «философию терпимости,

<sup>1153</sup> Bancquart M.-C. *Anatole France polémiste*. P.: A.F. Nizet, 1962. P. 234.

<sup>1154</sup> Carter J. *Anatole France: The Politics of Skepticism*. New Brunswick: Rutgers univ. press, 1965. P. 74.

<sup>1155</sup> Sachs M. *Anatole France and the Art of the Short Story* // *Kentucky Romance Quarterly*. 1973. Vol. 20(3). P. 363.

основанную на отсутствии той полной и совершенной истины, которая исключала бы противоположную ей»<sup>1156</sup>.

Иногда повествовательная техника усложняется, как, например, в «Схоластике», где приводятся две трактовки чуда: христианская и языческая, которым соответствуют две повествовательные техники. Первая, «христианская», часть написана сторонним наблюдателем и повествует о духовном подвиге супругов Схоластики и Иньюриоза, сохранивших целомудрие в браке. Мысли и внутренняя речь героев не передаются и не комментируются, повествование лишено субъективности и обезличено: «После десятилетнего искуса Схоластика умерла»<sup>1157</sup>. Когда на могилах невинных супругов вырастают розы, соединяя их, люди видят в этом свидетельство их святости. Вторая часть сообщает мысли язычника Сильвана, осмысление увиденного им как знака сожаления Схоластики о неизведанной земной любви: «Это чудо учит нас вкушать радость жизни, пока есть время»<sup>1158</sup>. Вводится сложная система комментариев, призванная выразить, как может показаться, мнение повествователя: «Так думал в простоте своей язычник Сильван»<sup>1159</sup> (“Ainsi songeait ce simple païen”<sup>1160</sup>). М. Сакс, анализируя текст, приходит к выводу, что эффект пастиша достигается не только интонацией, но и отсылкой к архиву Мишеля Шале, который современному Франсу читателю стал известен неудачной покупкой старинных рукописей, оказавшихся подделкой<sup>1161</sup>.

Во второй и третьей частях цикла, хотя их хронотоп разительно отличается от хронотопа первой части, поднимаются те же вопросы и развиваются те же сюжеты. Так, например, сюжет «Схоластики» повторяется в новелле «Лесли Вуд» (*Leslie Wood*), повествующей о духовном браке Лесли Вуда и Анни Фрезер. В ней отношение к наложенному духовником запрету далеко от положительного. В

<sup>1156</sup> Венгерова З.А. Анатолий Франс. М.: Заря, 1910. С. 22.

<sup>1157</sup> Франс А. СС: В 8 т. Т. 2. С. 698. Пер. с франц. Я.З. Лесюка.

<sup>1158</sup> Франс А. СС: В 8 т. Т. 2. С. 699. Пер. с франц. Я.З. Лесюка.

<sup>1159</sup> Франс А. СС: В 8 т. Т. 2. С. 699. Пер. с франц. Я.З. Лесюка.

<sup>1160</sup> France A. Œuvres (4 vol.) / éd. établie, présentée et annotée par M.-C. Bancquart. P.: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984–1994. V. 1. P. 917.

<sup>1161</sup> Sachs M. (ed.). The French Short Story in the Nineteenth Century. N.Y.: Oxford univ. press, 1966. P. 345–346.

третьей части цикла, в «Эпизоде из времен флореаля II года республики» (*Anecdote de floréal, an II*), главная героиня, которой предоставляется возможность соединиться с тем, «кто ее любил и чьей любовницей она не стала»<sup>1162</sup>, добровольно отказывается от такой возможности, предпочитая ей смерть на гильотине. В отличие от Схоластики, Фанни д'Авенэ руководствуется не верой, а рассудком<sup>1163</sup>, она открыто сожалеет о своей «жизни безмятежной, благополучной <...>, но не ведавшей ни страстей, ни душевных бурь»<sup>1164</sup>. Вне зависимости от мировоззрения героини финал одинаков.

Решение религиозной темы также представляется единообразным на протяжении цикла. В первой части Франс отдает явное предпочтение языческим божествам, так как их культ не связан с религиозным фанатизмом<sup>1165</sup>. Эта же идея повторяется в «Лесли Вуде», где христианская аскеза разрушает человеческую личность, в «Гестасе», где герою отказано в доступе в церковь, но апокрифически обещано райское блаженство. Кроме того, «Прокуратор Иудеи» прямо соотносит иудаизм и политеизм, намекая на общую природу всякой религии<sup>1166</sup>. Ж. Сарель, основываясь на скрупулезном лингвистическом анализе и выборе слов, доказывает, что Франс намеренно наделяет персонажи «Прокуратора Иудеи» речью и образом мысли человека конца XIX в.<sup>1167</sup>

З.А. Венгерова отмечает парадоксальную особенность философии Франса — «отрицательное отношение ко всем религиозным учениям и вместе с тем его сочувствие ко всем, кто исповедует эти учения»<sup>1168</sup>. В то же время ироническое отношение к ограниченному повествователю не означает его осуждения. В первой части цикла доминирует мысль о том, что истинная религия многогранна и не сводится к учениям богословов: она может с легкостью включать в себя языческие элементы. «Самым неожиданным образом язычество выполняет

<sup>1162</sup> Франс А. СС: В 8 т. Т. 2. С. 792. Пер. с франц. Н.Г. Яковлевой.

<sup>1163</sup> Франс А. СС: В 8 т. Т. 2. С. 793. Пер. с франц. Н.Г. Яковлевой.

<sup>1164</sup> Франс А. СС: В 8 т. Т. 2. С. 792–793. Пер. с франц. Н.Г. Яковлевой.

<sup>1165</sup> Bresky D. The Art of Anatole France // *Studies in French literature*. 1969. No 17. P. 186.

<sup>1166</sup> Bresky D. The Art of Anatole France. P. 180.

<sup>1167</sup> Sareil J. Une essai plausible de reconstitution historique: *Le Procureur de Judée* d'Anatole France // *The Romanic Review*. 1970. Vol. 61. No 4. P. 295.

<sup>1168</sup> Венгерова З.А. Анатоль Франс. С. 17.

миссию христианства, а в самом христианстве сплетаются нравственные подвиги с непобедимыми слабостями»<sup>1169</sup>. А. Левинсон утверждал, что Франс «...своим творчеством вскрывал тщету всякой веры, изнанку всякого величия...»<sup>1170</sup>. Таким образом, традиционная фабула легенды осложняется неоднозначной авторской позицией, выстраивающей непростые отношения читателя с текстом и привносящей элемент неожиданности в трактовку традиционных сюжетов. В связи с этим франсовские легенды можно условно определить как новеллистические.

Соседство легенд с другими жанровыми формами позволяет рассмотреть похожие сюжеты с разных точек зрения, ввести композиционный полифонизм. Полижанровость становится носителем определенного содержания: постичь истину в рамках одного жанра невозможно, необходим их полилог.

### 3.4.2. «Грезы и тени» Амфитеатрова

Книга «Грезы и тени» Александра Валентиновича Амфитеатрова (1862–1938), публициста, поэта и прозаика, состоит из напечатанных ранее в периодике произведений, объединенных, по признанию автора, фольклорным характером и гуманистическим пафосом. В книгу легенд «Грезы и тени» (1896) входят тексты четырех типов, многие из которых легко идентифицировать по жанровому подзаголовку. Самая многочисленная группа — легенды: «Мертвые боги. Тосканская легенда», «Измена. Сицилийская легенда», «Агасфер», «Золотая планета. Легенда острова Корфу», «Тени ночи. Молдавская легенда», «Польская легенда. О изваянии Христа в Браилове». Далее, родственными легенде по фабуле являются сказки: «Дубовичи. Карпатская сказка», «Болотная царица. Сказка итальянской мареммы». Контрастируют с ними очерковые тексты «Ариман», «Сион», «Конокрады», объединенные в миницикл «Из кавказских набросков»<sup>1171</sup>. Кроме того, можно выделить тексты, которые Амфитеатров в предисловии

<sup>1169</sup> Венгерова З.А. Анатоль Франс. С. 16–17.

<sup>1170</sup> Цит. по: Пахсарьян Н.Т. Франс Анатоль // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940): В 3 т. М.: РАН, ИНИОН и др., 2003. С. 203.

<sup>1171</sup> В оглавлении значится как «Кавказские отголоски».



относит к рассказам, «обыкновенно называемым, по неправильной традиции, фантастическими»<sup>1172</sup>: «Статуя сна», «Зоя. Элегия», «Киммерийская болезнь».

Несмотря на такое жанровое разнообразие, подзаголовок книги включает именно слово *легенды* как ключевое понятие, поэтому следует рассматривать весь цикл в свете этого жанрового знаменателя.

В отличие от цикла Франса, книга Амфитеатрова не разделена на части, но чередует разные жанры, что подчеркивает своеобразие каждого. Объединяет все тексты не только обозначенное автором гуманистическое содержание, но и апелляция к чужому слову и к чужому опыту, который передается в разной форме: фольклорного нарратива, исповеди, письма, воспоминания. Соседство текстов очеркового и фантастического характера не только акцентирует их особенности, но и подчеркивает общие черты, хотя их последовательность и не образует, как в случае с Франсом, собственного сюжета. Представляется, что все жанры показывают разную ступень развития легенды — от замысла до полноценного произведения.

Легенда рождается из наброска, эскиза. Наброски создаются персонифицированным рассказчиком, который путешествует по чуждой, в меру экзотичной местности (Кавказ) и после пережитой опасности находит приют для ночлега и становится свидетелем какого-либо обычая, песни, рассказа, бытующего в этом краю. В «Аримане» это колыбельная, которая сопровождается переводом и толкованием проводника Сюмона. В «Сион» вплетается описание нескольких местных традиций (охота, пир, песня); в «Конокрадах» фольклор уступает место действительным происшествиям, передаваемым отцом Мелетием.

Лишь в первом наброске сюжет нарратива завершен: пересказывается предание о падишахе джиннов Аримане, получающем свободу на три часа каждую осеннюю ночь. Это объясняет осенние бури. В то же время вводится религиозный образ младенца Христа, спящего в колыбели в местной церкви под защитой золотого голубя. В «Сионе» также присутствует традиционный для агиографии образ грешника, построившего келью из камней в горах и

---

<sup>1172</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. От автора.

искупившего тем самым свои преступления. В «Конокрадах» рассказывается, как в Грузии обычно похищают лошадей. Таким образом, мини-цикл «Из кавказских набросков» движется от законченного сюжета к эскизам, из которых позднее могут появиться литературные обработки.

Позиция рассказчика, наблюдающего, как реальность претворяется в поэзию, проявлена в его этнографических комментариях, а также в сообщениях об обработке текста: обычно текст переводится посредником в прозе, а затем рассказчик создает его стихотворное переложение. В «Сионе» он специально сообщает, что потерял прозаический перевод и восстанавливал его по памяти. В «Аримане», помимо женщины, поющей колыбельную, и комментирующего ее Сюмона, упоминаются еще и «старые люди», которые «сказывают»: таким образом источник знания теряется, а слово многократно передается.

Кроме того, рассказчик постоянно проводит аналогии между действительностью и мировой культурой таким образом, что жизнь и поэзия становятся явлениями одного порядка. Например, слыша местную грузинскую песню, он цитирует «Иоанна Дамаскина» А.К. Толстого; бурю описывает словами А.С. Пушкина и Ж.-Б. Мольера: «Было невозможно перекинуться словом с товарищами-грузинами из Казбека: ветром захватывало дыхание. Он выл, свистал, гайгайкал, мяукал, домового хоронил и ведьму выдавал замуж... О, кой черт понес меня на эту галеру!»<sup>1173</sup>

Фабула набросков может быть незавершенной; подчеркнута повторяемость описанных событий. В «Аримане» говорится о том, что младенец просыпается три раза в год; в «Сионе» и «Конокрадах» сообщается о типичных для местности происшествиях. Таким образом, наброски содержат легенды в зачаточном состоянии, демонстрируют тот материал, из которого легенды рождаются. Имея все возможности обработать их, рассказчик отказывается от этого и выбирает другой жанр.

Второй этап развития легенды — сказка — имеет локальную привязанность и организована вокруг локуса (дуба, болота), в котором обитает местное

<sup>1173</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 75.

божество. Сказки повествуют о союзе с волшебным супругом — в данном случае земной женщины с духом (дубом и болотным царем), — а также используют мотивы преступления и возмездия. Так, графиню Примулы убивают слуги, чтобы завладеть ее жемчужным ожерельем, и за это человечество постигает кара в виде страшных болезней. Посыл этих текстов экспликативен: объяснение какого-либо обычая, рода, герба. Сказка «Дубовичи» заканчивается историческим комментарием: «Это и был Само Дубович, первый из рода Дубовичей, до сих пор могучих, богатых и славных — одни в Галиции, другие на далеком Далматском побережье»<sup>1174</sup>. Сказка «Болотная царица» говорит о происхождении болезней, чудовищ и т. д.

В сказочных сюжетах, тем не менее, рассказчик находит некую первооснову: «Мне кажется, что в сказке этой — о похищении Мелинды — отразился, на средневековый лад, древний миф о Прозерпине...»<sup>1175</sup> Таким образом обнаруживается отчасти научный интерес рассказчика к историям, попытка определить их происхождение.

Следующий способ оформления материала — собственно легенды, которые осмыслиют его в христианских категориях: в «Мертвых богах» речь идет о перешедшем из отказавшемся в римское язычество оружейнике, «Измена» и «Агасфер» представляют собой апокрифы на библейские темы; «Тени ночи» и «Польская легенда» — христианские легенды с использованием исторических образов. Рассказчик обычно сообщает, откуда узнал легенду (из записи в монастырском мемориале, в Киевской губернии) или же вовсе отказывается от рамы («Измена», «Агасфер», «Золотая планета»), оставляя указание на место бытования в подзаголовке легенды.

Часть легенд имеет традиционную фабулу, о чем сообщает сам рассказчик: «Некоторыми чертами она [легенда] напоминает популярную в югославянских землях сказку о том, как турецкий султан отдал русскому царю»<sup>1176</sup>. Сюжеты

<sup>1174</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 125.

<sup>1175</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 204.

<sup>1176</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 219.

«Измены» и «Агасфера» хорошо известны в мировой культуре; вместе с тем легенды в книге претендуют на воссоздание позабытой или неизвестной доселе истины. Так, Агасфер передает человечеству то, что постиг, когда был обречен на вечные скитания. Это подчеркнуто рассказом от первого лица: Агасфер наделен собственным голосом. Рассказчик в «Польской легенде» настаивает на устной передаче истины: «Ты меня, пан, извини: я старик, темный, многим наукам не учился... что люди говорят, с того и моя речь, а не из книжек...»<sup>1177</sup>. Агасфер вопрошает: «Ужели истина — не скрижаль, не твердый, жесткий камень, непокорный ни людям, ни временам, единый и неизменный для всех веков и народов? Ужели и она, как дух, облекшийся плотью, мужает, стареет, умирает и вновь возрождается вместе с миром, живущим исканием ее?»<sup>1178</sup>

В легендах Амфитеатрова представлены чудесные события как из священной, так и из земной истории, однако сюжет всех обусловлен борьбой добра и зла и победой добра. Любовные мотивы исключаются, в отличие от фантастических рассказов и сказок, где они занимают центральное место. Чудесные события оставляют след на века (изваяние Христа в Браилове, представления об ангеле смерти Азраиле, несокрушимость Руси, охраняемой Петром, бессмертие Агасфера). Этнографические комментарии в легендах сводятся к минимуму.

Наконец, фантастические рассказы — современное осмысление легенды на этапе, когда уже началось изучение психики и психологии. Рассказы фантастические повествуют о явлениях и расстройствах психического порядка, которые трактуются героями как чудесные события, как вторжение потустороннего в земную жизнь. В «Киммерийской болезни» использован популярный в европейской литературе этого времени сюжет о «любви сильнее смерти», разрабатываемый И.С. Тургеневым («Клара Милич»), О. де Вилье де Лиль-Аданом («Вера»), А. Франсом («Лесли Вуд»), причем Амфитеатров не скрывает своей ориентации на эту традицию. В «Зое» находит отражение сюжет

<sup>1177</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 221.

<sup>1178</sup> Амфитеатров А.В. Грезы и тени. С. 63.

тургеневских «Призраков» и «Трех встреч»: вспоминается история отношений лирического субъекта и Зоэ («ты»), прижизненных и посмертных. Сюжет жизни Зоэ сменяется сюжетом любви к ней главного героя.

К этой же группе текстов примыкает и «Статуя сна», но в более прозаической форме, подчеркнутой бытовой обстановкой рассказа (обед у Матрены Ивановны Баранкиной-Медичи). Загадочный граф де Рива рассказывает, как провел несколько часов у статуи на кладбище Стальено в Генуе. Рассказ полон действительных реалий, даже скульптура имеет действительный прототип. Поскольку это первый из «фантастических рассказов», он демонстрирует, как рождаются галлюцинации.

В этой части цикла источник сюжетов — тексты письменные, что акцентировано эпистолярной формой и эпитафиями в случае «Киммерийской болезни» и нарочитой поэтичностью в «Зоэ», сам стиль которой перекликается с рассказами Тургенева. В этих произведениях герой постигает некую истину о самом себе и о мире: рассказчик в «Зоэ» — что его чувство к умершей женщине было настоящей любовью; Дебрянский, адресант письма, — что земной мир наполнен призраками, которые вторгаются в жизнь ничего не подозревающих людей. Важно то, что герой никак не причастен к смерти приходящей к нему Анны, поэтому сюжет здесь принципиально нелегандарный. В фантастических рассказах большую роль играют рассказчики, чьему слову волен верить или не верить читатель и правдивость которых не комментируется.

В книге Амфитеатрова, таким образом, обнаруживаются четыре группы текстов (наброски, сказки, легенды, фантастические рассказы). Их объединяют общие мотивы, образы, вопрос об истинности описанных событий, а жанровое разнообразие служит своего рода объяснением возникновения легенд. Общий подзаголовок цикла — «Книга легенд» — задает общий вектор прочтения, который позволяет найти и в легендах, и в сказках, и в «фантастических рассказах» легендарные сюжеты. «Литературная легенда, возникшая на пересечении литературы и фольклора, <...> совмещает в себе различные жанровые признаки. <...> Все это роднит литературную легенду с такими

фольклорными жанрами как сказка, предание и пр., а элемент сверхъестественного воплощается в образе нечистой силы»<sup>1179</sup>.

Циклы гетерогенной жанровой природы, включающие легенды, очевидно, подчиняются тем же законам, что и другие гетерогенные циклы. В каждом случае вопрос о взаимодействии разных жанров решается индивидуально.

Однако в рассмотренных циклах есть и общие черты. Очевидно, что для них типична вариация сюжета в разных жанрах, обработка родственных мотивов и образов разными способами. Авторы обнаруживают легендарные сюжеты в исторических событиях, в этнографическом материале разных стран. Это подчеркивает повторяемость легенды, ее актуальность. Кроме того, в полижанровых циклах вопрос об истинности легенды по-новому рассматривается в связи со сменой точек зрения и рассказчиков. Если правдоподобие легенды ставится под сомнение в одном жанре, то этот сюжет может возникнуть в другом жанре, и тогда категоричность первой точки зрения нивелируется. Подобные замечания справедливы и для циклов, упомянутых, но не рассмотренных подробно в данной части, — для «Трех рассказов» Флобера, «Книги эскизов Джеффри Крэйона» Ирвинга и «Мхов старой усадьбы» Готорна.

### 3.5. Легенда как интекст

Слово *легенда* не только фигурирует в заглавиях отдельных текстов, сборников, циклов, но и используется в качестве названий глав, а иногда в названиях вставных повествований.

Показательным кажется включение легенд в качестве интекста в произведения топонимического характера, а именно в книги путешествий и этнографические художественные книги. Исследователи отмечают, что при всем разнообразии путевых заметок, которые могут тяготеть к художественной

---

<sup>1179</sup> Фатеева Ю.Г. Образ нечистой силы в легендах А.В. Амфитеатрова // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов: Материалы Второй Междунар. науч. конф.: В 2 т. Волгоград: Изд-во ВГУ, 2007. Т. 2. С. 211.

литературе или к публицистике, быть оформлены как очерковая или как эпистолярная проза, объединяющей их чертой является способность синтезировать самые разные жанровые образования<sup>1180</sup>. Вставные тексты («рассказы-в-рассказе») в путевых заметках занимают особое, зачастую ключевое место, организуя иногда всю ткань повествования.

Кроме того, легенды нередко входят в крупные эпические повествования, в которых также играют важную сюжетную роль. Организационно они отличаются от остального повествования и знаменуют переход на иную точку зрения. Легенды сообщают о событиях так, что героям и читателю неизвестно, подлинны они или нет.

В данном разделе будут рассмотрены легенды в составе эпического произведения (в основном на примере «Финской легенды» Одоевского) и в составе книги путешествий на примере Ирвинга, Гюго и Твена.

### 3.5.1. Легенда в составе эпического произведения

Легенды нередко служат интекстами в повестях и романах. В таком случае они могут быть рассказом персонажа, относящимся к какому-то месту. Автор не всегда выделяет легенду в отдельную главу, но она четко отграничена от остального текста.

Например, в «Ламмермурской невесте» (*The Bride of Lammermoor*, 1819) Вальтера Скотта подчеркивается любовь главной героини, Люси Эштон, к легендам (*legendary lore*), которые Люси слышит прежде всего от старой слепой Элис. В пятой главе, повествующей о знакомстве центральных персонажей, приводится легенда об источнике. Именно сюда вынужден перенести лишившуюся чувств Люси враг ее отца Эдгар Рэвенсвуд. Легенда сообщает типичное фольклорное предание о фантастическом супруге: топика легенды

---

<sup>1180</sup> Шачкова В.А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. Искусствоведение. 2008. № 3. С. 280–281.

повторяет фольклорную без вариаций и складывается из мотивов нарушения запрета и утраты возлюбленной.

Характерна привязка к месту, которое характеризуется как «роковое» (*ominous spot*). На самом деле запрет может быть выражен через запрет какого-либо действия, однако для легенды характерна связь запрета и локуса: «Но все сошлись на том, что это место — роковое для Рэвенсудов и что испить воды из этого источника или даже подойти к нему близко было для них так же пагубно, как для Грэма — надеть зеленую одежду, для Брюса — убить паука или для Сен-Клера — переправиться через реку Орд в понедельник»<sup>1181</sup>.

Неизбежно сопоставление героини романа с героиней легенды: «Прекрасная и бледная, словно нимфа из старинной легенды, когда та навеки просталась с Раймондом...»<sup>1182</sup> (“Beautiful and pale as the fabulous Naiad in the last agony of separation from her lover...”<sup>1183</sup>). Кроме того, повествование предполагает обсуждение происхождения легенды и ее подлинности, а также сообщение пророчеств (это место роковое для всего семейства Рэвенсудов). Таким образом, в сюжет романа вовлекается запрет, нарушенный главным героем, предопределяется трагическая развязка. Сообщенная легенда подчеркивает общий тон романа, который, согласно объяснениям, данным в первой главе, также является переложением преданий и историй о разрушенном замке в Ламмермурских горах.

Скотт также включает легенду в приложение к роману «Эдинбургская темница» (*The Heart of Mid-Lothian*, 1818), называя ее *The Fairy Boy Of Leith*. Эта легенда полностью заимствована из повести Ричарда Бовета (Richard Bovet) «Пандемониум, или Обитель дьявола» (*Pandaemonium, or the Devil's Cloyster*, 1684). В самом сюжете романа легенда приводится в качестве примера историй, окружающих здания и окрестности Эдинбурга, дурная слава которых отпугивает жителей. Будучи слишком хорошо знакомой с этими историями, главная героиня

<sup>1181</sup> Скотт В. Ламмермурская невеста. М.: Мир книги: Литература, 2009. С. 49. Пер. с англ. В. Тимирязева.

<sup>1182</sup> Скотт В. Ламмермурская невеста. С. 49. Пер. с англ. В. Тимирязева.

<sup>1183</sup> Scott W. *The Bride of Lammermoor*. Chicago: Belford, Clarke & Co., 1890. P. 28.



романа Джини Динс не верит им, но не может не вспомнить о них, приближаясь к назначенному ей месту встречи: «Со всеми этими поверьями Джини Динс была так хорошо знакома, что они оставили глубокий след в ее воображении»<sup>1184</sup> (“With all these legends Jeanie Deans was too well acquainted to escape that strong impression which they usually make on imagination”<sup>1185</sup>). Однако Скотт находит необходимым полностью привести легенду в приложении, напоминая читателю о забытом тексте.

Эта легенда рассказывает о мальчике, который, по его собственным словам, каждый четверг спускался под гору, посещая собрания фей и играя им на барабане. Правдивость этой истории не раскрывается: мальчик делает предсказания касательно будущего капитана и прошлого женщины, но они не комментируются, хотя с момента встречи прошло пятнадцать лет. Очевидно, сам факт записи этой истории говорит о том, что рассказчик находит ее достойной изложения.

Характерное для этой легенды дистанцирование рассказчика (которому рассказал легенду его друг, капитан Джордж Бертон, услышавший ее, в свою очередь, от местной жительницы) умножается введением в другой текст (роман Скотта): «Эта легенда в предыдущих изданиях неверно относилась к “Миру духов” Бакстера, но на самом деле заимствована из книги “Пандемониум, или Обитель дьявола” 1684 года Ричарда Бертон. Этот труд приписывают доктору Генри Мору. История озаглавлена “Необычный рассказ о некоем субъекте, называемом “Милый мальчик из Лита, что в Шотландии”, переданный мне моим почтенным другом капитаном Джорджем Бертоном и удостоверенный его рукой им”; она такова...» (This legend was in former editions inaccurately said to exist in Baxter’s “World of Spirits”, but is in fact, to be found in “Pandaemonium or the Devil’s Cloyster, being a further blow to Modern Sadduceism,” by Richard Barton, Gentleman, 1684. The work is inscribed to Dr. Henry More. The story is entitled, “A

<sup>1184</sup> Скотт В. Эдинбургская темница. М.: Мир книги: Литература, 2009. С. 230. Пер. с англ. З. Александровой, С. Мирлиной.

<sup>1185</sup> Scott W. The Heart of MidLothian. L.: J.M. Dent & Sons, 1898. P. 165.

remarkable passage of one named the Fairy Boy of Leith, in Scotland, given me by my worthy friend Captain George Burton, and attested under his hand,” and is as follows...”<sup>1186</sup>). Таким образом, легенда превращается в многократно рассказанную историю, первоначальный облик которой трудно воссоздать.

Легенда в романе или повести предоставляет возможность ввести чужое слово, не обработанное повествователем. Кроме того, она принимает участие в сюжете. Поэтому легенда занимает важное место в приключенческих романах как триггер для завязки. Легенду об алмазных копиях использует Генри Райдер Хаггард в романе «Копи царя Соломона» (*King Solomon's Mines*, 1885), озаглавив вторую главу «Легенда о копиях царя Соломона» (*The Legend of Solomon's Mines*). В этой главе рассказчик приводит разные свидетельства о существовании города с алмазами, сообщенные ему разными лицами сведения, показывает переведенный на английский язык документ трехсотлетней давности, карту местности. Легенда восстанавливается из обрывков в единое повествование, мгновенно убеждает слушателей в своей истинности и побуждает их отправиться на поиски копей, несмотря на то, что все свидетели мертвы, а подлинность документа ничем не подтверждается. Воздействие легенды на слушателей слишком велико.

Легендой (“a statement of a certain legend which runs in the Baskerville family”<sup>1187</sup>) именуется рассказ о проклятии рода Баскервилей в повести Артура Конан Дойла «Собака Баскервилей» (*The Hound of the Baskervilles*, 1902). Рассказ о собаке называется легендой на протяжении всей повести. Уже в посвящении говорится о том, что повесть была навеяна рассказанной легендой: “It was to your account of a West-Country legend that this tale owes its inception”<sup>1188</sup>. Легенда также приводится в начале книги, во второй главе, и содержит все типичные элементы, начинаясь с утверждения о ее правдивости («история, в подлинности коей не может быть сомнений»<sup>1189</sup>) и упоминания о ее многократном пересказе («будучи

<sup>1186</sup> Scott W. *The Heart of MidLothian*. P. 543.

<sup>1187</sup> Doyle A.C. *The Hound of the Baskervilles*. L.: J. Murray, 1902. P. 20.

<sup>1188</sup> Doyle A.C. *The Hound...* P. 5.

<sup>1189</sup> Дойл А.К. *Собака Баскервилей; Его прощальный поклон*. М.: Мир книги: Литература, 2009. С. 12. Пер. с англ. Н. Волжиной.

наслышан о сей собаке от отца своего, а он — от моего деда»<sup>1190</sup> и разнообразных версиях («Много есть свидетельств о собаке Баскервилей»<sup>1191</sup>).

В самой легенде повествуется о преступном похищении девушки сэром Хьюго Баскервилем, его богохульных речах и призывах к дьяволу, и таинственном возмездии, принявшем форму чудовищной собаки, которую видели лишь трое его товарищей — один сразу умер, двое сошли с ума от ужаса. Легенда содержит предостережение, связанное с определенным местом: «...Заклинаю: остерегайтесь выходить на болото в ночное время, когда силы зла властвуют безраздельно»<sup>1192</sup>. Запись легенды призвана не только предостеречь, но и придать истине упорядоченный вид: «И если я решил записать его, то лишь в надежде на то, что знакомое меньше терзает нас ужасом, чем недомолвки и домыслы»<sup>1193</sup>. Таким образом, легенда в повести Конан Дойла соответствует всем признакам жанра. Функция ее, с одной стороны, сообщить повествованию налет мистики и таинственности (дважды она называется *grim (мрачная) legend*<sup>1194</sup>); с другой стороны, именно легенда о собаке подсказывает преступнику способ убить сэра Чарльза Баскервиля. Подлинность же самой легенды в повести материалистическим объяснением смерти последнего никак не опровергается, равно как и не подтверждается.

Во всех этих случаях легенда рассказывает о мистических событиях, влияющих на жизни людей. Она предостерегает читателя или слушателя от совершения каких-либо поступков или подталкивает его к определенным действиям. Кроме того, необходимо отметить, что вводная легенда подобного рода содержит черты жанра в концентрированном, утрированном виде.

Иной случай представляет собой «Финская легенда» Владимира Федоровича Одоевского (1803–1869), включенная в повесть «Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия» (1840), а затем в дилогию «Саламандра»

<sup>1190</sup> Дойл А.К. Собака Баскервилей. С. 12. Пер. с англ. Н. Волжиной.

<sup>1191</sup> Дойл А.К. Собака Баскервилей. С. 12. Пер. с англ. Н. Волжиной.

<sup>1192</sup> Дойл А.К. Собака Баскервилей. С. 16. Пер. с англ. Н. Волжиной.

<sup>1193</sup> Дойл А.К. Собака Баскервилей. С. 16. Пер. с англ. Н. Волжиной.

<sup>1194</sup> Doyle A.C. The Hound... P. 109, 236.

(1844). Легенда рассказывается в первой части, описывающей обычаи и нравы финнов. Таким образом, легенда является способом живой передачи ценностей другой культуры. По мнению С. Карлинского, философию писателя определял поиск связи между традиционным мифом/легендой и повседневной реальностью<sup>1195</sup>. Для Одоевского гносеологические вопросы находятся в центре философской системы<sup>1196</sup>, и литературный жанр становится одним из способов познания.

«Финская легенда» посвящена событию не древнему, но исторически важному — войне между Россией и Швецией, основанию Петербурга. Изображаемые события, тем не менее, лишены драматизма, конфликта, интриги, что продиктовано как знанием читателя об исходе события, так и торжественным характером его представления.

Хронотоп «Финской легенды» легко узнаваем, но взгляд на события выбран чужой: о Северной войне повествует финн. Впечатление «остраненного» рассказа усиливается использованием экзонимов: «вейнелейсы» вместо «русские», «рутцы» вместо «шведы», «тиетай» вместо «мудрецы». Легенда смешивает временные парадигмы: мифологический Золотой век соседствует с исторической Северной войной, а мифологические образы Солнца и Гор взаимодействуют с образами конкретных людей; войны и цари становятся частью мифологической картины мира<sup>1197</sup>. Легенда однопланова, то есть читатель должен сам расшифровать текст и узнать исторические события. Таким образом устанавливается параллель между историей и мифом.

Место и время действия в «Финской легенде» известны благодаря тексту-раме (Балтийский берег XVIII в.). В самой же легенде имена, даты и места не называются, а угадываются читателем, так как легенда представляет собой мифопоэтическую трактовку известных читателю событий. Повествователь, не

<sup>1195</sup> Karlinsky S. A Hollow Shape: the Philosophical Tales of Prince Vladimir Odoevsky // *Studies in Romanticism*. 1996. No 5(3). P. 173.

<sup>1196</sup> Федотова П.И. Философская система В.Ф. Одоевского 20–30-х годов XIX века: опыт логической реконструкции // *Христианское чтение*. 2020. № 3.

<sup>1197</sup> Пашаева Т.Н. Построение сюжета фантастической повести В.Ф. Одоевского «Саламандра» // *Вестник Дагестанского университета. Гуманитарные науки*. 2017. № 32(2). С. 72.

опровергающий легенду старого финна, находится на «границе между научной и мистической интерпретацией событий»<sup>1198</sup>, сохраняя баланс между историческим и мифологическим знанием.

Вставной характер «Финской легенды» подчеркивает меньшую степень правдоподобия вставного текста, что типично для интекстов<sup>1199</sup>. Это подтверждается эксплицированной авторской установкой: рассказ старого финна является, на первый взгляд, иллюстрацией к предположению, высказанному автором во введении к повести: «...Известия о всем происходящем в мире до них [финнов] доходят в виде искаженных слухов; в каждой хижине этот слух дополняется каким-либо чудесным рассказом (ибо финны большие рассказчики), и так мало-помалу происшествие, вчера случившееся, у них обращается в баснословное предание: явление любопытное, объясняющее до некоторой степени, каким образом образовались древние мифы»<sup>1200</sup>.

Согласно этому объяснению, легенды — явления бытового характера, которым не стоит доверять. Отношение к правдивости легенды, с другой стороны, выражено при помощи выбора повествовательной инстанции. «Финская легенда» рассказывается старцем, которому открывается важная истина и который помимо своей воли излагает мифопоэтическую версию реальных исторических событий. «Старик не отвечал, печально наклонил голову, седые локоны нависли на его бледные морщины, он сложил руки на коленях и, качая головою, стал говорить, как будто самому себе»<sup>1201</sup>. Истинное знание доступно «естественному человеку», не испорченному плодами просвещения, близкому к природе. Повествователем подчеркивается мистическая, иррациональная природа знания финна: «...Его речь овладела им совершенно; слова невольно лились одно за другим; он сам с детским любопытством слушал рассказ свой и боялся прервать его»<sup>1202</sup>.

<sup>1198</sup> Петрунина Н.Н. Проза второй половины 1820-х – 1830-х гг. // История русской литературы: В 4 т. / ред. Е.Н. Купреянова. Л.: Наука, 1981. Т. 2. С. 519.

<sup>1199</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. С. 432.

<sup>1200</sup> Одоевский В.Ф. Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия // Утренняя заря на 1840 год. СПб.: Тип-я А. Плюшара, 1840. С. 17.

<sup>1201</sup> Одоевский В.Ф. Южный берег... С. 24–25.

<sup>1202</sup> Одоевский В.Ф. Южный берег... С. 34.

Таким образом, в легенде возникает двойственность: с одной стороны, повествователь объясняет происхождение народных поверий внешними причинами, с другой стороны, изображает старого финна как носителя мистического знания. Это противоречие между логическим и мистическим объяснением возникновения легенды подтверждает тезис Н. Корнуэлла о том, что Одоевский настаивал на соединении в человеке трех элементов — религиозного, когнитивного и эстетического, представленных верой, наукой и искусством, соответственно<sup>1203</sup>. В связи с этим достоверность рассказа становится спорной, но легенда способна донести истину более высокого порядка, чем документ или сказка.

Легенда Одоевского, таким образом, значительно отличается от первого типа вводного повествования, которое характерно для романов авантюрного типа, и встречается значительно реже. «Финская легенда» — это персонифицированное повествование, в котором мифологизируются реальные исторические события и представлен альтернативный способ познания. Он принадлежит иному персонажу и выражен с помощью «чужого» слова.

Тем не менее в обоих рассмотренных случаях легенда представлена как рассказ, который может быть как подлинным, так и совершенно недостоверным, и преподносится как конструирование истины, важной для понимания всего повествования.

### 3.5.2. Легенда в «Альгамбре» Ирвинга

Значительную часть повествования занимают легенды в книге «Альгамбра» (*The Alhambra*, 1832) Вашингтона Ирвинга (1783–1859). Хотя в ней отсутствует традиционное путешествие по местности, «Альгамбра» вписывается в рамки жанра травелога<sup>1204</sup>: рассказчик передвигается по Альгамбре, старинному дворцу

<sup>1203</sup> Cornwell N. Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics. Collected Essays. Providence; Oxford: Berghahn books, 1998. P. 16.

<sup>1204</sup> Степанова Т.М. Фольклор в художественном мире и структуре цикла В. Ирвинга «Альгамбра» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. № 14. С. 129.

мавританских королей, изучая его дворники, залы, балконы, башни. В ставшем каноническим втором прижизненном издании (1851) Ирвинг, изобразивший свое действительное пребывание в Испании, избавляется от образа рассказчика Джеффри Крейна<sup>1205</sup> и создает новый образ рассказчика.

В «Предисловии к пересмотренному изданию» Ирвинг называет «Альгамбру» «рассказами и очерками» (*tales and essays*) и признается, что основой для нее послужили заметки и наброски, сделанные им во время путешествия по Испании<sup>1206</sup>. Вводные рассказы, прежде всего легенды, играют настолько важную роль в книге, что для издателей часто затмевают собой остальную часть повествования, поэтому существует множество издательских версий (как оригинальных, так и переводных), включающих только легенды.

«Альгамбра» изобилует метаповествовательными элементами. Т.М. Степанова и Ф.А. Аутлева замечают, что в книге легенда — и жанр, и «более содержательное и многозначное смысловое понятие», в связи с чем среди восьми легенд мы встречаем «легенду о легенде», «легенду-пародию», «анекдот о легенде» и «собственно легенду»<sup>1207</sup>.

Рассказчик осмысляет бытование различных литературных жанров, посвящая некоторым отдельные главы; анализирует свое отношение к ним; комментирует собственный стиль. В книге, помимо основного нарратора, много рассказчиков: искусство слова, как фольклорное, так и литературное, остро ощущается Ирвингом как неотъемлемая составляющая культуры Испании. Один из основных персонажей книги, Матео Хименес, выполняет важную функцию: прежде всего, он гид рассказчика по Гранаде и Альгамбре; далее, он становится его проводником в мир культуры и в мир сказки.

Рассказы Матео и других персонажей, плод фантазии чужого народа, служат рассказчику материалом для дальнейшей работы, и он волен придать ему

<sup>1205</sup> Барабанова Ю.М. Образ автора в «Альгамбре» Вашингтона Ирвинга // Автор. Герой. Рассказчик: Межвуз. сб. / под ред. И.П. Куприяновой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 113.

<sup>1206</sup> Irving W. *The Alhambra. Author's Revised Edition*. N.Y.: G.P. Putnam, 1851. P. 13–14.

<sup>1207</sup> Степанова Т.М., Аутлева Ф.А. Трансформация жанра и мифологема лени, покоя и сна в «Легенде о Сонной Лощине» В. Ирвинга // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2016. № 1(172). С. 120.

ту жанровую форму, которая наиболее отвечает его целям. Выбор жанра говорит об авторском понимании литературного процесса не меньше, чем прямые декларации. Признаваясь в том, что он пытается сохранить колорит повествования, рассказчик, тем не менее, оформляет текст в соответствии с законами того или иного жанра. Жанровая атрибуция вставных рассказов принадлежит самому рассказчику; их можно разделить на три большие группы — анекдоты, истории и легенды. Несмотря на то, что рассказчик не дает им непосредственного определения, он щепетилен в разграничении этих понятий. Так, он не употребляет жанровые наименования применительно к одним и тем же историям, то есть как синонимы<sup>1208</sup>.

Легенды, которые занимают значительную часть книги, в основном передаются самим рассказчиком и черпаются им из устных и письменных источников. Они, очевидно, претерпевают наибольшую жанровую обработку и предстают как полностью законченные фрагменты. В середине книги рассказчик сам обозначает некую границу: «Я полагаю, что мой читатель как-то уже освоился в Альгамбре, и теперь спокойно пушусь в пересказ удивительных преданий, связанных с этим местом, которые я прилежно скроил...»<sup>1209</sup>.

Включенные в книгу «Альгамбра» легенды оформлены как отдельные главы, хорошо известны и часто издавались отдельно<sup>1210</sup>: «Легенда об арабском звездочете» (*Legend of the Arabian Astrologer*), «Легенда о царевиче Ахмеде аль Камеле, или Влюбленный скиталец» (*Legend of Prince Ahmed Al Kamel; or, the Pilgrim of Love*), «Легенда о наследстве мавра» (*Legend of the Moor's Legacy*), «Легенда о трех прекрасных царевнах» (*Legend of the Three Beautiful Princesses*), «Легенда о розе Альгамбры» (*Legend of the Rose of the Alhambra*), «Легенда о двух скрытых статуях» (*Legend of the Two Discreet Statues*), «Легенда о доне Муньо

<sup>1208</sup> За единственным исключением, когда автор называет «Легенду о розе Альгамбры» историей (*story*).

<sup>1209</sup> Ирвинг В. Альгамбра. Новеллы. М.: Худож. лит., 1989. С. 119. Пер. с англ. В. Муравьева.

<sup>1210</sup> Напр., Irving W. *The Legends of Alhambra*. Philadelphia; L.: J.B. Lippincott & Co., 1909; Ирвинг В. Легенды Альгамбры / пер. В.С. Муравьева. М.: Издательский дом Мещерякова, 2015.



Санчо де Инохоса» (*Legend of Don Munio Sancho de Hinojosa*), «Легенда о зачарованном страже» (*The Legend of the Enchanted Soldier*).

Художественная обработанность легенд выражена прежде всего в их устойчивой композиции: в качестве фабульной основы выступает схема волшебной сказки. Легенде предпосылается введение, в котором рассказчик сообщает, где и когда услышал легенду. Завязка чаще всего представляет собой какое-либо пророчество, предсказание, прорицание («Легенда об арабском звездочете», «Легенда о царевице Ахмеде», «Легенда о трех прекрасных царевнах») или запрет («Легенда о розе Альгамбры», «Легенда о двух скрытных статуях»), которое в большинстве случаев упоминает беду, грозящую герою от любви. Обычно пророчество не сбывается, но служит поводом для лишения центрального персонажа свободы. В других случаях герой, как это часто бывает в сказке, подвергается моральному испытанию (Перехин встречает умирающего иноверца, дон Муньо просит о снисхождении враг). Кульминацией становится решающий поступок героя (в первом случае — неповиновение пророчеству, то есть судьбе, во втором — проявление моральной силы, доброты и т. д.), а развязкой — обретение им богатства, свободы или любви (иногда всего вместе). Почти всегда присутствует «послесловие», которое вместе с предисловием образует раму легенды и придает ей еще большую завершенность.

В легенде Ирвинга почти обязательно присутствует элемент чудесного, наиболее частые формы которого — волшебные предметы (ковер-самолет, волшебная палочка, волшебное кольцо Давида), заколдованные люди, роковая случайность (Дон Санчо убит в бою именно тем юношей, к которому проявил необыкновенное великодушие), посмертное чудо (явление Дона Муньо и семидесяти рыцарей в Иерусалиме).

Легенды в «Альгамбре» всегда имеют локальную привязанность, которая определяется не только хронотопом отдельных легенд, но и хронотопом книги в целом. Пространство легенды концентрирует в себе разные временные пласты, и стоит автору увидеть фонтан или башню, как оживают когда-то обитавшие здесь герои. Многие уголки Альгамбры окружены слухами о том, что в них до сих пор

заточены некоторые из героев легенд (алькальд, альгвасил и цирюльник из «Легенды о наследстве мавра»). Что касается времени действия, то оно не играет ключевой роли. Более значимым является время суточное (особенно ночное) или циклическое, повторяющееся — ночь летнего солнцестояния, например.

Легенды, на первый взгляд не связанные между собой, оказываются частью одного и того же повествования, когда в них появляются уже знакомые имена или когда легенда неожиданно становится продолжением другой легенды. Так, Санчика из «Легенды о двух скрытных статуях», прикоснувшись к волшебному амулету, встречается с готской царевной из «Легенды об арабском звездочете». Поскольку вторая часть книги состоит из легенд по преимуществу, для самого рассказчика грань между действительностью и легендой постепенно размывается, и жизнь приобретает сказочные черты. Тем не менее это отношение не абсолютизируется, что подчеркивается комическим звучанием последней легенды, «Легенды о зачарованном страже».

Авторское отношение к легенде постоянно балансирует на грани иронии и самоиронии, когда рассказчик доводит свое внимание к правдоподобию текста до полного абсурда: «Если кто-либо усомнится в чудесном явлении призрачных рыцарей, пусть заглянет в “Историю королей Кастилии и Леона”, сочиненную ученым и благочестивым братом Пруденсио де Сандовалем, епископом памплонским; он найдет рассказ об этом в “Истории короля Дона Алонсо VI”, на сто второй странице. Легенда эта слишком драгоценна, чтобы приносить ее в жертву недоверию»<sup>1211</sup> (“If anyone should doubt of the miraculous apparition of these phantom knights, let him consult the History of the Kings of Castile and Leon, by the learned and pious Fray Prudencio de Sandoval, bishop of Pamplona, where he will find it recorded in the History of King Don Alonzo VI., on the hundred and second page. It is too precious a legend to be lightly abandoned to the doubter”<sup>1212</sup>).

В «Легенде о розе Альгамбры» самоирония проявляется в выборе свидетельства правдивости легенды: рассказчик утверждает, что лютня готской

<sup>1211</sup> Ирвинг В. Альгамбра. С. 276–277. Пер. с англ. В. Муравьева.

<sup>1212</sup> Irving W. The Alhambra. P. 393.

царевны — якобы скрипка Паганини, что, по его мнению, является гарантом подлинности описанных событий. «...Гут-то яснее ясного подлинность всей истории. <...> Словечко на ухо читателю, только, чур, молчок: скрипка эта нынче завораживает весь мир — это скрипка Паганини!»<sup>1213</sup>

Ирония, объясняемая американской традицией в целом, сменяется пониманием законов жанра легенды как законов реальной жизни. Так, сначала для рассказчика характерно скептическое отношение к рассказам Матео, он отправляется для проверки фактов в библиотеку, более доверяя письменному свидетельству историка, чем устному слову современника. Далее рассказчик оказывается втянутым в сюжет легенд благодаря месту, в котором он находится, и срабатывает эффект «волшебной комнаты», обычный для легенд и сказок мотив: герой остается ночевать в заколдованной комнате; соприкосновение с неведомыми силами вовлекает его в жизнь по законам волшебства. Пространство замка для рассказчика превращается в пространство сказки.

Легенда является самым законченным в жанровом отношении типом интекста в «Альгамбре», которому рассказчик отдает явное предпочтение. Большую роль в легенде играют интрига и фабула, текст имеет устойчивую композицию, используется набор повторяющихся мотивов и образов. Важное место принадлежит авторским комментариям, выдвигающим легенду в фокус авторского осмысления. Вторая часть книги почти полностью состоит из легенд, от которых рассказчик отвлекается лишь ненадолго; легенда становится тем жанром, который для американского путешественника воплощает романтическое и сказочное начало.

### 3.5.3. Легенда в травелогге Гюго

Для Виктора Гюго (1802–1885) интерес к легенде характерен на протяжении всего творчества и проявлен в различных жанрах: в паратексте (Предисловие к драме «Кромвель»), в поэзии («Легенда веков»), в прозе («Девяносто третий год»), в публицистике. В книгу путешествий «Рейн» (*Le Rhin. Lettres à une ami*,

<sup>1213</sup> Ирвинг В. Альгамбра. С. 225. Пер. с англ. В. Муравьева.

1842) Гюго включает несколько топонимических и сказочных легенд. Легенды из книги «Рейн» отражают ностальгию по старой Европе, полной сказок и преданий. Говоря о последней легенде в книге, А.А. Блок описал общую судьбу народной легенды в Европе: «Если братьям Гримм и даже Гейне еще удавалось находить иногда некошенные луга народной поэзии, то Гюго срывал уже последние цветы на берегах Рейна. В верховьях его уже забыли о герое; воспоминания о Зигфриде предстали в уродливом и искаженном виде на плоских полях Пруссии. В его низовьях мимо скалы Лорелей стал ежедневно ходить пароход с новобрачными и туристами»<sup>1214</sup>.

Топонимические легенды передают истории, связанные с каким-либо местом, и могут иметь комический (*Légende du diable qui est moins bête que les bourgeois et du moine qui a plus d'esprit que le diable* из IX письма) или трагический характер («Легенда о злом архиепископе» (*Légende du mauvais archevêque*), письмо XX). К легенде сказочного типа относится «Легенда о прекрасном Пекопене и красавице Больдур» (*La Légende du beau Pecopine, et de la belle Bauldour*, XXI письмо), в основе которой лежит фабула волшебной сказки. Эти легенды отличаются объемом, тональностью, но очевидно принадлежат к одному жанру. Независимо от их жанровой разновидности, они обладают устойчивым набором черт, что определяется их общей концепцией, полно выраженной в XIV письме: «Зерно лежало в борозде; но пока длилось нашествие варваров, всходов не было.

Напротив, образовался глубокий провал, куда, казалось, рушилась цивилизация. Распалась цепь установившихся традиций; история словно изгладилась из памяти. Словно призрачные тени, скользили над Рейном люди и события этой мрачной эпохи и, едва отразившись в нем, тотчас же исчезали.

С этого времени для Рейна на смену периоду историческому приходит период сказочный.

---

<sup>1214</sup> Блок А. Предисловие // Гюго В. Легенда о прекрасном Пекопене и прекрасной Больдур. СПб.: Алконост, 1919. С. 5–6.

Ведь воображение человека, как и природа, не терпит пустоты. Там, где умолкает людской шум, природа заставляет птиц щебетать в гнездах, листья деревьев — шептаться, безлюдье — лепетать тысячами голосов. Там, где кончается историческая достоверность, воображение оживляет тень, мечту, видение. В щелях рухнувшей истории пускают первые побег сказки, они растут, переплетаются и цветут, словно кусты боярышника и генцианы в трещинах разрушенного дворца»<sup>1215</sup>.

Для легенды Гюго типична установка на достоверность, достигаемая, прежде всего, наличием материального свидетельства произошедших событий: «Направо от входа, на гранитном постаменте, возвышается огромная сосновая шишка из римской бронзы, а по другую сторону, на другом постаменте, — бронзовая волчица, тоже римская и тоже древняя, повернувшая вполоборота к посетителям оскаленную пасть. Эта сосновая шишка имеет вполне определенное значение, так же как и эта волчица или волк»<sup>1216</sup>. Легенды в «Рейне» используют похожий набор мотивов, организующий фабулу. Легенда повествует о том, как персонаж нарушает какую-либо этическую норму, закон или запрет вследствие своей порочности или легкомыслия, а затем расплачивается за свою глупость, ошибку или преступление.

Наконец, легенду от остального текста отграничивает рама. Гюго прибегает к буквальному использованию скобок: «Простите, мой друг, но здесь я прошу позволения открыть скобки»<sup>1217</sup> (“Pardon, mon ami, mais permettez-moi d’ouvrir ici une parenthèse”<sup>1218</sup>). Легенда занимает несколько страниц, после чего повествователь маркирует ее завершение: «А теперь я закрываю скобки»<sup>1219</sup> (“Maintenant je ferme la parenthèse”<sup>1220</sup>). Рама — пространство, где встречаются рассказчик и текст: первый комментирует свое повествование, иногда выражая

<sup>1215</sup> Гюго В. Из книги «Рейн» // Гюго В. СС: В 15 т. / под ред. В.Н. Николаева и др. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 14. С. 211. Пер. с франц. Л. Щетининой.

<sup>1216</sup> Гюго В. Из книги «Рейн». С. 185. Пер. с франц. Л. Бланк.

<sup>1217</sup> Гюго В. Из книги «Рейн». С. 185. Пер. с франц. Л. Бланк.

<sup>1218</sup> Hugo V. Le Rhin / préface du M. Le Bris. Strasbourg: Vueb et Reumax, 1980. P. 100.

<sup>1219</sup> Гюго В. Из книги «Рейн». С. 189. Пер. с франц. Л. Бланк.

<sup>1220</sup> Hugo V. Le Rhin. P. 103.

восхищение им, иногда иронизируя над его правдоподобием: «Здесь я расстаюсь с легендой и возвращаюсь к церкви. Должен, однако, вам признаться, что я тщетно искал на двери знаменитую трещину, сделанную ногой дьявола, — мне так и не удалось ее обнаружить»<sup>1221</sup>. Часто в раме сообщается источник информации или называется информант.

Далее, для рассказчика легенда является ценностно окрашенным рассказом. Фрагменты, обозначенные в названиях глав как *легенды*, всегда содержат фантастический, сказочный, таинственный элемент. «Легенде о прекрасном Пекопене и красавице Больдур» предшествует предисловие, которое отчасти выражает авторское отношение к жанру. Рассказчик делит легенды на известные и неизвестные: первые помещены в путеводителях, вторые передаются из уст в уста. Он отдает предпочтение вторым: «Зачем рассказывать сказки, которые вы можете прочесть в первом попавшемся сборнике? Вам нужен рассказ для ваших маленьких внуков? Хорошо, вот вам сказка, друг мой. Это легенда, которой вы не найдете, по крайней мере, ни в одном сборнике»<sup>1222</sup> («À quoi bon vous conter des contes que le premier recueil venu vous contera, et vous contera mieux que moi? Puisque vous voulez absolument des histoires pour vos petits enfants, en voici une, mon ami. C'est une légende que du moins vous ne trouverez dans aucun légendaire»<sup>1223</sup>). Так, при помощи поэтического вымысла, повышается ценность нарратива. А. Блок, чья мать переводила «Легенду о прекрасном Пекопене», писал о легенде: «Это — один из последних нежных цветков Старой Европы; свежее дуновение того романо-германского мира, который в наши дни уже весь закован в железо. Метерлинку осталось только его собственное воображение для того, чтобы будить отдаленную память о средних веках. Воображение уже блеклое и усталое. Память Гюго свежее и здоровее. И я не знаю, кто из них помог мне больше

<sup>1221</sup> Гюго В. Из книги «Рейн». С. 189. Пер. с франц. Л. Бланк.

<sup>1222</sup> Гюго В. Легенда о прекрасном Пекопене и красавице Больдур // Гюго В. СС: В 14 т. М.: Терра, 2002. Т. 8. С. 395. Пер. с франц. А. Кублицкой-Пиоттух.

<sup>1223</sup> Hugo V. Le Rhin. P. 214.

полюбить средние века в дни моей молодости, с которой связана для меня эта легенда»<sup>1224</sup>.

В то же время необходимо отметить, что Гюго прибегает к мировой культуре в поиске сюжетов. Так, «Легенда о прекрасном Пекопене» скомпилирована из различных источников<sup>1225</sup>. Гюго пользовался, например, легендой «Фалькенбург» из собрания Шрайбера, которая лежала в основе «Белокурого Экберта» Л. Тика и была переложена В. Жуковским в балладе «Эллена и Гунтрам»<sup>1226</sup>. Гюго меняет имена персонажей (у Шрайбера — Гунтрам и Либа), но в целом сохраняет основные мотивы. Очевидно, что для его современников эта легенда была узнаваемой и ассоциировалась с поэзией, а не с туризмом.

Хотя Гюго утверждает, что «Легенда о прекрасном Пекопене» — сказка для детей, в ней заложен философский смысл<sup>1227</sup>. Легенда обладает способностью, открыто компилируя различные предыдущие традиции, генерировать собственное содержание, что продемонстрировано Ф. Шене при анализе «Легенды о прекрасном Пекопене и красавице Больдур»<sup>1228</sup>. Смыслы рождаются, в том числе, путем столкновения старого сюжета и новой точки зрения, а в травелоге также за счет взаимоотношений легенды и основного повествования.

Легенды в книге Гюго играют роль фабульного повествования, иллюстрируют идеи рассказчика в поэтической форме, сообщают правду иного порядка, чем факты и документальные свидетельства. Они показывают, как история и сказка продолжают жить в повседневности, представленной текстами

<sup>1224</sup> Блок А. Предисловие. С. 5–6.

<sup>1225</sup> Подробнее об источниках: Bedner J. *Le Rhin* de Victor Hugo: Commentaires sur un récit de voyage: Acad. Proefschrift. Groningen: Wolters, 1965; Dédéyan Ch. Victor Hugo et l'Allemagne. Bibliothèque de littérature et histoire. P.: Lettres modernes, 1964.

<sup>1226</sup> Янушкевич А.С. Эллена и Гунтрам. Примечания // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем / гл. ред. А.С. Янушкевич. Т. 4. Стихотворные повести и сказки. М.: Языки славянской культуры, 2009.

<sup>1227</sup> Grant R.B. Victor Hugo's *Le Rhin* and the Search for Identity // *Nineteenth-Century French Studies*. 1995. No 23(3/4).

<sup>1228</sup> Chenet F. Genèse et filiation de Pécopin: Communication au Groupe Hugo du 25 mars 2006. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/06-03-25Chenet.htm>. Дата обращения: 16.06.2019.

очеркового характера. Легенда привязана к определенному месту, которое хранит память нескольких поколений. Кроме того, легенды, услышанные рассказчиком, передаются его словами, словами поэта, и дополняются иными смыслами.

### 3.5.4. Легенда в травелогe Твена

Пародирует традицию поэтизации действительности легендой, одновременно обнажая структуру жанра, Марк Твен (1835–1910) в книге «Пешком по Европе» (*A Tramp Abroad*, 1880), куда помещает несколько рейнских легенд. Как и в предыдущих книгах, принесших ему мировую известность, Твен прибегает к юмору и сатире. Очарование легенд фактически пропадает; на смену ему приходит наивно-прагматический взгляд, за которым, в свою очередь, стоит ироничное отношение Твена к американцу. П.В. Балдицын указывает на такую основополагающую особенность юмора Твена, как «смех над собой, дурачество, розыгрыш, литературное шутовство»<sup>1229</sup>. «В образе “Марк Твен” смешиваются дурак из народной сказки, который оказывается умнее всех, средневековый шут, который, смеясь, говорит королям правду, и простаки эпохи Просвещения <...>, отвергающий предрассудки сословного общества»<sup>1230</sup>.

Множество легенд включает и предыдущая книга путешествий Твена, «Простаки за границей» (*The Innocents Abroad*, 1869), однако в «Пешком по Европе» писатель уже не ставит себе целью образование соотечественников, а художественно обрабатывает жанр легенды. Тема приключений американца за границей позволяет Твену полностью использовать комические возможности жанра, уже реализованные его другом-соперником Гартом. Житель Нового Света выказывает одновременно наивность и житейскую мудрость в оценке и пересказе легенд. «Писатель особенно любит показывать действительность через восприятие простодушного, непосредственного человека, “простака”, который

<sup>1229</sup> Балдицын П.В. Творчество Марка Твена и национальный характер американской литературы. М.: Изд-во «ВК», 2004. С. 50.

<sup>1230</sup> Груздева Е.А. Образ простака в раннем творчестве Марка Твена // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. Т. 154. № 2. С. 169.



видит все вещи в их истинном виде...»<sup>1231</sup>. Это позволяет автору и выразить отношение к герою-нарратору, и выявить неоднозначность увиденной его глазами реальности.

При передаче «чужих» рассказов Твен чаще всего пользуется словом *legend*, которым переводился немецкий термин *Sage*. «Твен практически всегда стремился давать своим произведениям жанровые определения»<sup>1232</sup>: осознавая законы жанра, Твен использует их для литературной игры. В его названиях, подзаголовках, предисловиях проявляется «характерная для национальной традиции подвижность и многообразие жанров, неустанное обновление и разрушение уже использованных схем»<sup>1233</sup>.

Любопытен выбор ареала бытования легенд. В представлении жителей западного полушария канон жанра — немецкая легенда, прежде всего рейнская. Упоминание о ней мы можем встретить у Ф. Купера<sup>1234</sup>, А. Дюма<sup>1235</sup>, В. Гюго<sup>1236</sup>, У. Теккерея<sup>1237</sup>, Брет Гарта<sup>1238</sup>. Сатирически изображенный «болтливый американец»<sup>1239</sup> в тексте Твена обращается к легендам в пересказе, но смотрит на них извне традиции: «В сознании американца Европа представлялась прошлым, а Америка — настоящим и будущим не только для жителей Соединенных Штатов, но и для всего человечества»<sup>1240</sup>. Отсюда комический эффект, достигаемый смешением различных стилистических пластов, не ощущаемых повествователем как неоднородные. «Внутренней коллизией его юмористического цикла является

<sup>1231</sup> Ромм А.С. Марк Твен. М.: Наука, 1977. С. 50.

<sup>1232</sup> Балдицын П.В. Система жанров в творчестве Марка Твена и американская литературная традиция: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2004. С. 9.

<sup>1233</sup> Балдицын П.В. Система... С. 12.

<sup>1234</sup> "The Heidenmauer; or, the Benedictines: A Legend of the Rhine" (1832)

<sup>1235</sup> "Othon l'Archer" (1840)

<sup>1236</sup> "Le Rhin" (1842)

<sup>1237</sup> "A Legend of the Rhine" (1845)

<sup>1238</sup> "Legend of Sammtstadt" (1878)

<sup>1239</sup> Messent P. Tramps and Tourists: Europe in Mark Twain's *A Tramp Abroad* // Yearbook of English Studies. 2004. Vol. 34. P. 140.

<sup>1240</sup> Стеценко Е.А. Книги путешествий Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы. М.: Наука, 1987. С. 38.

столкновение живой, свободной, энергически деятельной жизни с системой омертвевших искусственных установлений <...>»<sup>1241</sup>.

Легенды входят в книгу путевых очерков как рассказы некоторых персонажей, а также в виде отдельного фрагмента в Приложении. Они очень близки друг другу по стилистике и могут восприниматься как сборник: так, в 1911 г. в переводе на русский язык вышли «Легенды Рейна в пересказе Е.Н. Тихомировой»<sup>1242</sup>.

В первой главе книги герой-рассказчик, прибыв во Франкфурт, случайно находит книгу переведенных с немецкого языка рейнских преданий. Он спешит поведать читателю некоторые из них и объясняет свою цель: «Нет туриста, который хотя бы вскользь не упомянул о рейнских сказаниях с таким видом, будто он знает их с колыбели и будто читателю они известны наперечет, но ни один турист еще не дал себе труда изложить хоть одну из них. Так что книжица эта утолила мой давнишний голод; и я в свою очередь намерен убогатить читателя, предложив ему закуску из той же кладовой»<sup>1243</sup>.

Вслед за этим Твен приводит классическую легенду «Шельм фон Берген» (*The Knave of Bergen*), не раз уже обрабатывавшуюся в мировой литературе<sup>1244</sup>. Она сочетает элементы страшного, таинственного и забавного: на балу императрица танцует с неизвестным господином, который оказывается бергенским палачом. Ему грозит смертная казнь за нанесение оскорбления императорскому двору, но остроумным ответом он добивается не только прощения, но и возведения в рыцарское звание. Заметим, что подобный сюжет действительно относится к легендарным и учитывается в классификациях

<sup>1241</sup> Ромм А.С. Марк Твен. С. 44.

<sup>1242</sup> Твен М. Легенды Рейна в пересказе Е.Н. Тихомировой. М.: Ред. журнала «Юная Россия», 1911. В книгу вошли легенды: Бергенский плут, Развалины замка «Верность жен», Очковые руины, Пещера привидения, Легенда о замке Дальсберг.

<sup>1243</sup> Твен М. Пешком по Европе // Твен М. СС: В 12 т. / под общ. ред. А.А. Елистратовой и др. М.: Гослитиздат, 1959–1961. Т. 5. С. 9. Пер. с англ. Р. Гальпериной.

<sup>1244</sup> Henschke W. Die Schelme von Bergen in Sage, Geschichte und Dichtung / hrsg. mit freundlicher Unterstützung der Frankfurter Sparkasse von 1822 (Polytechnische Gesellschaft). Frankfurt/M.: Eigenverlag, 1979.

легенд<sup>1245</sup> (*The Demon Dancer*). Финал легенды, правда, может быть гораздо более трагичным, чем в пародии Твена. Чудесное в данной легенде приобретает форму ужасного: чудо — это сам факт того, что живой человек, стоящий при этом выше остальных людей (монарх), в течение столь долгого времени находится в непосредственной близости от смерти, воплощенной в фигуре палача. Казалось бы, это грозит императрице неминуемой гибелью (завуалированной как позор), но она счастливо избегает ее. «В жанрах-пародиях, как правило, присутствует нарушение соответствия элементов модели жанрового инварианта»<sup>1246</sup>. Таким образом, легенда Твена оперирует обычными для себя понятиями чуда, смерти, спасения, но представленными в бытовом, сниженном варианте. «Твен пародирует и травестирует многие формы, порой нарочито сопрягает совершенно несходные жанры. <...> У Твена очень острое ощущение специфики разных форм»<sup>1247</sup>.

Помимо этой легенды, действительно заимствованной из переведенной на английский язык книги Ф. Кифера «Рейнские легенды»<sup>1248</sup>, рассказчик пересказывает сюжет «Лорелеи» (гл. XVI). Остальные легенды, которые привлекают его внимание и которые достойны помещения в книгу, рассказаны капитаном. Так герой демонстрирует движение от книжной, официальной культуры, имитирующей фольклор, к фольклору реальному, передаваемому из уст в уста. Это движение совпадает с изменениями, происходящими с рассказчиком<sup>1249</sup>, и с усилением самоиронии: герой осознает, что он не путешественник, а турист<sup>1250</sup>.

Таких устных легенд в книге несколько. Это «Легенда пещеры с привидением» (*The Cave of the Spectre*, XV глава), рассказанная в XVII главе

<sup>1245</sup> Christiansen R.Th. *The Migratory Legends...*

<sup>1246</sup> Нежданова Н.К. *Жанровые тенденции...* С. 53.

<sup>1247</sup> Балдицын П.В. *Новеллистика Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы.* М.: Наука, 1987. С. 14.

<sup>1248</sup> Kiefer F.J. *The Legends of the Rhine from Basle to Rotterdam.* 2<sup>nd</sup> ed. / trans. by L.W. Garnham. Mayence: D. Kapp, 1870. 313 p.

<sup>1249</sup> Rogers F.R. *Mark Twain and Daudet: A Tramp Abroad and Tartarin Sur Les Alpes // Comparative Literature.* 1964. No 16(3). P. 259.

<sup>1250</sup> Messent P. *Tramps and Tourists...* P. 151.

«Легенда “очковтирательских руин”» (*Legend of the “Spectacular Ruin”*), «Легенда Дильсбергского замка» (*Legend of Dilsberg Castle*, глава XIX). Нарратор утверждает, что они рассказаны капитаном, то есть не приводятся в путеводителях; исследователи полагают, что первые две целиком сочинены Твеном<sup>1251</sup>, в последнем случае он использовал несколько претекстов.

В первых двух легендах Твен активно прибегает к приему батоса, обытовления возвышенного, смешения разных стилей. Так в первой легенде возникает анахронизм — огнетушитель, с помощью которого рыцарь побеждает дракона, а во второй внимание привлекается к бытовой детали — шерсти, которой рыцарь затыкает себе уши, чтобы не слышать песни призрака: «...Рыцарь, вынимая из ушей комки шерсти, слышит знакомые слова — увы, слишком поздно!.. Ах, зачем только он заткнул шерстью уши!»<sup>1252</sup> (“...The knight takes the wool out of his ears, and recognizes the old ballad, — too late! Ah, if he had only not put the wool in his ears!”<sup>1253</sup>) Кроме того, рассказчик использует ложную этимологию, возводя прилагательное *spectacular* (*зрелищный*) к существительному *spectacles* (*очки*).

Рассказчик не воспринимает пересказываемые легенды как фикциональные тексты и оценивает их по критериям, применимым к текстам документальным. В связи с этим он отказывается пересказать еще одну историю капитана в XVIII главе, так как находит ее сомнительной. Помимо юмористического эффекта, Твен добивается, по выражению Дж. Гроссмана, демистификации легенд<sup>1254</sup>.

Несколько иной механизм переосмысления жанра наблюдается в «Легенде Дильсбергского замка», которая, по мнению А. Гриббена, является переработкой одной из легенд книги Кифера, «Обращенный скептик»<sup>1255</sup>: повествование

<sup>1251</sup> Besalke B. ‘Ein Sehr Gluecklicher Kind, You Bet’: Mark Twain and the German Language // *The Mark Twain Annual*. 2007. No 5. P. 112.

<sup>1252</sup> Твен М. Пешком по Европе. С. 92. Пер. с англ. Р. Гальпериной.

<sup>1253</sup> Twain M. *A Tramp Abroad*. Hartford: American Publishing Co., 1880. P. 137–138.

<sup>1254</sup> Grossman J. *Pictures of Travel: Heine in America* // *German Culture in Nineteenth-century America: Reception, Adaptation, Transformation (Studies in German literature, linguistics, and culture)* / ed. L. Tatlock, M. Erlin. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2005. P. 189.

<sup>1255</sup> Gribben A. ‘I Kind of Love Small Game’: Mark Twain’s Library of Literary Hogwash // *American Literary Realism, 1870–1910*. 1976. Vol. 9. No 1. P. 69.

начинается как обдуманная пародия, что сказывается и на лексико-стилистическом, и на сюжетном уровне. События легенды представляются повествователю штампом, что служит источником иронии: «В замке была, разумеется, заколдованная комната <...>»<sup>1256</sup>. По легенде, уснувший в этой комнате (*haunted chamber*) человек проспит в ней пятьдесят лет. Ни рассказчик, ни герои не верят в сверхъестественное, кроме Конрада, над которым и решают подшутить. Поддавшись на уговоры своей невесты, юноша остается ночевать в этой комнате; проснувшись поутру, он обнаруживает ветхость, паутину и незнакомых людей. Повествование пока вполне выдержано в рамках канона жанра, хотя читатель догадывается, что за этим кроется розыгрыш: «Когда же он проснулся, сердце его захолонуло. Все вокруг изменилось <...> Несколько согбренных, трясущихся от старости мужчин и женщин подошли поближе»<sup>1257</sup>. Конрад называется «страдальцем» (*the sufferer*), и в душу читателя закрадывается сомнение. Но легенда быстро изменяет звучание, подчиняется рациональным, логическим законам: маски сбрасываются, страшное становится смешным, трагедия оборачивается шуткой.

Тем не менее розыгрыш превращается в драму: не перенеся потрясения, Конрад сходит с ума и не может возвратиться из мира фантазии в мир действительности. Таким образом, страшная тайна комнаты, легенда становится явью. Конрад действительно стареет, живет в воображаемом будущем, где все близкие ему люди уже давно мертвы. Именно шутка и страшное возмездие становятся предметом легенды.

В данной легенде чудесное предстает в форме неожиданного, переворачивающего обыденные представления о мире. Ирония в конце повествования совершенно исчезает, что заставляет слушателей увлечься легендой. Таким образом, пародия превращается в литературную легенду. «...Пародия Твена выполняет и созидательную функцию: через нее прокладывался путь к правде, к более тесному и глубокому художественному отображению

<sup>1256</sup> Твен М. Пешком по Европе. С. 121. Пер. с англ. Р. Гальпериной.

<sup>1257</sup> Твен М. Пешком по Европе. С. 122–123. Пер. с англ. Р. Гальпериной.

американской действительности»<sup>1258</sup>. Вносимые изменения настолько значительны, что Твен невольно приоткрывает свое истинное лицо художника.

Подобная динамика имеет символическое значение. «Рациональное протестантское сознание американца не признает невероятных легенд, придуманных специально для туристов, и презирает обманщиков, которые их сочиняют. Подобные мотивы и впечатления от поездок по Европе свойственны американской литературе в жанре путешествия второй половины XIX века»<sup>1259</sup>. Рассказчик преодолевает это отношение, когда сталкивается с настоящим, живым искусством. «...В книге “Пешком по Европе” сместились многие акценты, изменился общий тон, ставший более серьезным... Отношение Твена к Европе стало глубже и историчнее, он пытается найти разумные формы взаимодействия национальных культур, отвергая как высокомерное отрицание, так и космополитическое раболепие»<sup>1260</sup>.

Помимо легенд, представленных непосредственно в тексте травелога, Твен включает в приложения к книге «Легенду замков “Ласточкино гнездо” и “Братья”» (*Legend of the castles called the “Swallow’s Nest” and “The Brothers,” as condensed from the captain’s tale*). Эта легенда оперирует понятиями чуда и чудесного, явленных в обыденной жизни. Это чудо — чудо веры и доброты: герои легенды, действие которой произошло «триста лет тому назад» — рыцари, братья-близнецы Недам и Непроси (*Herr Givenaught and Herr Heartless*), «честные и достойные люди», довольные своими нелестными прозвищами: как выясняется позже, братья притворяются жадными друг перед другом, а на самом деле совершают множество благородных дел. К ним обращается за помощью Хильдегард, дочь известного ученого доктора Рейхмана, который вынужден продавать свою библиотеку. Во сне к девушке является Дева Мария и убеждает ее обратиться к рыцарям, что она и делает, несмотря на скептическое отношение

<sup>1258</sup> Балдицын П.В. Новеллика... С. 14.

<sup>1259</sup> Шачкова В.А. «Путешествие» как жанр... С. 192.

<sup>1260</sup> Стеценко Е.А. Книги путешествий... С. 47–48.

Рейхмана к этой затее: «Но ничто не могло поколебать веру Хильдегард»<sup>1261</sup>. После того, как рыцари формально отказывают ей в помощи, чтобы не обнаружить свою щедрость и великодушие, девушка все еще верит в промысел Божий: «Дева Мария обещала нам помочь <...>, и она сдержит слово, хоть и не тем путем, как я думала. У нее свои пути, и они самые верные»<sup>1262</sup>. Хотя грозящая ученому опасность невелика, возвращение библиотеки трактуется Твенном как спасение и вполне может служить сюжетом легенды. непоколебимая вера Хильдегард спасает Рейхмана, равно как и чудо, совершаемое рыцарями-чудаками ежедневно.

Еще одна легенда, которая имеет отношение к книге «Пешком по Европе», была опубликована два года спустя в сборнике рассказов. Названная «Легендой о Загенфельде, в Германии» (*Legend of Sagenfield, in Germany*, 1882), легенда сопровождается авторским комментарием: «Не вошла в книгу “Пешком по Европе”, так как возникло сомнение в подлинности легенды и я не мог в то время представить достаточно убедительных доказательств»<sup>1263</sup> (“Left out of *A Tramp Abroad* because its authenticity seemed doubtful, and could not at that time be proved — M.T.”<sup>1264</sup>). Доказательства правдивости, тем не менее, псевдонаучны: «Такова легенда. Она объясняет, почему полустершееся изображение осла украшает все эти старые крошащиеся стены и арки; кроме того, она объясняет, почему в течение многих веков осел был главным министром в этом королевстве; впрочем, это происходит и по сей день»<sup>1265</sup> (“Such is the legend. This explains why the moldering image of the ass adorns all these old crumbling walls and arches; and it explains why, during many centuries, an ass was always the chief minister in that royal cabinet, just as is still the case in most cabinets to this day”<sup>1266</sup>). Комическое звучание легенды усиливается.

<sup>1261</sup> Твен М. Пешком по Европе. С. 425. Пер. с англ. Р. Гальпериной.

<sup>1262</sup> Твен М. Пешком по Европе. С. 427. Пер. с англ. Р. Гальпериной.

<sup>1263</sup> Твен М. Пешком по Европе. С. 458. Пер. с англ. Р. Гальпериной.

<sup>1264</sup> Twain M. *The Stolen White Elephant*. L.: Chatto & Windus, 1882. P. 229.

<sup>1265</sup> Твен М. Пешком по Европе. С. 461. Пер. с англ. Р. Гальпериной.

<sup>1266</sup> Twain M. *The Stolen White...* P. 237.

Травелог Твена, несмотря на пародийную природу, отражает и подчеркивает основные особенности легенд, включенных в книги путешествий. Прежде всего, это локальная привязанность легенд, которые бытуют лишь в определенном контексте. Во-вторых, топика легенд Твена традиционна и включает мотивы запрета, его нарушения и наказания.

Субъектно-речевая организация также отражает взаимодействие несколько повествовательных инстанций: «...Его [Твена] повествование содержит игру точек зрения, когда одна позиция автора по отношению к увиденному неожиданно сменяет другую, превращаясь в особенность его творческой манеры. Автор как реальное лицо — это образованный человек, знаток истории мировой культуры, однако комическая маска простака позволяет ему занять отстраненную позицию и продемонстрировать, таким образом, точку зрения на мир своих соотечественников — рядовых американцев»<sup>1267</sup>.

Очевидно, что литературная легенда тяготеет к включенности в иной текст, прежде всего в роман и книгу путешествий. В первом случае легенда играет роль чужого слова (отдаленного во времени или культурно чужого), имеющего значение для слушателя или читателя, так как открывает ему значимую, дотоле скрытую истину.

Кроме того, литературная легенда естественным образом вписывается в травелог. В рассмотренных книгах путешествий вставные легенды выполняют, казалось бы, разную функцию. В «Альгамбре» Ирвинга они воплощают подлинный фольклор, который способен передать дух места. В «Рейне» Гюго легенды являются концентрацией поэзии, заключенной в пейзаже. В «Пешком по Европе» Твена при помощи легенд обнаруживается внешний взгляд на Европу. Тем не менее характер легенд и их роль в травелоге демонстрируют скорее общее, чем индивидуальное.

Это происходит, во-первых, благодаря хронотопическим особенностям жанра. Как и в литературной легенде, в травелоге место концентрирует в себе

---

<sup>1267</sup> Груздева Е.А. Эволюция образа простака в творчестве Марка Твена в контексте просветительской традиции: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2013. С. 11.



память поколений. Во-вторых, для легенды в составе травелога актуален вопрос о правдоподобию, так как для путевой книги важен баланс между правдоподобию документальной прозы и свободой беллетристики<sup>1268</sup>. Легенда противопоставлена факту и выражает мнение народа, обычно опоэтизированное и представляющее свою, не менее ценную правду. Наконец, легенды, включенные в травелог, служат фикциональным вкраплением в очерково-документальное повествование и образуют в своей последовательности некий сюжет. Так, рассказчик в книгах Ирвинга и Твена претерпевает изменения, отраженные прежде всего в их отношении к легенде. Рассказчик в травелогe Гюго также отходит от передачи местного фольклора и создает свою «рейнскую» легенду.

Таким образом, литературные легенды входят в состав травелогов и крупных эпических форм в качестве завязки сюжета или этнографического материала. Во всех случаях подчеркивается фольклорный характер легенды и делается акцент на ее достоверности. Легенда непременно привязана к определенному месту и имеет персонифицированного рассказчика.

Любопытно, как изменяется со временем восприятие легенды как интекста. В 1878 г. Роберт Льюис Стивенсон (1850–1894) опубликовал травелог «Эдинбург: Живописные заметки» (*Edinburgh: Picturesque Notes*)<sup>1269</sup>. Четвертая его глава названа “Legends” и посвящена происхождению легенд и их роли в жизни людей. «Характер места зачастую лучше всего отражается в связанных с ним ассоциациях. Какое-нибудь событие запоминается и превращается в легенду, когда происходит в конгениальной среде. Отвратительные поступки, прежде всего совершенные в отвратительных местах, имеют поистине романтический характер и становятся неизменными атрибутами места...»<sup>1270</sup>.

Любопытно, что здесь Стивенсон фиксирует в качестве легенды сюжет о Декане Броди, который позже использует как основу для «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» (1886). В сюжете другой легенды о двух

<sup>1268</sup> Melton J.A. Adventurers and Tourists in Mark Twain's *A Tramp Abroad* // *Studies in American Humor*. 1998. No 5. P. 35.

<sup>1269</sup> Не переводился на русский язык.

<sup>1270</sup> Stevenson R.L. *Edinburgh: Picturesque Notes*. L.: Seeley & Co., 1910. P. 59.

враждующих, но вынужденных делить кров сестрах Стивенсон видит сюжет для произведения Готорна (*a canvas for Hawthorne*)<sup>1271</sup>. Для писателя конца XIX в. легенда уже неотделима от литературы и ищет претворения в ней.

### 3.6. Легенда как крупная прозаическая форма

Хотя большинство литературных легенд — тексты малого или среднего объема, встречаются легенды, принимающие форму крупного эпического повествования. При рассмотрении крупных эпических (прозаических) текстов, названных легендами, встает вопрос о том, отсылает ли слово *легенда* к названию жанра или к предмету рассказа. «Легенда о Монтрозе» (*A Legend of Montrose*, 1819) В. Скотта относится к первому случаю, вполне соответствуя канону исторического романа. «Легенды о завоевании Испании» (*Legends of the Conquest of Spain*, 1835) В. Ирвинга являются скорее сборником исторических легенд. «Творимая легенда» Ф.К. Сологуба (1914) — метафорическое выражение, после публикации романа вошедшее в русский язык, и относится не к жанру книги, а к ее идее. «Рейнская легенда» У. Теккерея (*A Legend of the Rhine*, 1845) использует материал рейнских легенд, но не их жанровую форму. С другой стороны, «Легенды Мексики» и «Легенды революции» Дж. Липпарда, «Легенда об Уленшпигеле» Ш. де Костера, «Легенды» А. Стриндберга можно определить как легенды в жанровом отношении, так как они не рассказывают о легенде, а осмысливают историю в форме легенды — в терминах и категориях Библии. Подобное жанровое образование становится возможным только во второй половине XIX в., когда образцы легенды в малой прозе обнаружили ее философский потенциал и позволяли экспериментировать с формой.

Интерес к истории, в эпоху романтизма достигший апогея<sup>1272</sup>, привел к обновлению системы жанров, темой которых выступали исторические события.

<sup>1271</sup> Stevenson R.L. Edinburgh... P. 70–71.

<sup>1272</sup> Hamnett B. *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: Representations of Reality in History and Fiction*. Oxford; N.Y.: Oxford univ. press, 2011. P. 10.

Наиболее популярными прозаическими жанрами, оформлявшими исторический нарратив, были исторический роман и историческая повесть. В то же время возникали альтернативные способы изображения исторических событий — при помощи предания, саги, авторской эпопеи. В поиске художественной формы писатели обратились также к жанру литературной легенды. Анализ разнообразных исторических жанров, недооцененных, по утверждению Дж. Аурелл<sup>1273</sup>, необходим для полной картины генезиса исторического повествования.

В данном разделе будут рассмотрены крупные прозаические легенды трех писателей — Липпарда, Костера и Стриндберга. Несмотря на то, что в книгах выбран разный предмет изображения, они демонстрируют ряд важных сходств и совпадений, объясняемых жанровыми особенностями.

### 3.6.1. Легенды Липпарда

Джордж Липпард (1822–1854), при жизни один из самых популярных североамериканских писателей, уже через пятьдесят лет после смерти был практически забыт. Хотя его книги продавались почти так же успешно, как книги Г. Бичер-Стоу, на русский, французский, немецкий языки они не переводились. Коммерческий успех, активная общественная позиция, а также популяризация литературы среди бедного и малограмотного населения США были его осознанными целями. Скорость письма сказывалась, однако, на качестве формы. Бедный словарный запас, клишированность, неумеренный пафос, многословие — это лишь немногие из стилистических изъянов, типичных для его книг; с точки зрения композиционного построения исторические произведения Липпарда лишены интриги, фабульного стержня; образы предельно типизированы; повествование однообразно. Многие части созданных им за короткую жизнь объемных книг неоднократно печатались отдельно, включались в другие

---

<sup>1273</sup> Aurell J. Rethinking Historical Genres in the Twenty-First Century // Rethinking History. 2015. Vol. 19(2). P. 146–147.

произведения, читались автором в качестве лекций, что отчасти объясняет пафос, постоянные обращения к читателям и некоторые другие стилистические приемы.

Хотя творчество Липпарда относится скорее ко второму или даже к третьему ряду литературы, оно вполне верно отражает тенденции своего времени. Липпарду принадлежат несколько больших произведений, названных им легендами и повествующих о разных периодах истории Америки: о событиях Американской войны за независимость («Вашингтон и его генералы, или Легенды революции» (*Washington and his Generals: or, Legends of the Revolution*, 1847)) и о Мексиканской войне («Легенды Мексики» (*Legends of Mexico*, 1847))<sup>1274</sup>. Выбирая в качестве материала для изображения события из не столь далекого прошлого или настоящего, к моменту написания книги даже не завершившиеся, в основном военные действия, Липпард приходит к философскому осмыслению истории и механизмов ее развития.

Свое понимание истории Липпард оформляет словом *легенда*, к которому неоднократно возвращается и которое присутствует во всех названиях и занимает, таким образом, ключевую позицию. Повествователь определяет данное понятие, делая это, как и многие другие романтики, через сопоставление с историей. «Легенда? Что подразумеваете вы под легендой? Одну из тех согревающих сердце историй, которые, срываясь с губ свидетеля битвы или выжившего участника событий минувших дней, оживляют собой холодные строки Истории, одевают ее скелет в плоть и кровь, дают ей глаза и язык, заставляют ее смотреть нам в глаза и говорить с нами! нечто подобное я называю Легендой. Легенда — это история в деталях и тонких оттенках, на которой еще свежи цветы и роса, история, рассказанная нам языком страсти, поэзии, дома»<sup>1275</sup>. Повествователь утверждает, что легенда дополняет историю, рассказывая об историческом персонаже и как о частном лице; приватное так же выражает его предназначение, как совершенные им подвиги.

<sup>1274</sup> А также “Herbert Tracy; or, The Legend of the Black Rangers. A Romance of the Battlefield of Germantown” (1844), “Washington and His Men: A New Series of Legends of the Revolution” (1850).

<sup>1275</sup> Lippard G. *Legends of Mexico*. Philadelphia: T.B. Peterson, 1847. P. 26.

Кроме того, о понимании легенды говорят атрибутивные определения к существительному *legend*: «романтическая» (*romantic*), «необычная» (*singular*), «ужасная» (*terrible*), «странная» (*strange*), «дикая» (*wild*). Легенда, таким образом, предстает как нарушающее привычный ход вещей событие, которое позволяет людям выйти из сферы повседневности.

Масштабность произведений Липпарда неизбежно заставляет проводить параллели с жанром исторического романа. Испытывая влияние европейских и американских романтиков в целом и исторического романа в частности, Липпард отходит от канона жанра исторического романа довольно далеко как в формальном, так и в мировоззренческом аспектах.

Уже в романах В. Скотта начинает выработываться устойчивый канон жанра исторического роман с типичным конфликтом и композицией. Прежде всего необходимо отметить его соответствие основным законам жанра романа как такового: «сюжетное действие, которое рождает в читателе определенные надежды и опасения в связи с одним или несколькими протагонистами»<sup>1276</sup>, причем события должны касаться публичной сферы<sup>1277</sup>; наличие интриги и интриганов, любовной линии<sup>1278</sup>; выдвижение в центр повествования судьбы отдельного человека или нескольких людей в тесной зависимости от окружающего их мира. «Повествование строится на описании драматических конфликтов, причем семейные и личные отношения тесно связываются с историческими событиями»<sup>1279</sup>. Чаще всего предметом исторического романа становится гражданская война, столкновение политических, экономических или идеологических интересов внутри одного государства<sup>1280</sup>.

Произведения Липпарда не соответствуют канону жанра исторического романа прежде всего в отношении конфликта и сюжета. Липпард фактически

<sup>1276</sup> Shaw H.E. *The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and his Successors*. Ithaca; L.: Cornell univ. press, 1985. P. 24.

<sup>1277</sup> Fleishman A. *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore; L.: J. Hopkins press, 1971. P. 3.

<sup>1278</sup> Реизов Б.Г. *Творчество Вальтера Скотта*. М.; Л.: Худож. лит., 1965. С. 424.

<sup>1279</sup> Ладыгин М.Б. *Романтический роман*. М.: Изд-во МГПИ им. В.И. Ленина, 1981. С. 100.

<sup>1280</sup> Duncan I. *Modern Romance and Transformation of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens*. Cambridge: Cambridge univ. press, 1992. P. 52.

разрабатывает новый жанр исторического повествования, который можно сравнить с живописью в прозе. В посвящении к изданию 1847 г. сам автор пишет: «Эта работа, озаглавленная “Вашингтон и его генералы, изображенные в Легендах Революции”, может быть кратко определена как серьезная попытка воплотить сцены Прошлого в серии исторических картин»<sup>1281</sup>. Объемные произведения Липпарда представляют собой серию зарисовок, оставляющих впечатление, что автор описывает для читателя наблюдаемые им живописные полотна. Текст изобилует лексикой с семой зрительного восприятия (*смотрите, глядите, картина, вид, образ*), наряду с повествовательными предложениями активно используются императивные, цель которых — привлечь читателя к той или иной детали картины.

В связи с авторским пониманием истории и способов ее изображения эти картины условно можно разделить на три типа: военные сцены, портреты и жанровые зарисовки. По мысли Липпарда, история должна быть представлена и как общественное, и как частное событие. Общественное событие — это батальные эпизоды, где герои проявляют свои лучшие качества. Парадные портреты также призваны передать внешность героя; с другой стороны, они отражают и его душевные движения. Но истинная правда истории может быть раскрыта при помощи анализа личной жизни героев. Здесь автором движет, очевидно, не только забота об исторической правде, но и необходимость привлечь читателей, популяризировать историю. Жанровые сцены показывают, как вершится история, при помощи образов обычных людей.

Подобный тип повествования лишает книгу фабулы в том виде, в каком она представлена в романном или эпическом жанрах. Переходя от одной сцены к другой, изображая различных деятелей Войны за независимость или Мексиканской войны, врагов и союзников главных героев, Липпард намеренно лишает рассказ центра устремления. Конфликт в легендах ярко выражен, противостояние колонистов и британцев, американцев и мексиканцев решается с

---

<sup>1281</sup> Lippard G. Legends of Mexico. P. II.

прямолинейной тенденциозностью, но эта борьба не определяет собой сюжет. Завязка конфликта, его кульминация и развязка Липпарда не интересуют.

Менее трети всего повествования основано на фабуле. Лишь вставные эпизоды, которые автор также называет легендами, оформлены как сюжетные тексты. Здесь Липпард близок к традиционному пониманию жанра легенды как небольшого прозаического рассказа, в центре которого — чудесное (часто в пугающем смысле слова), таинственное событие. Липпард объясняет происхождение легенды устной традицией, настаивая на том, что не ему принадлежит их авторство: «Автор считает необходимым сообщить, что легенды, приведенные в этой хронике, почерпнуты из достоверных письменных или устных источников»<sup>1282</sup>. Легенда ценна благодаря традиции в противовес романному повествованию, в котором ценится именно оригинальность, сила воображения автора.

Липпард смешивает факты, фольклор и фантазию, чтобы повысить значимость описанных событий<sup>1283</sup>. В большинстве случаев легенды действительно основаны на реальных событиях, зафиксированных в исторических источниках, с которыми Липпард был хорошо знаком. Опуская имена собственные или приводя их как бы невзначай, избегая интродуктивной номинации, автор выводит повествование из сферы конкретики в сферу обобщения. Назвать эти вставные истории легендами ему позволяет наличие фантастического элемента, принимающего форму видений, предзнаменований, предчувствий, возможных из-за того, что все в истории, по мнению автора, повторяется.

Иногда вставные легенды не выполняют никакой роли в развитии фабулы. Так, в «Легенды Мексики» входит рассказ о Наполеоне, названный автором *легендой*. Покинутый всеми император обнаруживает, что единственный по-настоящему верный ему человек — старый рядовой, всю жизнь прослуживший

---

<sup>1282</sup> Lippard G. Legends of Mexico. P. 76.

<sup>1283</sup> Reynolds D. Introduction: George Lippard in his Times // George Lippard — Prophet of Protest: Writings of an American Radical, 1822–1854. N.Y.: P. Lang, 1986. P. 29.

ему, участвовавший в войнах, но никакими наградами не отмеченный. За внешним лоском Наполеон не заметил лживости своих придворных, а за простотой — преданного сердца солдата. Развязка легенды мелодраматична и изображает, как «в полночь, в безмолвном дворце Фонтбло, павший Человек Судьбы повесил на шею ветерану золотую цепочку, к которой прикрепил свой портрет с богоподобным челом и большими, выразительными глазами»<sup>1284</sup>. Легенда в данном случае служит открытию некой истины — как для героев, так и для читателей.

Обычно финалом драматичной легенды является смерть, которая никогда не бывает случайной, но всегда заслуженной. Так, в «Легендах Революции» две легенды о генерале британской армии Джеймсе Таннере Агню (*The Legend of General Agnew, The Legend of General Agnew Again*) повествуют о таинственном незнакомце, покушавшемся на жизнь генерала, о мрачном предчувствии генерала, которое во второй легенде сбывается. Другая легенда рассказывает о том, как колонист Джордж Дервент переходит на сторону британских войск, потому что опекун его невесты требует этого. Не узнав собственного отца, он убивает его и бросается в пропасть. Понятия судьбы, рока, фатума, характерные для жанра литературной легенды в целом, широко представлены и в произведениях Липпарда.

Отличия от исторического романа проявляются и в персонажной системе. Исторический роман построен вокруг взаимосвязей человека и эпохи, исторических событий, а исторические личности выступают обычно как второстепенные персонажи. Протагонист является связующим звеном между «частной» жизнью и «общественной» историей, то есть история видится через призму интересов личности<sup>1285</sup>. Исторический роман — «роман инициатический, посвященный становлению личности, ее духовной реализации, обретению своего

<sup>1284</sup> Lippard G. Legends of Mexico. P. 64.

<sup>1285</sup> Долинин А.А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга, 1988. С. 192.



места в мире, и/или повествующий о поиске идентификации...»<sup>1286</sup> Система персонажей в легендах Липпарда построена по иным принципам. Основное внимание в исторической прозе Липпарда уделено выдающимся персонажам, полководцам, политикам. Однако они интересуют автора не как личности, а как символические перерождения участников сакральной истории. Так, он проводит детальные параллели между Уильямом Пенном и апостолом Павлом. Пенн для него такой же вождь, апостол, приведший нацию к религиозной свободе и основавший штат Пенсильванию, который стал «колыбелью свободы». Джордж Вашингтон как вождь нации неоднократно сравнивается с Иисусом; более того, в «Легендах Мексики» его бессмертный дух витает над полем боя.

Большая часть «Легенд революции» посвящена фигуре Бенедикта Арнольда, чье имя в XIX в. стало синонимом предательства. Исследуя причины, по которым этот американский генерал перешел на сторону британцев, Липпард, с одной стороны, находит его измене психологическое объяснение — влияние жены; с другой стороны, в этом он видит волю Провидения, так как Маргарет Арнольд повторяет поступок Евы, толкая мужа на путь греха. Поскольку Вашингтон является новым воплощением Иисуса, Арнольд играет роль Иуды. Рассматриваемая в таком ключе, история не нуждается в установлении логических связей, и Мексиканскую войну Липпард называет «новым крестовым походом»<sup>1287</sup>.

Используя популярный в романтизме мотив двойничества, Липпард сталкивает в «Искушении Вашингтона» (*The Temptation of Washington*) два исторических персонажа — вождя американской революции Джорджа Вашингтона и главнокомандующего британской армии, сэра Уильяма Хоу. Пытаясь сохранить историческое правдоподобие, он все же прибегает к аллегории, находя между ними удивительное внешнее сходство. Хоу предлагает Вашингтону титул герцога, но тот с негодованием отказывается, предпочитая

<sup>1286</sup> Сергеева В.С. История и вымысел в исторической прозе // Вестник славянских культур. 2016. № 4(42). С. 152.

<sup>1287</sup> Lippard G. Legends of Mexico. P. 26.

титул «Бунтовщик» (*Rebel*). Липпард и здесь не избегает пафоса, делая сцену публичной, так как истина обязательно должна дойти до всех: за спором Вашингтона и Хоу наблюдает старый тори, который решает после этого перейти на сторону колонистов. За этим эпизодом, также называемым Липпардом легендой, следует серия воображаемых картин «Вашингтон как Герцог, Король, Бунтовщик» (*Washington as Duke, King, Rebel*), где Вашингтон, сопоставляемый с Иисусом, искушается богатством и властью: «Теперь давайте понаблюдаем за четырьмя сценами, возникающими в нашем воображении при размышлении над этой легендой. Сцены эти исполнены глубокой тайны, тонкой и святой морали»<sup>1288</sup>. Под «глубокой тайной» Липпард подразумевает тайны истории, приподнимая завесу над несвершившимся, тем, что могло бы произойти.

Помимо эпизодов с участием выдающихся исторических личностей, Липпард вводит в свои произведения вкрапления из жизни обычных людей, преимущественно женщин — жен, сестер, дочерей солдат. Судьбы этих схематично обрисованных персонажей иллюстрируют те же библейские категории. Одна из особенно мрачных легенд, «Библейская легенда Виссахикона» (*The Bible Legend of the Wissahickon*), строится на оппозиции справедливой жестокости и милосердия. Британец и брат убитого им колониста встречаются в смертельном поединке. Когда поверженный убийца молит о пощаде, победитель отводит его к детям брата и его вдове, которая предлагает решить его судьбу на Библии: «Господь рассудит нас, — сказала она ледяным тоном, и сердце убийцы захолонуло. — Смотри! На моих коленях лежит раскрытая Библия. Я закрою ее, и сын ее откроет и пальцем укажет любую строчку, и она решит, жить тебе или умереть!»<sup>1289</sup> Библия открывается на Ветхом Завете, велящем убить. Но затем дочь погибшего открывает Библию на одном из мест Нового Завета, который учит прощать и любить врагов. Спасение британца, тем не менее, оказывается справедливым не только в христианском, но и в общеэтическом контексте: тот,

<sup>1288</sup> Lippard G. *Washington and his Generals: or, Legends of the Revolution*. Philadelphia: T.B. Peterson, 1847. P. 111.

<sup>1289</sup> Lippard G. *Washington and his Generals*. P. 105.

кого все считали павшим от руки британца, оказался жив. Судьба находит способ проявить себя в нескольких ситуациях, подтверждая идею о торжестве неявленных людям законов.

Для всех исторических произведений Липпарда характерна особая повествовательная позиция, которая отличается от позиции, обычной для повествователя в романе, который, по словам М.М. Бахтина, «спекулирует категорией незнания»<sup>1290</sup>: знание читателя должно быть ограничено в целях сохранения интриги. В «Легендах революции» и «Легендах Мексики» представлен всеведущий, с одной стороны, повествователь, с другой стороны, он не столько организует материал, сколько следует за ним. Изображая какое-нибудь историческое лицо, он наблюдает в основном его внешние проявления — действия, поступки, которым не предшествует принятие решения, сомнения. Нарушая обычные причинно-следственные связи, Липпард отказывается от последовательного хронологического изложения событий.

К особенностям субъектно-речевой организации легенд Липпарда можно отнести также включение разнообразных жанровых элементов, таких как проповедь, надгробное слово, политическая агитация, молитва. Так, практически вся финальная часть первой книги «Легенд революции», «Погребение мертвых» (*The Funeral of the Dead*), представляет собой похоронную проповедь и молитву. Подобные жанры связаны с устным публичным словом. Их роль — провозгласить истину, донести ее до слушателей. Роль же самого художественного текста, в данном случае легенды, — обнажить глобальную историческую правду и продемонстрировать ее читателю. От повествователя это требует естественного переключения из одного стилистического регистра в другой без какого-либо объяснения.

Такая авторская позиция продиктована пониманием истории как непрерывно творящегося, повторяющегося и не зависящего от человеческой воли процесса. В разнообразии жанровых форм Липпард проводит единую мысль,

---

<sup>1290</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман... С. 223.

варьирование которой в различных жанровых формах призвано донести мысль о неизменности законов, стоящих за историческим процессом.

Понимание истории проявляется в особой организации художественного времени. Несмотря на то, что события привязаны к конкретным историческим датам, автор не всегда соблюдает их хронологический порядок; основное повествование оформлено в настоящем времени, но довольно часты экскурсы в прошлое и предсказание будущего. Последнее достигается путем введения мотива пророчества и сообщает повествованию атмосферу тайны.

Для легенд Липпарда характерно сочетание конкретики и высокой степени условности. В эпизоде «Король Георг в Вестминстерском аббатстве» (*King George in Westminster Abbey*) Липпард, точно указывая год и описывая день, передает подробности видения короля Георга III, то есть события вымышленного, условного. Аллегорические сцены также обнажают перед монархом истину, в данном случае правду о нем самом: он понимает, что он прежде всего убийца. Липпард находит мистическое объяснение известному историческому факту, называя причиной слабоумия короля его многочисленные преступления.

Интересно соотношение художественной реальности и действительности автора и читателей: хотя Мексиканская война ко времени написания книги (1847 г.) не была еще завершена, для повествователя ее исход предрешен, и Липпард описывает войну как уже выигранную. Американские деятели в изображении автора борются за правое дело, их образы лишены всяких деталей, которые замутили бы их истинное предназначение. В связи с этим в описании хода войны отсутствует обязательный для исторического романа или эпопеи элемент — кульминационный пункт в войне, ключевая битва или иное событие<sup>1291</sup>. Очевидно, к подобному минус-приему Липпард прибегает осознанно. В отличие от романного повествования, излагаемый ход событий не нуждается в устремлении к некоей точке, так как подобная битва происходила не раз и ее исход

---

<sup>1291</sup> Драгомирецкая Н.В. Жанр и литературное направление: судьба романа — поэмы — эпопеи в литературе «без героя» // Теория литературы: В 4 т. / гл. ред. Ю.Б. Борев. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2001. Т. 3. С. 383.

предрешен. Поэтому повествование разбито на серию эпизодов, чья последовательность не столь важна. Историческое время в литературных легендах является своего рода эманацией времени священного.

«Легенды революции» и «Легенды Мексики» Липпарда представляют собой особый тип повествования. Формальная сторона произведений роднит их с романом в аспекте объема, но остальные элементы текста — субъектно-речевая организация, хронотоп, композиция, персонажная система — не позволяют говорить об их романной природе. История для Липпарда неотделима от легенды, под которой он понимает внеисторический смысл происходящего, поэтому в исторической прозе Липпард делает акцент на повторяемости и предопределенности исторических событий, связи между мировой и библейской историей. Легенда в понимании Липпарда родственна мифу, и весь текст его романов является своего рода обнажением «мифического компонента», типичного для американского исторического романа<sup>1292</sup>.

Историческая проза Липпарда, не вполне оцененная потомками, тем не менее достаточно точно отражает тенденцию американской ментальности XIX в. к «мифологизации» истории<sup>1293</sup>. Легенда и история в американской культуре, по мысли М. Рид, характеризуются постоянным притяжением и взаимным сопротивлением; легенды «расширяли национальное воображение и находили поддержку в общественной жизни, так как были историями жизни, полной парадоксов, очарования и опасностей»<sup>1294</sup>. А.Б. Танасейчук, рассматривая формирование американской самоидентификации, отмечает роль легенд и других литературных и фольклорных форм в этом процессе<sup>1295</sup>. Можно утверждать, что

---

<sup>1292</sup> Frye S. *Historiography and Narrative Design in the American Romance: A Study of Four Authors*. N.Y.: E. Mellen press, 2001. P. 8

<sup>1293</sup> Slotkin R. *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600–1860*. Middletown, Connecticut: Wesleyan univ. press, 1973. P. 17.

<sup>1294</sup> Reid M. *Cultural Secrets as Narrative Form: Storytelling in Nineteenth-century America*. Columbus: Ohio state univ. press, 2004. P. 37.

<sup>1295</sup> Танасейчук А.Б. Культурная самоидентификация американской цивилизации (на материале национальных и региональных литературных традиций США XIX века): Автореф. дисс. ... докт. культурологии. Саранск, 2008. С. 11.

Липпард использует разнообразные типы дискурса для создания мифологии в том смысле, в каком трактует ее Р. Барт в «Мифологиях».

### 3.6.2. «Легенда об Уленшпигеле» Костера

Эксперимент с крупной эпической формой демонстрирует и «Легенда о Тиле Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, их приключениях — забавных, отважных и достославных во Фландрии и иных странах» (*La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*, 1867) классика бельгийской литературы Шарля де Костера (1827–1879). Ко времени написания этого ключевого для бельгийской литературы произведения Костер уже создал циклы «Брабантские рассказы» (*Contes brabançons*) и «Фламандские легенды» (*Légendes flamandes*). Во втором цикле он пользуется легендой как малой эпической формой, стилизуя свое повествование под народные и религиозные тексты. Понятие легенды, вынесенное в название двух книг Костера, значимо для него и оформляет его произведения в жанровом отношении — первая редакция книги называлась короче, *La Légende d'Ulenspiegel*. В ее основе — немецкая народная книга об Уленшпигеле, известная в нескольких версиях с XV в., — собрание шванков о трикстере Тиле. Костер заимствует из плутовской книги около двадцати эпизодов, начиная в стилистике фольклорной и затем создавая на основе народной книги свое неповторимое произведение.

Жанр «Легенды об Уленшпигеле» исследователи трактуют либо как исторический роман<sup>1296</sup>, либо как эпопею<sup>1297</sup>, либо как роман-эпопею<sup>1298</sup>. Тем не

<sup>1296</sup> Литвинов П.В. Лекции по бельгийской литературе (Де Костер и Бельгия). Баку: Изд-во АПИ им. В.И. Ленина, 1973. С. 53; Lukács G. *The Historical Novel*. Harmondsworth: Penguin books, 1976.

<sup>1297</sup> Пуришев Б.И. Шарль Де Костер // Зарубежные писатели. Библиографический словарь: В 2 ч. М.: Просвещение, 1997. Ч. 1. С. 253; Никифорова И.Д. Бельгийская литература // История всемирной литературы: В 9 т. / под ред. И.А. Бернштейна и др. М.: Наука, 1991. Т. 7. С. 412; Mallinson V. *Modern Belgian Literature (1830–1960)*. L.: Heinemann, 1966. P. 21.

<sup>1298</sup> Литвинов П.В. Творческий метод Шарля Де Костера: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1977. С. 29; Переверзин В.М. Жанр романа-эпопеи: (История и типология). Якутск: Изд-во ЯГУ, 1984.

менее данные определения не отражают особенностей произведения, которое является скорее эпизированной легендой, а не повествованием романного типа. Действие «Легенды об Уленшпигеле» не устремлено к определенному центру, а фрагментарно, как в народной книге; в то же время мозаичная структура складывается в историческое полотно.

Начинаясь в стилистике народной комической литературы, «Легенда об Уленшпигеле» помещает героя в определенную эпоху и выходит в сферу истории. Тиль рождается во Фландрии в один день с будущим испанским королем, преследователем еретиков-протестантов Филиппом II. У Тили конкретная цель — освобождение Фландрии от испанского ига, однако достижение этой цели лежит не в плоскости истории, как это было бы в историческом романе, а представляет собой квест, выходящий в область духовного поиска (более свойственного романтическому роману<sup>1299</sup>).

Центральный персонаж «Легенды об Уленшпигеле» — герой особый: одновременно реальный, фольклорный и литературный. Тиль связывает различные пласты книги в единое художественное целое, так как ему одному дано пройти через все типы времени, пространства, жанровые структуры, типы авторского отношения, представленные в «Легенде об Уленшпигеле». Композиция книги, вобравшей в себя множество жанровых традиций, призвана найти в разных типах действительности единую, непреходящую основу.

В первой книге Тиль действует как герой жанра: сначала — народной книги и плутовского романа, затем — как герой романтический, движимый жаждой мести и стремлением освободить родину. Тиль окружен другими фольклорными персонажами и встречается с персонажами реальными, с Карлом V и Филиппом II, чьи образы, однако, не вполне историчны, поскольку в их изображении доминирует поэтика фольклорная: испанские императоры существуют изолированно от мира, в котором живут, представляют собой зло в чистом виде.

В этой книге Тиль наделен яркими чертами, которые и определяют его поступки. Его характеризуют озорство, любвеобилие, доброта, презрение к

<sup>1299</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 160.

авторитетам, отсутствие сомнений. Книга состоит из цепи законченных фабульных эпизодов, изображающих частного человека в быту. Лишь в конце книги Тиль подходит к той грани, когда начинает воспринимать себя и свой край не как сказочный персонаж, относящийся к своей земле как чему-то самодостаточному и неизменному, а как персонаж литературный. В отличие от тех героев эпоса, которые принимали участие в освобождении своей страны от врага, Тиль не знает способа спасти родину, поэтому его нельзя рассматривать как эпического героя.

Во второй книге Тилия преодолевают сомнения, он наконец «выходит» в историческую действительность в поисках Семерых, которые, по предсказанию духов, должны спасти Фландрию. История Фландрии, до этого представленная как история отдельных людей, выводится на иной уровень: если в первой книге все внимание сосредоточено на быте, то во второй появляются эпизоды, посвященные военным или политическим событиям. Но история в той версии, в которой пытается творить ее Уленшпигель, имеет человеческое лицо. В то время как Тиль ходит по стране и поднимает народ на восстание, с ним приключаются забавные истории, он иногда подшучивает над горожанами, но теперь своими проделками он преследует иную цель, чем в первой книге.

Странствуя по родной земле в поисках Семерых, Уленшпигель нигде не находит их, но обнаруживает силы, которые желают управлять историей, воздействовать на ее ход. Тиль становится своего рода испытанием для этих сил, выносит им свой суд, проверяет их на право решать судьбу Фландрии. Исторические персонажи, борцы за свободу, с которыми он встречается, живут в каком-то одном плане, они лишены человеческих качеств, слабостей. В отличие от других людей, Тиль не отделяет природное от исторического, поэтому во второй книге у него появляется верный спутник Ламме, который сопровождает его, не забывая и о собственном поиске — поиске жены. Семеро, символизирующие спасение Фландрии, и жена Ламме — несоизмеримые величины, но они всегда рядом, что является метафорой единства духа и материи, неизвестного и известного, абстрактного и конкретного.



Третья книга строится как цепь эпизодов, рисующих частного человека в борьбе за правое дело, в поисках верного пути. Здесь чередуются военные и бытовые фрагменты, в которых участвует Тиль. Обретают значение такие понятия, как долг и кара Господня. Позиция Тилия не требует объяснений или оправданий: «С горних высот узри свое войско, Христос: / Слыша глагол твой, оно / Стали, веревки, огня не боится»<sup>1300</sup>.

Путь Тилия пролегает по реальной земле, потому поэтика третьей книги — поэтика встречи, и Тиль предстает как ищущий персонаж. Он попадает в самые разные ситуации — действует в армии Оранского, воюет или веселится в трактирах. Его изображение отличается от канонического изображения романтического героя: он не выбирает, не сомневается, процесс осмысления происходящего Костером почти не передается. Тиль, в отличие от героя романа, не может совершить ошибку: точка зрения повествователя такова, что герой всегда прав в своем поиске. Он ведет себя всегда одинаково и, когда дурачится, не изменяет себе. В этой книге у Уленшпигеля появляется еще одна функция: он сообщает другим персонажам и читателям, что происходит в стране, становится глашатаем истории.

Четвертая книга демонстрирует совершенно иной тип повествования. Основа композиции здесь — не законченный эпизод, а чередование действия с монологическим словом, комментарием Тилия, облеченным в форму гимна или проповеди, в связи с чем изменяется образ героя, забывающего о своих проделках. Он теряет присущие ему черты трикстера и фактически сливается с повествователем. Обычно главы строятся как диалоги Тилия и Ламме, песни, гимны, речи Уленшпигеля, видения Тилия или Неле. Действие практически полностью переходит в план настоящего времени, его темп замедляется. Тиль на время перестает искать Семерых, находясь в замкнутом пространстве корабля. Тем не менее видения, посещающие его и Неле, близко подводят его к истине, изображая битву грехов и добродетелей. Тиль и сам борется с грехами, но не

---

<sup>1300</sup> Де Костер Ш. Легенда об Уленшпигеле. М.: Терра, 1997. С. 241. Пер. с франц. Н. Любимова.

знает, что именно это — путь к спасению Фландрии. Одной из основных тем этой книги становится превращение тайного, личного, частного в явное, публичное; важное место занимает тема суда, наказания греха, будь то в сфере истории или личных отношений. Разоблачаются и наказываются преступники.

В пятой книге путь Тилья и Ламме завершается: Ламме находит жену, а Тиль, который здесь предстает как пассивный, не принимающий участия в действии герой, оказывается вне пространства и времени, как будто он уже не человек, а дух. Война с Филиппом становится законным делом, но Бельгия все еще остается под игом Испании, а Неле и Уленшпигель уходят с флота. Их повествователь прямо называет «любовью и духом Фландрии» (“Ulen Spiegel, l’esprit, Nele le coeur de la mère Flandre”<sup>1301</sup>), они могут общаться лишь с духами и бродить по Фландрии, которая вечна. Бельгия накануне освобождения, говорит автор, но этот канун оказывается относительным понятием — до него еще больше века. И Уленшпигель отправляется в сторожевую башню Веера, чтобы охранять землю от врага.

В последней главе Костер приходит к тому, с чего начинал «Легенду об Уленшпигеле»: к эпизоду из народной книги, в последней истории которой Тиль переворачивается в могиле во время обряда погребения. Тогда его хоронят либо стоя, либо животом вниз: раз он в жизни был необычным человеком, он и в смерти хочет таким же остаться. Уснувший крепким сном Уленшпигель, вставая из могилы, реализует действия народного героя буквально. После этого Тиль и Неле исчезают, провозгласив истину о Фландрии: «Фландрия тоже может уснуть, но умереть она никогда не умрет!»<sup>1302</sup> Узнав тайну Семерых, Тиль не просто не предпринимает никаких действий, он на долгое время засыпает, а проснувшись, уходит неизвестно куда, как будто выполнив свою миссию. Необходимо отметить здесь связь «Легенды об Уленшпигеле» с фольклорными преданиями об

<sup>1301</sup> De Coster Ch. Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d’Ulen Spiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs. P.: Librairie Internationale, 1868. P. 480.

<sup>1302</sup> Де Костер Ш. Легенда об Уленшпигеле. С. 474. Пер. с франц. Н. Любимова.

уснувшим богатыре, который в определенный момент должен прийти на спасение своей страны.

Таким образом, в «Легенде об Уленшпигеле» последовательно сменяются типы поэтики, что влечет за собой изменение хронотопа, образной системы и принципов изображения действительности. Сюжет книги — поиск способа спасения Фландрии, путь, пролегающий через разные типы художественной действительности. Военных или политических действий для освобождения Фландрии недостаточно, поскольку бедствия конкретной страны — не следствие исторических обстоятельств, а вечный закон жизни. Семеро, разгадка которых лежит в плане вечности, а не исторической действительности, призваны спасти не только Фландрию, но и мир.

Тем не менее история играет в «Легенде об Уленшпигеле» очень важную роль, являясь материальным воплощением вечно повторяющейся священной истории. Профанная история не только дублирует сакральную, но и помогает ей свершиться. И Вильгельм Оранский, и Ламме Гудзак в равной степени участвуют в мировой борьбе добра и зла. Однако в рамках «Легенды об Уленшпигеле» именно Тиль является представителем разных планов и потому может передвигаться из одного плана в другой. Ему не дано освободить Бельгию, но он единственный, кто постигает истину.

Композиция «Легенды об Уленшпигеле» напоминает схему агиографического повествования, поскольку постепенно трикстер Тиль обретает черты подвижника. В детстве он не очень набожен, затем подвергается начальному испытанию (первое путешествие по Фландрии, пытки и смерть родителей), проходит посвящение в форме откровения (весенний бал духов), за которым следуют дальнейшее подвижничество (поиск Семерых) с «искушениями» (ложные отгадки) и посмертное чудо (воскресение). Подобно святым, Тиль не изображен изнутри, его развитие не видно и потому формально отсутствует. В то же время агиографический образ наполняется нехарактерным для него содержанием: в Тиле слишком сильна шутовская сторона, чтобы назвать его святым. Подобное сочетание, однако, весьма существенно и символично для

карнавальской культуры, где противоположные фигуры царя и раба, Бога и шута соединяются в амбивалентном единстве.

Анализ построения «Легенды об Уленшпигеле» свидетельствует о том, что в основе книги лежит последовательно разворачиваемое представление о равенстве, единстве различных поэтических систем, реализуемое в кольцевой композиции. Поскольку книга заканчивается в той же жанровой доминанте, с которой началась, невозможно говорить о торжестве той или иной системы. Так как каждая жанровая доминанта соотносится с некоторым типом действительности — историческим, бытовым, вечным, природным, — все они становятся одинаково ценными для свершения мировой истории. Потустороннее, вечное естественным образом являют себя в сиюминутном. Таким образом, композиция «Легенды об Уленшпигеле» обнаруживает основные черты жанра литературной легенды: книга Костера представляет собой рассказ о постижении героем истины, имеющей не личностное, а общечеловеческое значение. Использование других жанровых форм позволяет автору продемонстрировать невозможность постижения истины иными способами, предоставляемыми этими жанрами. Смена жанровых традиций оформляет путь героя, который предстает как путь открытий. В связи с этим можно говорить об эпизации и романизации легенды.

На жанровые свойства легенды указывает и хронотоп книги. Временная организация «Легенды об Уленшпигеле» довольно сложна. Изображая борьбу Фландрии за независимость от испанского ига, Костер опирается на исторические хроники, вследствие чего ход событий воссоздается им точно и подробно, хотя допускаются анахронизмы. Описываемые события охватывают период с 1527 по 1584 гг. — от рождения Филиппа II до смерти принца Оранского, возглавившего борьбу с ним. Однако Костер далек от хроники, почти никогда не упоминая дат. События располагаются в произвольном порядке: во-первых, между соседствующими главами может пройти несколько месяцев или даже лет, и читатель не может узнать об этом; во-вторых, между соположенными событиями, которые должны следовать непосредственно одно за другим, автор может

вставить несколько месяцев. Так, например, один день суда над Катлиной и Иостом Даманом приходится на январь, а следующий — уже на май. В пятой книге в главы, посвященные мести Ламме отцу Корнелису, вторгаются главы об исторических событиях, которые занимают несколько лет. Время в книге дискретно, то есть не обозначено с помощью точных отрезков от одного события до другого.

Костер фиксирует время в его природном, естественном проявлении, идет ли речь о семейном быте или о сражениях Оранского. Это время, которое можно условно назвать фольклорным в связи с использованием сакральных чисел, речевых формул, песен, крайне редко имеет сюжетное значение. Используя в повествовании речевые формулы, Костер вносит в историческое время, которое должно быть линейным, цикличность: что бы ни происходило, природа остается неизменной.

В «Легенде об Уленшпигеле» наблюдается смешение двух типов действительности, представленных двумя типами персонажей, хронотопа и т. д. В исторической действительности находится место фольклорной, и время для разных персонажей протекает по-разному не психологически, как это происходит в романе, а реально. Цель растягивания или сжатия времени — не охарактеризовать душевное состояние того или иного персонажа, продемонстрировать значимость какого-нибудь события; эти приемы используются для того, чтобы разграничить разные типы персонажей и реальности, обнаруживаемые в книге. То, что Костер не придерживается строгой хронологии и порядка событий, выхватывая из истории отдельные эпизоды и перемежая их бытовыми сценами, заставляет читателя перестать вести счет годам Тиля: хотя в конце книги ему должно быть шестьдесят лет, он остается все тем же юношей, каким был в ее начале.

Кроме исторического и природного времени, в «Легенде об Уленшпигеле» присутствует третий временной пласт, связанный с путешествиями Неле и Тиля в мир духов, оформленными в средневековом жанре видения. Время в этих главах характеризуется «быстротой» (события сменяют друг друга с фантастической

скоростью) и отсутствием исторической локализации. В своих видениях Тиль и Неле наблюдают жизнь с ее символической, а не действительной стороны, постигают сущность мира. В то же время видения, а также пророчества, предсказания и гимны, сообщают времени характер необратимости.

Хотя «Легенда об Уленшпигеле» близка плутовскому роману и народной книге, время в ней не авантюрно, то есть события не выстраиваются в единое целое, не устремлены к центру. Время и циклично, и исторично, оно сочетает две борющиеся и дополняющие друг друга ипостаси. Исторические события, связанные с Нидерландской буржуазной революцией, внутренне не завешены, в их описании много недоговоренностей. История для Костера не представляет собой линейного развития, поэтому он отказывается от исторического финала. Несмотря на обилие случайностей, категория случая в книге отсутствует — все определяется судьбой, в том числе совпадения и неудачи.

Временная организация «Легенды об Уленшпигеле» такова, что автор связывает различные временные пласты — исторический, природный и вечный. Эта связь позволяет увидеть как в циклическом времени календарного года, так и в хаотической смене исторических событий предначертанное, неизбежное.

Изменение типа времени, как мы увидели, маркирует постепенный переход одного жанра в другой, тогда как пространство призвано создать определенную систему оппозиций, в которой существуют образы книги. Определенное во многом раблезианским мировоззрением, пространство более тесно, чем время, связано с жанровыми традициями.

Пространство «Легенды об Уленшпигеле» тесным образом связано со временем. В первой части книги, когда доминирует время природное, ценностная насыщенность пространства вызвана обилием культурных, прежде всего живописных традиций, актуализируемых автором<sup>1303</sup>. Когда в повествование врывается историческое время, пространство становится местом разворачивания исторических событий. Тогда оно приобретает смысловую, национально-

<sup>1303</sup> См.: Архангельская Т.Н. «Легенда об Уленшпигеле» Ш. Де Костера и бельгийская живопись // Вопросы художественного мастерства. Ростов-на-Дону: Б.и., 1963. С. 175–176.

историческую ценность. В эпизодах, связанных с видениями, пространство насквозь символично, лишено национальной специфики. Костер использует аллегорическую образность, но смешивает ее с образами логическими, что проявляется в своеобразной топографии данных видений. Судьба Фландрии — конкретной страны с конкретной историей — вписывается в ход всемирной, вечной истории.

Время и пространство встречаются в основном мотиве повествования, организованного вокруг странствия, мотиве встречи, роль которой, с одной стороны, связана с положением Тиля как плута-шута-дурака: он демонстрирует жизнь и нравы людей, подобно героям плутовского романа, где изображение действительности занимало большое место. Одна из основных функций пикаро в плутовском романе — отражение социальной действительности. Путешествие Тиля позволяет автору выйти на уровень нации и человечества, обнаружить их основные черты. «Обличительная» функция героя реализуется и в его прозвище, которое Костер, отталкиваясь от традиции народной книги, трактует как фразу «Я ваше зеркало».

Другая роль встречи — обогащение самого персонажа какими-то знаниями и умениями — в книге почти не реализована. Многочисленные встречи Тиля часто дублируют одна другую и не приближают его к заветной цели. Очевидно, сам герой начинает понимать это и потому удаляется в башню, то есть в закрытое, не характерное для него пространство: найти истину в реальном пространстве, в реальных встречах нельзя, это возможно только через откровение. Только после финального видения Тиль снова пускается в путь, но этот путь лежит уже не через Фландрию, он не освещен автором и никому неизвестен. Так мотив встречи проходит в книге определенную эволюцию, приближаясь в финале к романтическому модусу. Подобно романтическому герою, Тиль, пытавшийся найти истину в окружающем мире, приходит к осознанию того, что вся истина может быть заключена в самом близком — в нем самом и в его возлюбленной Неле. Так действие «Легенды об Уленшпигеле», формально разворачиваясь в конкретном пространстве и времени, не принадлежит исключительно этому

хронотопу, но происходит одновременно в настоящем, прошлом и будущем, в душе отдельного человека, истории страны и свершающейся судьбе мира. Подобная пространственно-временная структура типична для жанра легенды. Именно постепенный отход от исторической конкретности и от биографического времени сопровождает путь героя.

Связанное с этим сопоставление трансцендентного и посюстороннего играет в «Легенде об Уленшпигеле» значительную роль. В книге Костера эти начала облекаются во вполне традиционные образы. Во-первых, автор постоянно проводит параллели между Тилем и Филиппом, оказывающимися в одинаковых ситуациях, но ведущими себя противоположным образом. Рожденные в один день, они становятся ключевыми фигурами в истории Фландрии, хотя прямо, как мы уже отмечали, не сталкиваются. Параллельны не только судьбы Тиля и Филиппа, но и их отцов, которые одновременно — в видении Катлины — предстают на небесах перед Иисусом. Постоянное соположение этих двух персонажей не столько противопоставляет два социальных класса, сколько преследует более глобальную цель. В финале книги на глазах Тиля и Неле семь грехов обращаются в семь добродетелей, в свою противоположность. Император Филипп — воплощение греха — для мирового хода истории так же важен, как Уленшпигель, его антагонист, поскольку они «сделаны» из одного и того же материала, у них одна и та же природа. Заметим, что, наряду с Тилем, бессмертен и Филипп, жизнь которого в пределах книги не обрывается. Грех и добродетель вечны, не существуют друг без друга, их борьба составляет извечный конфликт мировой истории. Книга утверждает принципиальное равноправие всех людей, их единую природу, но пути, избранные людьми, кардинально отличаются.

Хронотоп, образная система, сюжетное построение «Легенды об Уленшпигеле» позволяют говорить о ее принадлежности к корпусу текстов, которые подпадают под жанровое определение литературной легенды. Именно легенда предполагает связь истории с вечностью, организацию текста с помощью традиционных символических образов и повторяющихся мотивов, постижение вечной истины посредством чудесного откровения.



### 3.6.3. «Легенды» Стриндберга

Ярко различие между романом и легендой проявляется в опубликованной в 1898 г. книге «Легенды» Августа Стриндберга (1849–1912). Ко времени выхода книги «отец шведской литературы» уже не только прославился и создал свои самые известные пьесы и романы, но и приобрел крайне неоднозначную репутацию. «Легенды» относятся к позднему творчеству Стриндберга, ознаменованному влиянием символизма. Изначально книга была написана по-французски (*Légendes*), затем вышла по-шведски (*Legender*)<sup>1304</sup>. В основе этого авторизованного перевода лежит перевод, выполненный по просьбе автора Эженом Фальстедтом (Eugène Fahlstedt<sup>1305</sup>). По объему и по выбору предмета изображения книга Стриндберга похожа на роман, тем не менее по своей сути «Легенды» противопоставлены романическому повествованию настолько, что многие исследователи и биографы игнорируют эту книгу<sup>1306</sup>, а жанр ее редко пытаются определить.

Выбор названия «Легенды» показателен. По мнению исследователей, мифопоэтический уровень занимает значительное место в творчестве писателя<sup>1307</sup>. В письме к Т. Хедлунду (1896) Стриндберг замечал, что в мире не осталось больше тайн, все были записаны скальдами, а в эссе «На кладбище» (*På kyrkogård*, 1896) Стриндберг выступал в защиту сказок и легенд для детей<sup>1308</sup>.

Книга «Легенды» затрагивает ту же тематику, что фольклорная и религиозная легенда, но автор облакает ее в совершенно иную форму. Рассказчик повествует об одном годе своей жизни, когда он усомнился в собственном атеизме и в поисках ответов обратился к творчеству шведского мистика Эммануэля Сведенборга. В этот год с ним стали приключаться разные странные

<sup>1304</sup> Французское издание и его переиздание (1967) стали библиографической редкостью. Не имея доступа к ним, мы сверяли перевод со шведским изданием.

<sup>1305</sup> Robinson M. An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870–2005. Vol. 1. General Studies. MHR, 2008. P. 206.

<sup>1306</sup> Так, С. Придо называет «несчастьем» то, что книга была написана (Prideaux S. Strindberg: A Life. Yale: Yale univ. press, 2012). О том же свидетельствует обзор рецензий на книгу, приведенный в томе 3 книги Робинсона.

<sup>1307</sup> Carlson H.G. Strindberg and the Poetry of Myth. Berkeley: Univ. of California press, 1982. P. 10.

<sup>1308</sup> Carlson H.G. Strindberg and the Poetry... P. 14, 24.

случаи, заставившие вспомнить и другие необычные события, имевшие место в его жизни или жизни его знакомых раньше. Эти происшествия автор и называет чудесами, которые позволяют убедиться в наличии высшей силы, божественного промысла: «Правда, я бы не передавал этих банальных рассказов, если бы они не наводили на мысль о присутствии какой-то реальности, которая и не реальна и не видение, но которая как бы как фантасмагория вызвана незримыми духами, чтобы предостеречь, учить или карать»<sup>1309</sup>. Это чудеса в прямом смысле слова — события, не укладывающиеся в рамки обыденного, логического представления о мире: двойничество, способность обращаться в невидимку или изменяться до неузнаваемости, видения, проделки дьявола, постоянно смущающего грешника шумом (заколачиванием гвоздей в крышку гроба, плясками и т. д.).

Несмотря на то, что западные исследователи видят в этих чудесах лишь «поэтическое создание в аллегорической, символической манере»<sup>1310</sup>, чудеса занимают в фабуле «Легенд» центральное место и не могут рассматриваться только как аллегория, так как автора интересует именно их материальная, физическая природа. Повествование предельно серьезно, сообщаются подробности мельчайших происшествий. За счет протокольного тона, лишённого эмоций, у читателя не должно оставаться сомнений в том, что все рассказанное — правда.

Художественное пространство «Легенд» организовано как серия небольших локусов, между которыми перемещается рассказчик. Вначале доминирует локус гостиницы или трактира, но по мере «просветления» герой путешествует уже от церкви к церкви. Перемещение из Стокгольма в Париж соответствует нескольким историческим и культурным линиям: движение от Реформации к Контрреформации; от германской культуры к романской; с севера (ассоциируемого с подземным царством) на юг. Кроме того, протагонист

<sup>1309</sup> Стриндберг А. Легенды // Стриндберг А. ПСС. М.: В.М. Саблин, 1911. Т. 11. Пер. со шведск. А. Владимировой. С. 79.

<sup>1310</sup> Brandell G. Strindberg in *Inferno*. Cambridge (Mass.): Harvard univ. press, 1974. P. 249.

постепенно оказывается в полном одиночестве и не может выносить присутствия других людей.

Хотя «Легенды» Стриндберга построены на материале исторических событий, чья природа материалистична, они демонстрируют переход повествования из плана современности сначала в план прошлого, а затем в план вечности. Несмотря на то, что Стриндберг привязывает время действия своей книги к определенному году, примет времени как таковых в его «Легендах» немного. Более того, повествователь так говорит о настоящем: «Наступили средние века! Женщины одеваются и носят прически, как тогдашние жены. Молодые люди носят монашеские накидки, выстригают себе тонзуру и мечтают о затворнической жизни; они пишут легенды, пишут Мадонн и вырезают изображения Христа...»<sup>1311</sup>. По словам К. Ламберта, Стриндберг в «Легендах» остро ощущает «современный медиевализм»<sup>1312</sup>.

Центральная тема и сюжет «Легенд» Стриндберга — это непрекращающаяся борьба за душу человека. Для большинства фольклорных и религиозных легенд характерно обращение к образу дьявола, который в качестве искушителя человека играет весьма активную роль. У Стриндберга фигура черта приобретает особые черты, поскольку он фактически не изображается в книге, хотя его присутствие постоянно ощущается. Повествователь говорит о дьяволе: «Черта в виде автономного существа — равного Богу и Его противника — не существует. Невидимая сила, которая причиняет нам страдания, это дух наказания»<sup>1313</sup>. Несмотря на то, что дьявола «не существует», он неустанно преследует героя, вызванный к жизни им же самим. Герой вынужден искать в себе душевные силы, чтобы бороться с ним, и так он не только очищается, но и вступает в схватку с дьяволом как таковым. Дьявол, таким образом, предстает в легенде в разных обличьях, пытаясь помешать человеку пройти его путь, но в итоге на этот же путь его толкая.

<sup>1311</sup> Стриндберг А. Легенды. С. 135. Пер. со шведск. А. Владимировой.

<sup>1312</sup> Lambert C.J. *The Empty Cross: Medieval Hopes, Modern Futility in the Theater of Maurice Maeterlinck, Paul Claudel, August Strindberg, and Georg Kaiser*. N.Y.; L.: Garland, 1990. P. 230.

<sup>1313</sup> Стриндберг А. Легенды. С. 29–30. Пер. со шведск. А. Владимировой.

Взаимодействие героя и мира сводится в литературной легенде к сопротивлению героя судьбе, его попытке построить мир по своим законам. Завязка легенды представляет собой сообщение герою некоей истины (в виде откровения, пророчества, предостережения, вещего сна), которую герой игнорирует или не понимает. Подобный фабульный элемент может походить на сказочный мотив нарушения запрета или принимать психологически достоверную форму. В «Легендах» для героя нарушением запрета становится его тяга к оригинальности, стремление жить не так, как все, отличаться от других и последующий отказ от религии. Герой не верит в предсказания, потому что живет законами разума и логики. Его попытка повернуть жизнь и судьбу по-своему терпит крах, и герой приходит к пониманию истины и к примирению с ней.

Как уже упоминалось, литературная легенда противопоставлена таким жанрам, как роман и повесть, — не только по своему объему, но и по авторской позиции и тематике. В то время как роман тяготеет к построению собственной художественной реальности на основе «личного опыта и свободного творческого вымысла»<sup>1314</sup>, легенда апеллирует к общему, древнему знанию. «Роман рассматривается как форма искусства, призванная восстановить утраченное единство внутреннего и внешнего, человека и мира. Отсюда и трактовка сюжета как изображения духовной активности или становления личности героя, вплоть до перехода его на иную, более высокую точку зрения на мир<sup>1315</sup>». Так в «Легендах» Августа Стриндберга мы наблюдаем противостояние двух жанровых традиций. Романное устремление героя преодолевается легендой.

В «Легендах» биографическая информация подвергается символической дешифровке: жизнь предстает как произведение искусства высшего порядка. Для «Легенд» важен не только личный опыт, но и опыт других персонажей, которые испытывают те же страдания. Например, знакомый повествователя рассказывает,

---

<sup>1314</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман... С. 230.

<sup>1315</sup> Тамарченко Н.Д. Жанр // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 377.

как излечился от ужасных галлюцинаций, помирившись с родителями. Рассказчик признает, что все люди проходят один и тот же путь и он, в сущности, не одинок.

В то же время герой ищет методологического описания симптомов, путей решения проблемы и т. д., сверяясь с рекомендациями Сведенборга. В поисках истины затем он обращается к мировой литературе (Флоберу, Гюисмансу<sup>1316</sup>), переосмысляя их как жизнетворчество. Он признается, что его книга — искупление греха и что он восемь недель прожил в Париже как отшельник, пока писал ее. Он по-новому приобщается к мировой литературе, культуре, живописи, которую наблюдает в храмах, иначе прочитывая их. Наконец, рассказчик приходит к мысли о том, что попытка познать религию и духовность рациональным путем обречена на провал.

Это подтверждается и на текстовом уровне: иным способом повествования, представленным в последней главе («Иаков борется»). В ней Стриндберг прибегает к более традиционной романной форме, отходит от «протокольного» стиля, использует более сложную сюжетную организацию, включая флэшбэки и возвращаясь к событиям из прошлого — детства, юности. В данном случае воспроизводится романная форма поиска истины, которая обнаруживается в прошлом героя. Но глава, определенная в подзаголовке как «фрагмент», обрывается, и в послесловии рассказчик признается в своей литературной неудаче. Тем не менее включение «неудачной» главы показательно: оно необходимо, чтобы противопоставить «романный» и «житийный» сюжеты и продемонстрировать недостаточность первого для постижения истины.

Несоответствие книги жанру романа выражено и на уровне субъектно-речевой организации. В отличие от романа, повествование состоит из цепи эпизодов, описывающих внешний импульс и реакцию на них героя. В «Легендах» отсутствует традиционный «романный» сюжет поиска, решения трудной задачи. Это связано с точкой зрения, доминирующей в книге. Нарратор в «Легендах» стремится к иллюзии полной автобиографичности, вводя детали собственной

---

<sup>1316</sup> Cedergren M. Strindberg as Reader of Huysmans: Points of Convergence Between *En Route*, *Inferno*, and *Legends* // *Revue de littérature compare*. 2012. Vol. 341. Issue 1. P. 5–23.

биографии. В то же время Стриндберг отказывается от биографического повествования, начиная рассказ с сорок девятого года жизни и не раскрывая сути произошедших с ним до этого событий. Так, в первой главе он оказывается без денег, работы, привычного окружения, но что привело к такому положению, не проясняется. Так создается впечатление подлинного дневника, который пишется для себя. В книгу включаются фрагменты иного характера («Иаков борется») и даются ссылки на другие тексты Стриндберга («Инферно», трактат «Излияние души и ее способность расширяться», пьесы). Композиция книги Стриндберга как будто нарочито ломает все жанровые стереотипы. П. Стунбьерг называет прозу Стриндберга этого периода «неповествовательными аллегорическими или тематическими структурами»<sup>1317</sup>. А.-Ш. Адамс пытается объяснить повествовательные особенности не жанром, а выбором метода, который она определяет как пре-сюрреализм<sup>1318</sup>. Действительно, нарратор прозревает высшую реальность и воспринимает ее как единственную, но представляется, что происходит это именно в рамках жанра, а не метода.

При этом рассказчик часто сомневается, он ли это, исключителен ли он или же повторяет чью-то, в данном случае библейскую, историю. «И прежняя фантазия о том, что я Иов, снова проникает в мой мозг. <...> Я ли написал эти стенания или Иов?»<sup>1319</sup> Автор «Легенд» отходит от индивидуализма, оригинальности, воплощением которой стал жанр романа, и приходит к традиции, называемой легендой.

В «Легендах» совмещены две противоположные жанровые традиции. Идея повествования с самого начала затемнена, поэтому произведение производит впечатление дневника, которое, однако, оказывается обманчивым, поскольку во второй части Стриндберг включает в книгу подлинные отрывки из своего дневника, доказывая этим, что предшествующее повествование дневниковыми

<sup>1317</sup> Stounbjerg P. *Between Realism and Modernism: The Modernity of Strindberg's Autobiographical Writings* // *The Cambridge Companion to August Strindberg* / ed. by M. Robinson. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2009. P. 55.

<sup>1318</sup> Adams A.-Ch.G. *The Surreal Paris of August Strindberg's Jacob Lutte* // *Scandinavian Studies*. 2012. No 84(3).

<sup>1319</sup> Стриндберг А. Легенды. С. 141. Пер. со шведск. А. Владимировой.

записями не являлось. В дневнике присутствуют записи, намекающие на возможность иного толкования событий. Так, двенадцатого мая рассказчик признается, что пять месяцев не имел возможности пить кофе, и читатель понимает, что это ограничение могло сказаться на его самочувствии.

Та линия «Легенд», которая связана с традицией романа, заставляет повествователя удивляться, бояться, недоумевать и сомневаться. С другой стороны, он отчетливо понимает, что, почему и зачем происходит с ним, поскольку подобные случаи вписываются в рамки христианской культуры. Лишь когда он соглашается стать частью традиции, участником легенды, нечистая сила оставляет его в покое. Чудо — это борьба, разворачивающаяся в душе человека; все, что творится там, имеет некое влияние на окружающий мир, выливается в форму самой действительности, за всяким преступлением следует наказание. «...Необходимо испытать страдание до конца, чтобы было водворено равновесие между соделанными проступками и присужденным наказанием»<sup>1320</sup>. Душевная борьба человека отражается на судьбе мира и составляет ее извечный конфликт: «Злобные духи вызывают в глубине души все то злое, что человек сделал еще с детства, так что дело принимает плохой оборот. Но ангелы открывают все, что в нем есть доброго и правдивого. Это и есть та борьба, которой дано название угрызения совести»<sup>1321</sup>.

Тема и замысел произведения, проясняясь лишь по мере приближения к финалу, полностью формулируются в послесловии, где рассказчик не только многое комментирует, но и дает предысторию своей жизни, жизни до «Легенд». «...Эта вторая часть, под заглавием “Иаков борется”, есть попытка символического описания религиозной борьбы автора, причем таковая не удалась. <...> Когда в 1894 году автор принципиально покинул свой скептицизм, который угрожал разорением всей его интеллектуальной жизни, и стал, испытывая себя, на точку зрения верующего, открылась для него новая духовная жизнь, описанная в

<sup>1320</sup> Стриндберг А. Легенды. С. 20. Пер. со шведск. А. Владимировой.

<sup>1321</sup> Стриндберг А. Легенды. С. 85. Пер. со шведск. А. Владимировой.

*Inferno* и в этих *Легендах*»<sup>1322</sup> (“...Är denna andra avdelning, kallad *Jakob Brottas*, ett försök att i figurerad skildring teckna författarens religiösa kamp, och som sådan misslyckad. <...> Då författaren året 1894, principiellt lämnade sin skepsis, som hotat ödelägga allt intellektuellt liv, och började ställa sig experimenterande på en troendes ståndpunkt, öppnade sig det nya själsliv som i *Inferno* och dessa *Legender* skildrats”<sup>1323</sup>).

Французский язык, на котором была изначально написана книга, по всей видимости, выбран не только как альтернатива воплощающему все враждебное шведскому<sup>1324</sup>, но и играет роль латыни, на которой записывались жития святых в Средневековье. Сам же текст становится исповедью-агиографией, жизнеописанием грешника, преодолевающего собственную греховность. Тем не менее описание это дано изнутри, то есть не соответствует канону агиографического жанра.

Таким образом, «Легенды» Стриндберга, как и книги Липпарда и Костера, демонстрируют преодоление романной формы, традиционно ассоциируемой с крупным повествовательным произведением. Многократно подчеркивается, и на уровне сюжета, и в авторских размышлениях, что жизнь человека повторяет общий, единый путь, который в случае Стриндберга, очевидно, связан с отказом от отца, то есть соотносится с падением Люцифера. Такое понимание истории характерно и для других произведений Стриндберга<sup>1325</sup>, но в «Легендах» оформляется жанрово. Герой отступает от активной роли, осознавая, что не может влиять на свою судьбу, делать выбор, двигаться вперед, а лишь является воплощением воли Творца. Подобным же образом автор организует повествование, нарочито оказываясь оформить книгу в сюжетно когерентное единство и заявляя о своей неудаче при попытке сделать это в последней главе. Так роман превращается в литературную легенду: создание текста предстает как акт покаяния, а процесс его записи не зависит от воли автора.

<sup>1322</sup> Стриндберг А. Легенды. С. 190–191. Пер. со шведск. А. Владимировой.

<sup>1323</sup> Strindberg A. *Inferno och Legender*. Stockholm: A. Bonniers, 1920. S. 399.

<sup>1324</sup> Бальзамо Е. Август Стриндберг: лики и судьба. М.: НЛО, 2009. С. 15.

<sup>1325</sup> Бальзамо Е. Август Стриндберг... С. 50, 54.



Литературная легенда как крупная повествовательная форма по сравнению с малыми формами появляется довольно редко. Рассмотренные авторы являются фигурами несопоставимой величины, и то, что они творили совершенно независимо друг от друга, лишь подтверждает закономерность появления подобной формы.

Говоря об общих тенденциях, наблюдаемых у трех рассмотренных авторов, необходимо отметить следующее. Все произведения ярко демонстрируют черты, свойственные и «малым» литературным легендам. Их формальное, основанное на объеме сходство с жанром романа соседствует с принципиальным мировоззренческим различием, что позволяет говорить о жанре литературной легенды как о самостоятельном жанре с собственной философией. Нельзя отнести эти книги и к жанру эпопеи: для этого им недостает полноты охвата действительности.

Крупные прозаические легенды позволяют авторам рассуждать о природе легенды, о ее соотношении с другими формами познания действительности. В аспекте сюжета подобная форма позволяет проследить путь героя во временной перспективе, сосредоточиваясь на его внутреннем мире (Стриндберг), осознании предназначения (Костер), свершении религиозно-исторической миссии (Липпард).

Подобная форма предполагает также преодоление инерции читательского восприятия, которое ожидает романной интриги. В связи с этим писатели прибегают к включению «готовых» жанровых форм, обрабатывают подобные формы, нарочито смешивают реалистическую манеру изображения и сверхъестественные образы.

Для книг Липпарда, Костера, Стриндберга характерна эпизодичность построения, которая призвана показать значимость божественного промысла. За серией внешне не связанных событий прочитывается сюжет высшего порядка, неоднократно реализованный в истории. Для всех крупных легенд, несмотря на разный выбор предмета изображения, характерно эксплицированное соотнесение событий с библейскими, обращение к христианским категориям, сопоставление

персонажей с героями священной истории. Повторение земными героями пути библейских персонажей обязательно эксплицируется. С этим связаны формы проповеди и гимна, инкорпорированные в «Легенды Мексики», «Легенды революции», «Легенду об Уленшпигеле», а также тема публичного покаяния, затронутая Стриндбергом. Осознаваемая героем или повествователем правда должна быть вынесена в публичную сферу, провозглашена.

Три этих произведения обнажают мировоззренческие отличия романа и легенды как традиционного жанра, сформулированные Е.М. Мелетинским: «Роман отличается <...> от легенды, исторического предания, древнейшей дидактики и тому подобных жанров, сохраняющих синкретическую связь с религиозным или светским поучением, с древней “мудростью”, с сакрализованным преданием»<sup>1326</sup>. Легенда литературная не утрачивает видение легенды традиционной, но встраивается в систему жанров XIX в. Очевидно, можно говорить о «романизации» жанра легенды, процессе, соответствующем общей романизации канонических форм<sup>1327</sup>. Особенно очевидно это в случае с Липпардом и Стриндбергом, которые выбирают в качестве предмета изображения современность — «зону контакта с настоящим в его незавершенности»<sup>1328</sup>).

### Выводы по Главе 3

В XIX в. прозаическая литературная легенда как принимает форму отдельного произведения, так и входит в состав цикла или большего текста. Это связано с особенностями формирования жанра, его возникновения и эволюции, которые были во многом стихийными. В то же время ассоциации с фольклорной и религиозной легендой, которые также активно публиковались и изучались в XIX в., диктовали вектор развития легенды.

<sup>1326</sup> Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. С. 124.

<sup>1327</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман... С. 197.

<sup>1328</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман... С. 198.

При всем разнообразии форм литературной легенды жанр продолжает демонстрировать соответствие модели, в основе которой лежит противопоставление традиции и индивидуального устремления. Художественное пространство легенды в любой форме сохраняет способность концентрировать временные пласты и память поколений. Акт рассказывания легенды предстает как передача читателю сакрального знания.

В качестве отдельного произведения легенда может быть малой или крупной формой. Первая представляется скорее экспериментом в творчестве писателя, альтернативным способом рассказа известной истории. Как крупная эпическая форма легенда не основана на претексте, но изображает путь героя через различные испытания к принятию или пониманию давно известной истины, часто библейской.

Наиболее естественной формой существования литературной легенды является цикл. Мы разграничили три типа циклов: гомогенные циклы легенд (связанные и несвязанные) и циклы разножанровые по своему составу. Связанные циклы обычно рамочные, причем рама объясняет цель повествования и происхождение легенд. В таких циклах наблюдается развитие идеи, связанной с понятием легенды. В несобранных циклах легенды более равноправны. Претекстами для обоих типов цикла служит традиция, переосмысляемая в свете какой-либо идеи. Также возможно конструирование легенд, но в таком случае автор стремится создать иллюзию передачи чужого слова. Таким образом, в гомогенных циклах, связанных и несвязанных, при помощи легенды достигается моделирование реальности.

В полижанровых циклах назначение легенды как альтернативной, неофициальной истины еще более подчеркнуто за счет соседства с жанрами с большей документальностью или меньшей достоверностью. Кроме того, варьируя определенные сюжеты, мотивы и образы в разных жанрах, авторы утверждают ценность легенды, так как она повествует о том же, что и другие тексты.

Наконец, легенда органично входит в книги путешествий и романы как интекст, как чужое слово. В травелоге легенда является наиболее поэтической формой знания о каком-либо месте и полностью реализует весь потенциал, связанный с особенностями ее хронотопа. В авантюрном романе легенда используется как завязка или подсказывает читателю дальнейшее развитие событий, функционируя одновременно как нарратив о прошлом и пророчество.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фольклорная и религиозная легенда, по замечанию исследователей, привлекает внимание писателей Нового времени благодаря своему философскому потенциалу. М.А. Блюменкранц утверждает, что легенда «вбирает в себя как сакральное время-пространство мифа, так и профаническое время-пространство исторического предания»<sup>1329</sup>, что позволяет современным авторам найти в ней «утерянные источники сакрального»<sup>1330</sup>. Интеграция легенды в литературу является одним из частных проявлений мифопоэтизации реальности, свойственной многим направлениям культуры XIX в.

Большое количество названных легендами произведений, циклов и сборников в литературе XIX в. свидетельствует о том, что литературная легенда занимает прочное место в системе жанров западных литератур XIX в. Она формируется в процессе осмысления писателями фольклорного и агиографического жанра одновременно с названием этой формы. С этим связан как долгий процесс становления литературной легенды, так и многообразие ее национальных особенностей и окказиональное употребление слова. Воспринимая легенду как нечто старинное, писатели реконструировали ее в литературе каждый для своих целей; при этом теоретического определения жанра не требовалось. Очевидно, что процесс формирования литературной легенды схож с процессом формирования других «псевдофольклорных» жанров — сказки, сказания, предания. М.Ю. Лучников называет процесс перехода таких жанров в литературу «актуализацией» канона<sup>1331</sup>. Литературная легенда — новый жанр, не равный своим предшественникам, о чем свидетельствуют изменения значения слова, наблюдаемые в разных языках.

---

<sup>1329</sup> Блюменкранц М.А. Введение в философию подмены: (Легенда в историко-философской перспективе). М.: Весть-Вимо, 1994. С. 4.

<sup>1330</sup> Блюменкранц М.А. Введение в философию подмены... С. 9.

<sup>1331</sup> Лучников Ю.М. К вопросу об эволюции канонических жанров // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики: Межвуз. сб. науч. трудов. Кемерово: Изд-во КГУ, 1988. С. 32–39.

Отчасти из-за молодости жанра, отчасти из-за терминологической омонимии в современном литературоведении отсутствует общепринятое определение и единое понимание литературной легенды. Это обусловлено и общими проблемами в жанрологии, наиболее очевидными при исследовании литературы Нового времени. Использование дедуктивного подхода, плодотворного при изучении жанров эпохи рефлексивного традиционализма, здесь приводит к неточным результатам. Поэтому необходимо было определить жанрообразующие черты литературной легенды при помощи индуктивного подхода. Только после этого стало возможным описание модели жанра и ее конкретных реализаций. Сопоставление литературной легенды со смежными жанрами и выявление ее дифференциальных признаков позволило точнее представить систему прозаических жанров, так как жанр этот противопоставлен по многим признакам другим жанрам Нового времени.

Отбор текстов для построения жанровой модели в настоящем исследовании базировался на авторской жанровой экспликации. Поскольку название *легенда* может быть выбрано автором случайно, как дань моде, стихийно, то есть служить псевдожанровым обозначением, для описания жанровой модели легенды были отобраны тексты с тавтологическим жанровым обозначением: маркер *легенда* фигурирует в названии произведения и в названии цикла, в который оно входит. Сравнение текстов и выявление их общих признаков позволяет сделать выводы о конститутивных чертах литературной легенды.

Сопоставление разноязычных произведений («Легенда о Доне Родриго» В. Ирвинга, «Братство Толстой Морды. Брабантская легенда» Ш. де Костера, «Маленькая легенда о танцах» Г. Келлера, «Мертвые боги. Тосканская легенда» А.В. Амфитеатрова) показывает, что у литературной легенды есть набор жанрообразующих признаков. Среди них — тип конфликта, композиция сюжета, топики, хронотоп, установка на достоверность, тип рассказчика, опора на претекст, чудо в качестве одной из центральных категорий, характер главного героя.

Литературная легенда, в противоположность новелле и роману, позиционирует себя как передачу известного, а не нового знания, декларирует свою укорененность в традиции: «память, а не познание есть основная творческая способность и сила древней литературы»<sup>1332</sup>. В.И. Тюпа также упоминает «модальность зания», характерную для протолитературных нарративов сказания, предания, легенды<sup>1333</sup>, прецедентную картину мира этих форм: «Происходит только то, что и должно происходить»<sup>1334</sup>.

Для литературной легенды характерно указание на источник текста или знаний о произошедшем. Сюжет строится на коллизии личного, индивидуального интереса и установленной системы ценностей, миропорядка. Главный герой, обладающий неким избыточным качеством, вступает в конфликт с системой, который понимается как вредоносный или даже губительный для него. Рассказчику не свойственно сокрытие информации, а композиция легенды совпадает с диспозицией, что позволяет сосредоточиться на действии, представленном набором типичных мотивов. Так, в экспозиции обычно возникает или подразумевается некий запрет, обусловленный системой ценностей или традицией; в завязке герой нарушает его; кульминация изображает грозящую ему вследствие этого опасность, а развязка использует мотивы наказания, возмездия или же чудесного спасения путем воссоединения с традицией. Таким образом, познание — основная философская категория XIX в.<sup>1335</sup> — становится в литературной легенде познанием старого: сочетанием традиции и ее обновления объясняется новеллизация или романизация легенды как канонического жанра. Литературная легенда — всегда легенда переосмысленная, легенда глазами человека Нового времени, поэтому она неизбежно заимствует некоторые признаки новеллы или романа. Легенда — пространство встречи традиции и по-современному мыслящего героя.

<sup>1332</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман... С. 206.

<sup>1333</sup> Тюпа В.И. Этнос нарративной интриги. С. 14.

<sup>1334</sup> Тюпа В.И. «Протолитературные» нарративы // Теория литературных жанров: Учеб. пособие / под ред. Н.Д. Тamarченко. 2-е изд. М.: Издательский центр «Академия», 2012. С. 30.

<sup>1335</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман... С. 206.

Одной из главных категорий литературной легенды является чудо, представленное как вторжение потустороннего, фантастического, волшебного в реальную, зачастую историческую действительность. При этом нарратор изображает чудесное как достоверное, в отличие от сказки. В то же время повествовательная техника не позволяет читателю с уверенностью судить об отношении автора к описанным событиям, так как литературная легенда практически всегда оставляет место для материалистической трактовки произошедшего.

Хронотоп литературной легенды актуализирует типичные для агиографической и фольклорной легенды признаки. Легендарный образ пространства таков, что локус служит не только местом действия, но и материальным знаком воплощения традиции, а также концентрирует в себе память поколений. Это позволяет литературной легенде ввести библейские категории и соотнести профанную историю с историей сакральной. Таким образом, литературная легенда устанавливает торжество надличностного над индивидуальным на разных уровнях.

Молодость жанра литературной легенды, а также многообразие ее истоков в национальных литературах обуславливают вариативность ее признаков у разных авторов, которая выявляется при анализе циклов легенд. Возрождаясь как новый жанр, литературная легенда сопротивляется «кристаллизации» и характеризуется разнообразием реализации жанрообразующей доминанты<sup>1336</sup>.

Сопоставительный анализ легенды с жанрами швейцарской *Novelle*, американского *short-story*, русского *святочного рассказа* в творчестве Г. Келлера, Ф. Брет Гарта, Д.Н. Мамина-Сибиряка, соответственно, помогает выявить дифференциальные черты литературной легенды. Так, легенды и новеллы Келлера, осваивая похожий материал — взаимодействие человека и общества, — трактуют его по-разному. Новелла позиционируется как сообщение нового знания, достоверность которого не подлежит сомнению. Главный герой новеллы

---

<sup>1336</sup> Термин Г.В. Кукуевой (см. Кукуева Г.В. Примета очеркового письма в текстах малой прозы В.М. Шукшина // Филология и человек. 2008. № 4. С. 56).



оказывается исключенным из общества в силу обстоятельств, роковой ошибки или собственной греховности. Возвращение в коммуну возможно посредством партнера. Напротив, литературная легенда Келлера использует старый сюжет, но осмысляет его таким образом, что читатель сомневается в его правдивости. Центральный герой легенды, отказавшись от общепринятой системы ценностей, оказывается в опасности, но благодаря сакральному помощнику воссоединяется с привычным миром.

В прозе Гарта жанры рассказа и литературной легенды также демонстрируют ряд отличий. Рассказ, используя ненадежного рассказчика, имеет целью неожиданно открыть читателю какую-либо ранее сокрытую правду о герое. Повествование строится как правдоподобное, но личностно осмысленное рассказчиком. Литературная легенда Гарта изображает ситуацию проникновения принципиально однопланового персонажа в чужой мир, его столкновение с потусторонними силами и необычную реакцию, которая избавляет его от опасности. В отличие от новеллы, достоверность событий постоянно ставится под сомнение, но до конца не развенчивается.

Святочный рассказ и литературная легенда Мамина-Сибиряка, несмотря на религиозно-фольклорные истоки обоих жанров, различаются по ряду параметров. Сюжет святочного рассказа строится как преодоление центральным персонажем своей изолированности, возможное только в ситуации праздника. Герой соприкасается с правдой другого человека или с правдой природы, и это соприкосновение предстает как чудо. Повествование в святочных рассказах Мамина, так же как в новеллах Келлера и Гарта, призвано создать эффект присутствия, заставить читателя поверить рассказчику. Легенда, напротив, предельно удалена от читателя и изображает нарочито условную, притчеобразную ситуацию ошибки и ее искупления. Истина в легенде едина для всех и известна заранее; герои осознают ее ценность, пройдя путь страданий.

Таким образом, у легенды есть набор признаков, обладающих дифференциальной силой. Прежде всего, это представление материала как старого. Нарратор сообщает о давно произошедшем, но по каким-то причинам

забытом или искаженном событии. Связанный с этим акцент на категории достоверности вызывает во всех случаях обратный эффект: легенда неизбежно вызывает сомнения, и нарратор вынужден приводить доказательства ее истинности, которые не могут убедить современного читателя. Наконец, события литературной легенды происходят в своеобразном пространстве, концентрирующем память поколений. Входя в это пространство, герой легенды приобщается к опыту человечества и становится участником сакральной истории. Мировоззренческий посыл литературной легенды связан с утверждением известной, устоявшейся системы ценностей. Вершинная система персонажей, характерная для литературной легенды, подчеркивает ее коллизию.

Несмотря на набор устойчивых признаков, литературная легенда из-за особенностей формирования жанра демонстрирует большую степень вариативности в плане формы. Основной жанровой формой существования литературной легенды в XIX в. является цикл — связанный, несобранный, полижанровый. Обычно литературная легенда становится в творчестве писателя не единичным экспериментом, а альтернативным способом представления действительности, противоположным новеллистическому или романному.

Литературная легенда как самостоятельное произведение встречается довольно редко в связи с особенностями издательских практик (это либо не опубликованные при жизни автора тексты, либо периферийные). Смысл такой легенды должен быть хорошо понятен без контекста. Это диктует выбор известного читателю сюжета или реального претекста и акцент на вторичной, традиционной природе легенды. Пересказ старого текста имеет целью восстановление легенды или ее подлинного смысла. «Одиночные» легенды используют повествовательные приемы других жанров, позволяющие переосмыслить претекст. Сочетание старого материала и нехарактерных для него нарративных техник возрождает жанр, насыщает его новыми смыслами.

Собранные циклы литературных легенд обычно имеют ярко выраженный стилизованный характер, так как повторение структуры текста подчеркивает идею традиционности, заложенную в жанрах-предшественниках. В связанных

циклах литературных легенд, в отличие от несобранных циклов, чрезвычайно важна последовательность расположения входящих в них произведений, поскольку она образует еще один сюжет. Для гомогенных собранных циклов характерно наличие паратекстуальных и метаповествовательных элементов или приемов, направленных на осмысление жанровой природы входящих в цикл тестов.

Связанные циклы литературных легенд обладают высокой степенью единства, обеспечиваемого, помимо жанрового единообразия, разными способами (например, рамой или точкой зрения). Для проанализированных циклов Н. Готорна и С. Лагерлёф характерно повышенное внимание к самому понятию легенды, конструирование которой и становится метасюжетом всего цикла. Легенда предстает как истина высшего порядка, даже если ее правдивость не доказана. Каждая из легенд цикла может быть осмыслена лишь в соседстве с другими произведениями, поэтому для циклов важно развитие и повторение приемов, мотивов и образов.

Литературные легенды, не объединенные в цикл автором, часто включаются в так называемые несобранные циклы. Создаются подобные циклы несколькими способами. В первом легенды мыслятся автором как эпизоды из более крупного эпического повествования и тогда носят исторический характер: таковы византийские легенды Н.А. Полевого. Во втором случае легенды не связаны между собой сюжетно, но объединены этическим посылом. Жанровая однородность обеспечивается выбором претекста (фольклорной или религиозной легенды). Для несобранных циклов характерно многократное обращение к претексту и поиск его актуализации. Ярким примером являются византийские легенды Н.С. Лескова.

Легенда в составе полижанрового цикла имеет равные права с другими жанровыми образованиями, но, по-видимому, включение легенды в подобный цикл накладывает отпечаток на всю книгу. Так, было замечено, что в гетерогенных циклах А. Франса и А.В. Амфитеатрова единые сюжеты и мотивы получают разное освещение в зависимости от жанра. Эти сюжеты

обнаруживаются авторами в культуре разных стран и свидетельствуют о сходстве разных эпох и национальностей. Помимо этого, категория достоверности приобретает новое освещение благодаря тому, что сомнительный сюжет появляется в жанрах полудокументальных или исторических. Это подчеркивает повторяемость легенды, ее актуальность. Литературная легенда является комплементарным элементом, наравне с очерком, новеллой, притчей, параболой; сочетанием их достигается полнота взгляда на мир.

Часто литературная легенда входит как интекст в роман и в книгу путешествий и в этом качестве всегда имеет выраженный фольклорный характер и персонифицированного рассказчика. В романе легенда играет роль чужого слова и значима для развития сюжета, становясь триггером для завязки или средством создания суггестии. В составе травелога легенды имеют топографический характер, концентрируя в себе, как и пространство, память поколений. Кроме того, легенда как текст малоправдоподобный уравнивает документальность повествования в целом, представляя забытую или неизвестную истину, противопоставленную официальной. Наконец, отношение к легендам часто служит маркером развития образа рассказчика.

По сравнению с малыми формами легенда как крупное эпическое произведение появляется не так часто, но демонстрирует все конститутивные черты жанра. С точки зрения сюжета такая легенда повествует о длительном пути героя к преодолению индивидуализма или осознанию божественного промысла, который вершится на фоне исторических событий. На события истории, однако, проецируются события истории сакральной, история профанная осмысливается в категориях религиозных — будь то история Фландрии в «Легенде об Уленшпигеле» Ш. де Костера, Война за независимость США в «Легендах революции» Дж. Липпарда или история отдельной личности на рубеже веков в «Легендах» А. Стриндберга. В то же время для всех крупных легенд характерна повествовательная эпизодичность и включение иных жанровых форм, за последовательностью которых читатель, как и герой, должен разглядеть систему,

расшифровать набор знаков. Истина, понимаемая героем в подобной легенде, непременно провозглашается.

Исследователи неоднократно отмечали, что для разных жанров, как и для разных эпох и стилей, характерно разное осмысление пространственно-временных отношения и разный тип организации художественного пространства и времени<sup>1337</sup>. С точки зрения отношения ко времени литературная легенда действительно демонстрирует ряд отличительных особенностей, по всей видимости унаследованных благодаря феномену памяти жанра от фольклорной и религиозной легенды. Однако жанр обогащается новыми смыслами, так как сам становится альтернативным способом осмыслить и по-своему «завершить» (в терминологии М.М. Бахтина) историю, которая органичным образом связана с категорией времени<sup>1338</sup>. Литературная легенда — это жанр, в котором вопрос о времени стоит особенно остро, так как в ней сознательно формируется такой взгляд на историю, который нельзя опровергнуть или подтвердить: «Нельзя установить достоверность прошлого. А об отдаленном прошлом существуют уже только легенды»<sup>1339</sup>.

Вопрос о хронотопе литературной легенды осложняется тем, что легенда — жанр «псевдофольклорный» или «псевдорелигиозный», иными словами, в нем высока вероятность пародирования. «Один из самых трудных вопросов — это вопрос о художественном времени в произведении, которое пародирует какой-либо жанр. Здесь неизбежны совмещения различных рядов времени: времени пародируемого произведения и времени авторского»<sup>1340</sup>. В литературной легенде, вне зависимости от степени ее пародийности, дистанция между двумя этими временами практически неизбежна, в связи с чем ощущается ее некая условность, «вторичность». Поскольку легенда в традиционном виде — это уже пересказ

<sup>1337</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской... С. 217. Здесь Д.С. Лихачев пишет о времени, но тесная связь художественного времени и пространства, на которую он сам указывает, позволяет обобщить его высказывание.

<sup>1338</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской... С. 218.

<sup>1339</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской... С. 317.

<sup>1340</sup> Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской... С. 318.

старого текста, а не конструирование нового, литературная легенда делает это вдвойне (или декларирует это).

Для литературных легенд характерно использование библейских категорий, апелляция к истории и обращение к фольклорным образам и приемам, при этом литературные легенды разных национальных литератур демонстрируют разное соотношение данных категорий. Так, представляется, что в немецкой литературе доминирует религиозный элемент, в испанской — фольклорный. Для англоязычной традиции характерно пародирование легенд, для русской — помещение в исторический и религиозный контекст. Однако освещение данного вопроса требует дальнейшего исследования и привлечения большего материала.

В диссертации на обширном материале продемонстрировано, что литературная легенда является одним из самостоятельных жанров XIX в. с набором стабильных признаков и с собственной «идеологией». Понимание данного жанра позволяет уточнить картину системы жанров, особенно в эпоху, ассоциируемую с реалистическими тенденциями в литературе. Говоря словами Ю.М. Лотмана, жанр, заимствованный из «эпохи эстетического тождества», переносится в «эстетику противопоставления»<sup>1341</sup>. Литературная легенда существует в творчестве известных писателей наряду с романами, новеллами и очерками, предлагая альтернативный способ миромоделирования. Разнообразие форм литературной легенды связано с особенностями формирования жанра, его возникновения и эволюции, которые были во многом стихийными. Спектр жанровых вариаций литературной легенды свидетельствует о том, что этот жанр относится к свободным жанровым формам, а не к строгим жанровым и композиционным формам<sup>1342</sup>. В то же время ассоциации с фольклорной и религиозной легендой, которые также активно публиковались и изучались в XIX в., диктовали вектор развития легенды литературной.

---

<sup>1341</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998. С. 36.

<sup>1342</sup> Бройтман С.Н. Теория литературы. С. 193.

Что касается перспектив дальнейшего исследования указанной проблематики, то оно предполагает прежде всего уточнение результатов на других примерах, а также с привлечением текстов других литератур. Необходимо также проследить, какие факторы в различных культурах влияли на развитие жанра. Кроме того, следует определить корпус текстов, не названных легендами авторами, но принадлежащих к жанру литературной легенды.

Настоящее исследование не является исчерпывающим. Дальнейшее сопоставление литературной легенды со смежными жанрами, оставшимися за рамками данной работы, позволит уточнить ее место в системе жанров. Исследование драматических и поэтических легенд, нередких в литературе XIX–XX вв., также поможет сделать выводы о природе литературной легенды. Кроме того, продуктивным представляется применение разработанного алгоритма анализа к другим «псевдофольклорным» жанрам, например, к жанру предания и сказания в русской литературе.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авдеева Н.Г. Поэтика «малых» жанровых форм в творчестве Н.С. Лескова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2004. 18 с.
2. Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Риторика и истоки европейской литературной традиции: Сб. статей. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 191–219.
3. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. статей. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.
4. Азбелев С.Н. Международная систематизация преданий и легенд // Русский фольклор: Материалы и исследования. Т. 10 (Специфика фольклорных жанров). М.; Л.: Наука, 1966. С. 176–195.
5. Аксенов А.В. Призвание и участь художника в новеллистике Н. Готорна // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. 2011. № 25. С. 7–22.
6. Алташина В.Д. Роман-мемуары во французской литературе XVIII века: генезис и поэтика: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. СПб., 2007. 35 с.
7. Амфитеатров А.В. Грезы и тени (Книга легенд). М.: Рассвет, 1896. 240 с.
8. Андреев В.С. Классификация стихотворных текстов Уитьера // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. № 7(28). С. 24–35.
9. Андреев В.С. Формальные маркеры изменений стиля Г. Лонгфелло // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 11(66). С. 14–20.
10. Андреев В.С. Языковая модель развития индивидуального стиля (на материале стихотворных текстов американских поэтов-романтиков): Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Смоленск, 2012. 43 с.
11. Андреев М.Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X–XIII вв.). М.: Искусство, 1989. 212 с.



12. Анцыферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. Проблемы жанра: Межвуз. сб. науч. трудов. Иваново: Изд-во ИвГУ, 1994. С. 21–36.
13. Архангельская Н.О. А.И. Герцен о первоначальном христианстве // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2018. № 4. С. 38–48.
14. Архангельская Т.Н. «Легенда об Уленшпигеле» Ш. Де Костера и бельгийская живопись: Доклады Второй науч. конф. Северо-Кавказского зонального объединения кафедр литературы / отв. ред. И.Н. Сутягин // Вопросы художественного мастерства. Ростов-на-Дону: [Б.и.], 1963. С. 175–176.
15. Аствацатуров А.А. И не только Сэлинджер. М.: Аст, 2016. 213 с.
16. Афанасьев А.Н. Народные русские легенды / ред. и предисл. С.К. Шамбинаго. М.: Современные проблемы, 1914. 316 с.
17. Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. 332 с.
18. Балдицын П.В. Новеллистика Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы: Сб. статей / отв. ред. Я.Н. Засурский. М.: Наука, 1987. С. 11–35.
19. Балдицын П.В. Система жанров в творчестве Марка Твена и американская литературная традиция: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2004. 58 с.
20. Балдицын П.В. Творчество Марка Твена и национальный характер американской литературы. М.: Изд-во «ВК», 2004. 300 с.
21. Бальзамо Е. Август Стриндберг: лики и судьба. М.: НЛЮ, 2009. 319 с.
22. Барабанова Ю.М. Образ автора в «Альгамбре» Вашингтона Ирвинга // Автор. Герой. Рассказчик: Межвуз. сб. / под ред. И.П. Куприяновой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. С. 112–120.
23. Бахтин М.М. «Слово о полку Игореве» в истории эпопеи // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. С. 39–41.

- 24.Бахтин М.М. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. М.: Лабиринт, 2000. С. 195–348.
- 25.Бахтин М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 194–232.
- 26.Беккер Г.А. Избранные легенды. СПб.: А.С. Суворин, 1895. 162 с.
- 27.Беккер Г.А. Легенды // Чертов крест: Испанская мистическая проза XIX — начала XX века. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 15–180.
- 28.Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
- 29.Бирюкова О.И. Существующие и возможные герменевтические подходы к вопросу о жанре как литературоведческой категории // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 13(151). Филология. Искусствоведение. Вып. 31. С. 17–21.
- 30.Блок А. Предисловие // Гюго В. Легенда о прекрасном Пекопене и прекрасной Больдур. СПб.: Алконост, 1919. С. 5–6.
- 31.Блюменкранц М. А. Введение в философию подмены: (Легенда в историко-философской перспективе). М.: Весть-Вимо, 1994. 85 с.
- 32.Бологова М.А. Современные интерпретации жанра притчи: проблема жанровых номинаций, жанрового синтеза и отрицания жанра // Критика и семиотика. 2013. Т. 1. № 18. С. 209–224.
- 33.Бологова М.А. Стихотворные «притчи» 1990–2000-х годов: сюжеты и жанровая модификация // Культура и текст. 2011. № 12. С. 268–275.
- 34.Бортникова А.В. Жанры малой прозы Д.Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг.: поэтика повествования: Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2016. 190 с.
- 35.Бортникова А.В., Созина Е.К. Рассказ Д.Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг.: основные черты и тенденции повествования // Эстетика минимализма: малые жанры как форма времени: Материалы XXI Всерос. науч.-практ. конф. словесников. Екатеринбург: Изд-во УГПУ, 2018. С. 21–30.
- 36.Брет Гарт. СС: В 6 т. / под общ. ред. А. Старцева. М.: Правда, 1966.

- 37.Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т. 2. 359 с.
- 38.Буланин М.Д. Жития святых // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 108–109.
- 39.Бульская Я.Р. Типология конфликтов в повестях Андрея Платонова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003. 26 с.
- 40.Буткевич А.А. Н.С. Лесков и Г.М. Эберс: к проблеме взаимодействия слова и изображения // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2016. Т. 1. № 1. С. 100–109.
- 41.Буткевич А.А. Цикл «Византийских» легенд Н.С. Лескова в критике и литературоведении: номинации и поэтика // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2016. № 180. С. 30–36.
- 42.Бычков Д.М. Агиографическая традиция в русской прозе конца XX — начала XXI века: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2011. 17 с.
- 43.Бякова Н.Г. Американская новелла последней трети XIX века (К вопросу о жанровом своеобразии): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1980. 27 с.
- 44.Васильев Е.М. Авторские жанровые обозначения в драматургии XX века // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 2. С. 48–60.
- 45.Ващенко А.В. Брет Гарт // История литературы США. Т. 4: Литература последней трети XIX в. 1865–1900 (становление реализма) / отв. ред. П.В. Балдицын. М.: Наследие, 2003. С. 312–349.
- 46.Вельтман А.Ф. Атила и Русь IV и V века: Свод исторических и народных преданий. М.: Унив. тип., 1858. 219 с.
- 47.Вельтман А.Ф. Первобытное верование и буддизм. М.: Унив. тип., 1864. 115 с.
- 48.Венгерова З.А. Анатолий Франс. М.: Заря, 1910. 54 с.
- 49.Веселовский А.Н. Легенда об Евстратии-Юлиане и сродные с ней. СПб.: Тип-я Имп. Акад. наук, 1901. 16 с.

50. Веселовский А.Н. Мерлин и Соломон: Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. М.: ЭКСМО-пресс, 2001. 858 с.
51. Веселовский А.Н. Опыты по истории развития христианской легенды // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1875. Апрель. С. 283–331; Май. С. 48–130; 1876. Февраль. С. 241–288; Март. С. 50–116; Июнь. С. 326–367; 1877. Февраль. С. 186–252; Май. С. 76–125.
52. Воронцова Т.И. Пространственно-временная категоризация текста баллады (на материале английских фольклорных баллад) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2003. № 3(5). С. 181–189.
53. Габдуллина В.И. Тюркский мир русского писателя: «Сказание о сибирском хане, старом Кучуме» Д.Н. Мамина-Сибиряка // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15. № 2. С. 93–106.
54. Гарт Ф.Б. Калифорнийские рассказы (Рассказы, очерки и легенды). 5-е изд. М.: М.В. Клюкин, 1905. 248 с.
55. Гарт Ф.Б. Рассказы, очерки и легенды. СПб.: А. Нахимов, 1874. 408 с.
56. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М.: Изд-во МГУ: Флинта, 2008. 288 с.
57. Герцен А.И. СС: В 30 т. / гл. ред. В.П. Волгин. М.: Изд-во АН СССР, 1954–1966.
58. Гессе Г. Размышления о Готфриде Келлере // Гессе Г. Письма по кругу: Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1987. С. 171–177.
59. Гоголь Н.В. Сорочинская ярмарка // ПССИП: В 23 т. / гл. ред. Ю.В. Манн. М.: Наследие, 2001. Т. 1. С. 74–79.
60. Головеченко А.А. Легенда // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 171–172.
61. Горбаткина Г.А. Пьесы-легенды Назыма Хикмета: (К проблеме традиции и новаторства в творчестве Н. Хикмета): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1965. 16 с.
62. Горелов А.А. Н.С. Лесков и народная культура. Л.: Наука, 1988. 294 с.

63. Горелов А.А. Примечания // Лесков Н.С. СС: В 12 т. / сост. и общ. ред. В.Ю. Троицкого. М.: Правда, 1989. Т. 10. С. 398–399.
64. Готорн Н. Избранные произведения: В 2 т. Л.: Худож. лит., 1982.
65. Гришина Е.А., Корчагин К.М., Плунгян В.А., Сичинава Д.В. Поэтический корпус в рамках Национального корпуса русского языка: общая структура и перспективы использования // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 71–113.
66. Громов П., Эйхенбаум Б.М. Н.С. Лесков (Очерк творчества) // Лесков Н.С. СС: В 11 т. / под общ. ред. В.Г. Базанова и др. М.: Худож. лит., 1957. Т. 1. С. V–LX.
67. Гронская Н.Э., Зусман В.Г. Термин «функция» в гуманитарном знании // *Nomо Loquens*: Актуальные вопросы лингвистики и методики преподавания иностранных языков: Сб. науч. статей. Вып. 6 / под ред. И.Ю. Щемелевой. СПб.: Отдел оперативной полиграфии НИУ ВШЭ, 2014. С. 17–27.
68. Груздев А.И., Груздева С.И. Примечания // Лесков Н.С. СС: В 11 т. / под общ. ред. В.Г. Базанова и др. М.: Худож. лит., 1956–1958. Т. 8. С. 491–506.
69. Груздева Е.А. Образ простака в раннем творчестве Марка Твена // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. Т. 154. № 2. С. 168–174.
70. Груздева Е.А. Эволюция образа простака в творчестве Марка Твена в контексте просветительской традиции: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 2013. 22 с.
71. Губер П.К. Анатолий Франс. Критико-биографический этюд. Пб.: Полярная звезда, 1922. 54 с.
72. Гюго В. Девяносто третий год. Эрнани. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1973. 719 с.
73. Гюго В. Из книги «Рейн» // Гюго В. СС: В 15 т. / под ред. В.Н. Николаева и др. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 14. С. 177–238.
74. Гюго В. Легенда о прекрасном Пекопене и красавице Больдур // Гюго В. СС: В 14 т. М.: Terra, 2002. Т. 8. С. 395–443.

75. Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. СС: В 15 т. / под ред. В.Н. Николаева и др. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 14. С. 74–131.
76. Гюго В. Предисловие к изданию [«Од и баллад»] 1826 года // Гюго В. СС: В 15 т. / под ред. В.Н. Николаева и др. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 14. С. 37–42.
77. Гюго В. Предисловие к первой части [«Легенды веков»] // Гюго В. СС: В 15 т. / под ред. В.Н. Николаева и др. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 13. С. 301–306.
78. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 ч. М.: О-во любителей рос. словесности, учр. при Имп. Моск. ун-те, 1863–1866. Ч. 2. 1865. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://enc-dic.com/dal/Legenda-14594.html>. Дата обращения: 16.06.2019.
79. Де Костер Ш. Легенда об Уленшпигеле. М.: Терра, 1997. 496 с.
80. Де Костер Ш. Фламандские легенды. М.: Наука, 1975. 280 с.
81. Денисов В.Д. Ранняя гоголевская проза (1829–1834 гг.): пути развития, жанровое своеобразие, типология героев: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. СПб., 2012. 30 с.
82. Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х гг. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005. 282 с.
83. Дергачев И.А. Жанр легенды в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка и пути развития русской литературы в девяностые годы // Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк в литературном контексте второй половины XIX века: Сб. статей. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1992. С. 95–119.
84. Джанумов А.С. Поэтика христианской народной легенды: (Исследования и тексты). М.: Изд-во МГПУ, 2003. 73 с.
85. Дмитренко С.Ф. Художественное своеобразие святочных рассказов Д.Н. Мамина-Сибиряка: канон жанровой формы и возможности его преобразования // Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы междунар. науч. конф. / отв. ред. А.В. Подчиненов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. С. 91–93.

86. Дмитриева Н.Л. Стихотворение Пушкина «Легенда» («Жил на свете рыцарь бедный»): Источниковедческие разыскания // Вече: Альманах русской философии и культуры. СПб., 1996. Вып. 5. С. 91–101.
87. Дойл А.К. Собака Баскервилей; Его прощальный поклон. М.: Мир книги: Литература, 2009. 334 с.
88. Долинин А.А. История, одетая в роман: Вальтер Скотт и его читатели. М.: Книга, 1988. 317 с.
89. Драгомирецкая Н.В. Жанр и литературное направление: судьба романа — поэмы — эпопеи в литературе «без героя» // Теория литературы: В 4 т. / гл. ред. Ю.Б. Борев. М.: ИМЛИ РАН, 2001. Т. 3. С. 353–393.
90. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ: становление жанра. СПб.: Языковой центр СПбГУ, 1995. 256 с.
91. Жарков И.А. О редакторской идентификации жанра // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. 2005. № 3. С. 74–85.
92. Жирунов П.Г. Жанр рассказа в творчестве Н.С. Лескова 80–90-х годов XIX века (проблемы поэтики): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004. 21 с.
93. Жуков О.Р. Содержание и композиция словарных статей термина «литература» (на материале немецких и русских литературоведческих словарей) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2013. № 4–2. С. 285–290.
94. Звягина М.Ю. Феномен авторского жанрового определения в русской прозе второй половины XX — начала XXI веков // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 2. С. 109–114.
95. Зелянская Н.Л. Авторская номинация жанра как рамочный компонент нарративного пространства художественного произведения («Село Степанчиково и его обитатели» Ф.М. Достоевского) // Дергачевские чтения —

- 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 186–191.
96. Зенкевич С.И. Жанр святочного рассказа в творчестве Н.С. Лескова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. 23 с.
97. Зуева Т.В. Легенда // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стб. 432–434.
98. Зырянов О.В. Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики // Дергачевские чтения — 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 80–90.
99. Зырянов О.В. Сюжет духовно-нравственного преображения в повестях Д.Н. Мамина-Сибиряка // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2019. Т. 21. № 2(187). С. 108–121.
100. Зырянов О.В. Художественная аксиология Д.Н. Мамина-Сибиряка. общероссийский статус уральского писателя // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2012. № 4(108). С. 124–136.
101. Иванова Л.А. Брет Гарт и Фенимор Купер: опыт пародийного переосмысления американского романтического наследия // Вестник Московского государственного областного университета. 2016. № 2. С. 7.
102. Иванова Л.А., Калягина И.Г. Пародия Ф. Брет Гарта «Одержимый, или сделка с призраком» в полемике с английской литературной традицией // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2016. № 2(6). С. 4.
103. Иванюк Ю.П. Стихотворные былина, легенда, сказание, предание (словарный формат) // Филоlogos. 2019. № 3(42). С. 39–44.
104. Иезуитова Р.В. Литература второй половины 1820-х–1830-х годов и фольклор // Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л.: Наука, 1976. С. 85–142. 455 с.



105. Ильинская Т.Б. Русское разноеверие в творчестве Н.С. Лескова. СПб.: Изд-во Невского института языка и культуры, 2010. 250 с.
106. Иоффе Д., Топорков А., Юдин А. Магия — фольклор — литература. Введение в тему // *Russian Literature*. 2017. Vol. 93–94. P. 1–45.
107. Ирвинг В. Альгамбра. Новеллы. М.: Худож. лит., 1989. 448 с.
108. Калениченко О.Н. Судьбы малых жанров в русской литературе конца XIX — начала XX века (святочный и пасхальный рассказы, модернистская новелла). Волгоград: Перемена, 2000. 232 с.
109. Карамзин Н.М. Избранные сочинения: В 2 т. / Вступительная статья П. Беркова и Г. Макогоненко. М.; Л.: Худож. лит., 1964.
110. Кашкарева А.П. Легенда «Прекрасная Аза» в контексте читательских предпочтений Н.С. Лескова 1880–1890-х гг. // *Научный диалог*. 2016. № 2(50). С. 165–174.
111. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 276 с.
112. Келлер Г. Избранное. Л.: Худож. лит., 1988. 464 с.
113. Келлер Г. Семь легенд. М.: «Польза» В. Антик и К°, [1911]. 104 с.
114. Китайник М.Г. Д.Н. Мамин-Сибиряк и народное творчество. Свердловск: Свердловское книжное изд-во, 1955. 168 с.
115. Клейнер С. Готтфрид Келлер // Келлер Г. Семь легенд. М.: «Польза» В. Антик и К°, [1911]. С. 3–9.
116. Климентьева М.Ф. «В русском вкусе повесть древняя»: мифолегендарные сюжеты в русской литературе первой трети XIX века // *Сюжетология и сюжетография*. 2014. № 2. С. 44–51.
117. Климова М.Н. К изучению житийной традиции в русской литературе XIX–XX веков // *Вестник Томского государственного педагогического университета*. 2009. № 4(82). С. 156–161.
118. Климова М.Н. О житийных традициях новой русской литературы // *Встреча культур в пространстве Сибири: Научные исследования, мемуаристика, художественная критика*. Омск: Издатель-Полиграфист, 2014. С. 88–93.

119. Кобленкова Д.В. Миф в шведской прозе XX века и проблема «нобелевского формата» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1–2. С. 100–105.
120. Кобленкова Д.В. Политические и этические мотивы в сказочной повести А. Линдгрена «Братья Львиное Сердце» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 1. С. 270–276.
121. Кобленкова Д.В. Швед ли Август Стриндберг? Конференция «Неизвестный Стриндберг» (РГГУ, 14–15 мая 2012 г.) // Новое литературное обозрение. 2013. № 2(120). С. 448–453.
122. Кобленкова Д.В. Шведская литература последней трети XX — начала XXI в. // Новый филологический вестник. 2010. № 1(12). С. 138–149.
123. Ковалева И.С. Творчество Анатоля Франса в годы перелома (1889–1895): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1955. 16 с.
124. Коноплева О.С. Фольклоризм «Уральских рассказов» Д.Н. Мамина-Сибиряка: Дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. 212 с.
125. Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М.: Рудомино, 1998. 190 с.
126. Красильников Р.Л. Малые прозаические жанры в свете танатологической проблематики (на материале литературы Серебряного века) // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Т. 2. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. С. 151–158.
127. Криль Д.В. Трансформация жанра легенды в русской литературе конца XIX в. // Буслевские чтения: Материалы VI Всерос. науч.-практ. конф. с межд. участием. Пенза: Изд-во Пенз. гос. ун-та, 2018. С. 40–46.
128. Кровашкин А.В. Легенда // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред.: Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 107–108.

129. Крутова М.С. Именованіе памятников письменности в истории русской словесности XI–XIX веков: текстология, семантика, жанровые формы: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2010. 48 с.
130. Крылов В.Н. Споры о жанровых номинациях в русской критике XIX века // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 224–225.
131. Кузнецова Н.С. Художественное время в ранней новеллистике Натаниэля Готорна (1830–1839): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1995. 22 с.
132. Кукаркин А.В. Преамбула // Цвейг С. СС: В 9 т. М.: Библиосфера, 1996. Т. 2. С. 5–8.
133. Кукольник Н.В. Аврора Галигаи. Тулузская легенда XIII столетия // Русский вестник. 1841. № 1. С. 41–84.
134. Кукольник Н.В. Вольный гетман Пан Савва. Краснорусская легенда // Кукольник Н.В. Сочинения. Т. 3. СПб.: Тип-я И. Фишона, 1852. С. 454–485.
135. Кукуева Г.В. Лингвопоэтическая типология текстов малой прозы (на материале рассказов В.М. Шукшина): Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Барнаул, 2009. 31 с.
136. Кукуева Г.В. Примета очеркового письма в текстах малой прозы В.М. Шукшина // Филология и человек. 2008. № 4. С. 54–67
137. Кунгурцева Н.А. Типология пространства в раннем творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка (1875–1882 гг.): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009. 31 с.
138. Курилов В.В. Литературоведческое терминоведение // Stephanos. 2016. № 1(15). С. 74–79.
139. Кучерская М.А. Русский святочный рассказ и проблема канона в литературе нового времени: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997. 21 с.
140. Кучинская Е.А. Жанр и композиция профессионально ориентированного текста: коммуникативно-семантическое моделирование. Смоленск: ВА ВПВО ВС РФ, 2011. 233 с.

141. Лагерлёф С. Легенды о Христе. М.: Росмэн, 2001. 304 с.
142. Лагунова О.К. Историческая проблематика в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Свердловск, 1985. 16 с.
143. Ладыгин М.Б. Романтический роман. М.: Изд-во МГПИ им. В.И. Ленина, 1981. 140 с.
144. Лазареску О.Г. Литературное предисловие: вопросы истории и поэтики (на материале русской литературы XVIII–XIX вв.): Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2008. 47 с.
145. Ламзина А.В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 849.
146. Лебедева О.В. Английская новелла в теоретической проекции // Вестник Новгородского государственного университета. 2004. № 29. С. 55–59.
147. Левинтон Г.А. Легенды и мифы // Мифы народов мира. М.: Рос. энциклопедия, 1997. Т. 2. С. 45–47.
148. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. Рига: Звайгзне, 1990. 185 с.
149. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига: Зинатне, 1990. 510 с.
150. Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Сюжет и идея. Рига: Звайгзне, 1973. 277 с.
151. Лейдерман Н.Л. Закономерности формирования и развития прозаических жанров в советском историко-литературном процессе: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 1983. 40 с.
152. Лесков Н.С. СС: В 11 т. / под общ. ред. В.Г. Базанова и др. М.: Худож. лит., 1956–1958.
153. Лесков Н.С. СС: В 12 т. / сост. и общ. ред. В.Ю. Троицкого. М.: Правда, 1989.
154. Лидский Ю.Я. Реалистический рассказ Брет Гарта: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Киев, 1961. 15 с.
155. Липатова А.П. Местные легенды: механизмы текстообразования: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: Ульяновск, 2008. 18 с.

156. Лисовская П.А. Евангельские мотивы в прозе Сельмы Лагерлёф // Секреты мастерства. Этика, религия, эстетика в творчестве Сельмы Лагерлёф: Сб. статей. М.: Изд-во РГГУ, 2018. С. 109–124.
157. Литвинов П.В. Лекции по бельгийской литературе (Де Костер и Бельгия). Баку: Изд-во АПИ им. В.И. Ленина, 1973. 100 с.
158. Литвинов П.В. Творческий метод Шарля Де Костера: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1977. 32 с.
159. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М.: Наука, 1979. 352 с.
160. Лихачев Д.С. Слово о Лескове // Неизданный Лесков. М.: Наследие, 1997. Кн. 1. С. 9–15.
161. Лиходзиевский С.И. Анатолий Франс. Очерк творчества. Ташкент: ГосЛитиздат УзССР, 1962. 419 с.
162. Лотман Л.М. Романы Достоевского и русская легенда // Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие). Л.: Наука, 1974. С. 285–315.
163. Лотман Ю.М. Культура и взрыв // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб, 2010. С. 12–148.
164. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 225–243.
165. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство — СПб, 2000. С. 392–459.
166. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998. С. 14–285.
167. Луков В.А. Жанры и жанровые генерализации // Проблемы филологии и культурологии. 2006. № 1. С. 141–148.
168. Лурье В.М. Введение в критическую агиографию. СПб.: Аxioma, 2009. 237 с.

169. Лурье В.М. Евфимия в Эдессе и Евфимия в Халкидоне: две агиографические легенды на фоне догматических споров // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 50. С. 133–141.
170. Лучников Ю.М. К вопросу об эволюции канонических жанров // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики: Межвуз. сб. науч. трудов. Кемерово: Изд-во КГУ, 1988. С. 32–39.
171. Ляпина Л.Е. Автор и читатель в ситуации несобранного цикла // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: В 2 ч. Минск: РИВШ, 2007. Ч. 1. С. 43–49.
172. Ляпина Л.Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб.: Изд-во НИИ химии СПбГУ, 1999. 280 с.
173. Ляшевская О.Н., Шаров С.А. Новый частотный словарь русской лексики. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dict.ruslang.ru/freq.php>. Дата обращения: 16.06.2019.
174. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь: Изд-во ТГУ, 2002. 140 с.
175. Мамин-Сибиряк Д.Н. ПСС: В 12 т. Петроград: А.Ф. Маркс, 1915–1917.
176. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе. М.: Прогресс, 1980. 376 с.
177. Маркова Т.Н. Пути трансформации романного слова в современной прозе // Проблемы жанра в современном литературоведении: Сб. науч. трудов. Курган: Изд-во Кург. ун-та, 2008. С. 36–43.
178. Мартыненко Г.Я. Основы стилеметрии. Л.: Изд-во ЛГУ, 1988. 170 с.
179. Маузене Л.А. Структура и функции сравнений в новеллах Г. Келлера: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1977. 23 с.
180. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.: Наука, 1986. 318 с.
181. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 275 с.
182. Милютин Д.А. Опыт литературного словаря. М.: Универс. тип-я, 1831. 204 с.

183. Минеева И.Н. «Византийские» легенды в творчестве Н.С. Лескова. Проблемы текстологии. [Электронный ресурс]. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2016.
184. Минеева И.Н. Неизвестные факты из истории создания повести Н.С. Лескова «Скоморох Памфалон (старинное сказание)» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2015. № 7(152). С. 74–80.
185. Минеева И.Н. Творческая история повести Н.С. Лескова «Гора» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2013. № 6. С. 94–111.
186. Миночкина Л.И. «Святочные рассказы»: трансформация жанровой формы // Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения: к 160-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти писателя. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2013. С. 181–201.
187. Михнюкевич В.А. От фольклорной стилизации к жанрово-стилевой ассимиляции народных преданий в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка // Модификации художественных форм в литературном процессе: Д.Н. Мамин-Сибиряк — художник: Сб. науч. трудов. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1989. С. 77–88.
188. Мороз А.Б. Народная агиография: источники, сюжеты, нарративные модели: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2010. 43 с.
189. Налётова Т.Б. Литературная позиция как литературоведческий термин // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2015. Т. 21. № 4. С. 111–115.
190. Наливайко Д.С. Французская буржуазная революция 1789–1794 гг. в творчестве Анатоля Франса: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1960. 21 с.
191. Нежданова Н.К. Жанровые тенденции современной прозы // Проблемы жанра в современном литературоведении: Сб. науч. трудов. Курган: Изд-во Кург. ун-та, 2008. С. 50–57.

192. Никифорова И.Д. Бельгийская литература // История всемирной литературы: В 9 т. / под ред. И.А. Бернштейна и др. М.: Наука, 1991. Т. 7. С. 409–415.
193. Никулина Н.А. От Евангельского Иисуса к Иисусу неизвестному: книги об идеальном герое. Тюмень: Изд-во ТюмГНГУ, 2013. 184 с.
194. Нямцу А.Е. Миф и легенда в мировой литературе. Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализма. Ч. 1. Черновцы: Изд-во ЧГУ, 1992. 160 с.
195. Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 2003. 80 с.
196. Нямцу А.Е. Рекомендации к изучению традиционных сюжетов и образов мировой литературы (советская драматургическая фаустиана). Черновцы: Изд-во ЧГУ, 1981. Вып. 1. 89 с.
197. Одоевский В.Ф. Южный берег Финляндии в начале XVIII столетия // Утренняя заря на 1840 год. СПб.: Тип-я А. Плюшара, 1840. С. 15–128.
198. Олин В.Н. О рождении Петра Великого: Легенда // Карманная книжка для любителей русской старины и словесности на 1830 г. СПб.: Тип-я Х. Гинца, 1830. С. 37–54.
199. Олин В.Н. О рождении Петра Великого: Предание. СПб.: Тип-я К. Вингебера, 1835. 47 с.
200. Осипова О.И. Жанровые модификации в прозе Серебряного века: Ф. Сологуб, В. Брюсов, М. Кузмин: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2015. 38 с.
201. Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб.: В тип-и Имп. Рос. Акад., 1821.
202. Павленко Е.А. Национальное своеобразие новеллистики Брет Гарта (Проблема «местного колорита» в американской литературе 1830–1870-х годов): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1994. 19 с.
203. Павлова Н.С., Седельник В.Д. Швейцарские варианты: Литературные портреты. М.: Сов. писатель, 1990. 318 с.



204. Пантин В.О. Легенды и «Апокрифы» в художественной системе Н.С. Лескова: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1993. 26 с.
205. Пахсарьян Н.Т. Франс Анатолий // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940): В 3 т. М.: Изд-во РАН, ИНИОН и др., 2003. С. 201–210.
206. Пашаева Т.Н. Построение сюжета фантастической повести В.Ф. Одоевского «Саламандра» // Вестник Дагестанского университета. Гуманитарные науки. 2017. № 32(2). С. 69–76.
207. Переверзин В.М. Жанр романа-эпопеи: (История и типология). Якутск: Изд-во ЯГУ, 1984. 104 с.
208. Пестерев В.А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. 312 с.
209. Петровский М.А. Морфология новеллы. М.: Гос. акад. худож. наук, 1927. 100 с.
210. Петрунина Н.Н. Проза второй половины 1820-х — 1830-х гг. // История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука, 1981. Т. 2. С. 501–529.
211. Подлубнова Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920 — начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. 21 с.
212. Полевой Н.А. История русского народа. М.: Вече, 2008. 541 с.
213. Полевой Н.А. История русского народа: В 6 т. М.: Тип-я А. Семена, 1833.
214. Полевой Н.А. Пир Святослава // Московский наблюдатель. 1835. № 15(1). С. 329–376.
215. Полевой Н.А. Царьград и двор греческого императора в X веке (Византийская легенда) // Сын Отечества. 1839. Т. 12. С. 11–32.
216. Полубояринова Л.Н. К проблеме дифференциации жанров «новелла» (Novelle) и «повесть» (Erzählung) в немецкоязычной прозе XIX в. // Новый филологический вестник. 2011. № 1(16). С. 96–104.
217. Полубояринова Л.Н. Сюжет и диалог в новелле Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек» // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте

- исторической поэтики: Межвуз. сб. науч. трудов. Кемерово: Изд-во КГУ, 1988. С. 142–150.
218. Полухина Ю.В. Три повести Флобера: хронологическая структура, фигуры пространства и использование в произведениях образа «слова» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 3: Филология. 2006. № 2. С. 124–134.
219. Пономарева Е.В. Подзаголовок как фактор интерпретации малой прозы 1920-х годов (к проблеме художественного синтеза) // Дергачевские чтения — 2008: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: В 2 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 2. С. 195–199.
220. Пономарева М.Г. Жанровая модель были в творчестве Н.А. Полевого // Евгений Александрович Маймин и его время: Материалы междунар. науч. конф. Псков: Изд-во ПГУ, 2017. С. 179–183.
221. Пономарева М.Г. Пророчество как способ конструирования будущего в «Византийских легендах» Н.А. Полевого // Человек в информационном пространстве: Сб. науч. трудов. Ярославль: Изд-во ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2014. С. 161–169.
222. Порфирьев И.Я. Народные духовные стихи и легенды: из лекций по истории русской словесности. Казань: Унив. тип-я, 1869. 80 с.
223. Приказчикова Е.Е. Мифологическая символика «Восточных легенд» Д.Н. Мамина-Сибиряка и ее связь с проблематикой цикла // Филологический класс. 2012. № 4(30). С. 26–36.
224. Провоторов В.И. Очерки по жанровой стилистике языка (на материале немецкого языка). Курск: РОСИ, 2001. 140 с.
225. Пропп В.Я. Легенда // Русское народное поэтическое творчество. Т. II. Кн. 1. Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII — первой половины XIX века. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 378–386.

226. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
227. Пуришев Б.И. Шарль Де Костер // Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь: В 2 ч. М.: Просвещение, 1997. Ч. 1. С. 250–254.
228. Пуртова Н.В. Травестия в русской житийной литературе и эпосе: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002. 23 с.
229. Пушкин А.С. СС: В 10 т. / под общ. ред. Д.Д. Благого и др. М.: Гослитиздат, 1959–1962.
230. Пыпин А.Н. Предисловие // Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А.Н. Пыпиным. СПб.: Тип-я А. Кулиша, 1862. [С. i–ii].
231. Пыпин А.Н. Русские народные легенды (По поводу издания г-на Афанасьева в Москве 1860 г.) // Народные русские легенды А.Н. Афанасьева / пред., сост. и ком. В.С. Кузнецовой. Новосибирск: Наука, 1990. С. 180–202.
232. Растягаев А.В. Агиографическая традиция в русской литературе XVIII в.: проблема генезиса и жанровой трансформации: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Самара, 2008. 39 с.
233. Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века): Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Ижевск, 2007. 45 с.
234. Ребель Г.М. Система персонажей романов И.С. Тургенева «Отцы и дети» и Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (сравнительный анализ) // Филологический класс. 2008. № 20. С. 72–80.
235. Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. М.; Л.: Худож. лит., 1965. 500 с.
236. Реморова Н.Б. В.А. Жуковский и немецкие просветители / под ред. Ф.З. Кануновой. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1989. 283 с.
237. Розанов В.В. Легенда о Великом Инквизиторе Ф.М. Достоевского: опыт критического комментария. СПб.: Типолитография и нотопечатня С.М. Николаева, 1894. 234 с.
238. Ромм А.С. Марк Твен. М.: Наука, 1977. 191 с.

239. Ростопчина Е. У пристани: Роман в письмах. Ч. 1–9. СПб.: Изд. А. Смирдина, 1857.
240. Русова Н.Ю. От аллегии до ямба: Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. М.: Флинта: Наука, 2004. 301 с.
241. Салимовский В.А. Жанры речи в функционально-стилистическом освещении (научный академический текст). Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2002. 234 с.
242. Самсонова Н.В. Рождественский текст и его художественная антропология в русской литературе XIX — первой трети XX вв.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1998. 18 с.
243. Сапогов В.А. Цикл // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1975. Т. 8. Стб. 398–399.
244. Сафиуллин Я.Г. Н.А. Полевой как теоретик романтизма: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Казань, 1969. 28 с.
245. Седельник В.Д. Готфрид Келлер // История швейцарской литературы / под ред. Н.С. Павловой. М.: Изд-во ИМЛИ, 2002. Т. 2. С. 172–207.
246. Сергеева В.С. История и вымысел в исторической прозе // Вестник славянских культур. 2016. № 4(42). С. 151–162.
247. Серебренников В. Три безделки. М.: Тип-я В. Кирилова, 1838. 224 с.
248. Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009. 224 с.
249. Скачкова О.А. Художественное своеобразие фольклорно-исторических романов А.Ф. Вельтмана («Кощей Бессмертный» и «Светославич, вражий питомец»): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2004. 23 с.
250. Скобелев В.П. Поэтика рассказа. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1982. 155 с.
251. Скотт В. Ламмермурская невеста. М.: Мир книги: Литература, 2009. 318 с.
252. Скотт В. Эдинбургская темница. М.: Мир книги: Литература, 2009. 494 с.
253. Слобожанинова Л.М. Православные мотивы в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка // Литературный музей в современном мире: Материалы междунар.

- науч.-практ. конф. Екатеринбург: Объединенный музей писателей Урала, 2011. С. 340–345.
254. Слобожанинова Л.М. Типология малых жанров в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка // Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка: итоги и перспективы изучения: к 160-летию со дня рождения и 100-летию со дня смерти писателя / отв. ред. О.В. Зырянов. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2013. С. 97–108.
255. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка: Материалы для лексической разработки заимствованных слов в русской литературной речи / сост. под ред. А.Н. Чудинова. СПб.: В.И. Губинский, 1894. 989 с.
256. Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 1975–2015. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://etymolog.ruslang.ru/index.php?act=xi-xvii>. Дата обращения: 16.06.2019.
257. Словарь русского языка XVIII века / гл. ред. Ю.С. Сорокин. СПб.: Наука, 2000. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/>. Дата обращения: 16.06.2019.
258. Соболева Л.С. Образы «Слова о полку Игореве» в легенде Д.Н. Мамина-Сибиряка «Сказание о сибирском хане, старом Кучуме» // Модификации художественных форм в литературном процессе: Д.Н. Мамин-Сибиряк — художник: Сб. науч. трудов. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1989. С. 56–65.
259. Соболева Л.С. Репрезентация родового мира в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2012. № 4(108). С. 37–148.
260. Соколов А.Н. Стихотворная сказка (новелла) в русской литературе // Стихотворная сказка (новелла) XVIII — начала XIX века. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 5–42.
261. Соколов Ю. Легенда // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / под ред. Н. Бродского и др. М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 1. Стб. 393–399.

262. Сорокин Ю.С. Развитие словарного состава русского литературного языка. 30–90-е годы XIX века. М.; Л.: Наука, 1965. 565 с.
263. Спутник по Казани: Иллюстрированный указатель достопримечательностей и справочная книжка города / под ред. проф. Н.П. Загоскина. Казань: Тип.-лит. Имп. Ун-та, 1895–1896. 831 с.
264. Степанова М.Г. Историческая проза Н.А. Полевого: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1999. 19 с.
265. Степанова М.Г. История как литература. Позиция историка и писателя // Ярославский педагогический вестник. 1997. № 2. С. 57–62.
266. Степанова Т.М. Фольклор в художественном мире и структуре цикла В. Ирвинга «Альгамбра» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. № 14. С. 128–133.
267. Степанова Т.М., Аутлева Ф.А. Трансформация жанра и мифологема лени, покоя и сна в «Легенде о Сонной Лощине» В. Ирвинга // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2016. № 1 (172). С. 119–124.
268. Стеценко Е.А. Книги путешествий Марка Твена // Марк Твен и его роль в развитии американской реалистической литературы. М.: Наука, 1987. С. 35–51.
269. Стриндберг А. Легенды // Стриндберг А. ПСС. М.: В.М. Саблин, 1911. Т. 11. С. 1–192.
270. Сурков Е.А. Русская повесть в историко-литературном процессе XVIII — первой трети XIX века: становление, художественная система, поэтика: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. СПб., 2007. 46 с.
271. Суханова С.Ю. Знаки Античности в паратекстуальных элементах русской поэзии второй половины XX в. // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 352. С. 31–36.
272. Сухачев Н.Л., Туниманов В.А. Развитие легенды у Лескова // Миф. Фольклор. Литература: Сб. статей. Л.: Наука, 1978. С. 114–136.
273. Тамарченко Н.Д. «Капитанская дочка» и судьбы исторического романа в России // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1999. Т. 58. № 2. С. 44–53.

274. Тамарченко Н.Д. Жанр // Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 361–442.
275. Тамарченко Н.Д. Предисловие // Теория литературных жанров: Учеб. пособие: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2012. Т. 1. С. 3–5.
276. Тамарченко Н.Д. Русская повесть Серебряного века. Проблемы поэтики сюжета и жанра. М.: Intrada, 2007. 255 с.
277. Танасейчук А.Б. Культурная самоидентификация американской цивилизации (на материале национальных и региональных литературных традиций США XIX века): Автореф. дисс. ... докт. культурологии. Саранск, 2008. 42 с.
278. Ташлыков С.А. Малые эпические жанры в творчестве А.И. Куприна (к проблеме жанровой динамики): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 1999. 21 с.
279. Твен М. Пешком по Европе // Твен М. СС: В 12 т. / под общ. ред. А.А. Елистратовой и др. М.: Гослитиздат, 1959–1961. Т. 5. С. 7–435.
280. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сб. ст. / под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 37–113.
281. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
282. Топорова А.В. К вопросу о жанре «Золотой легенды» Иакова Ворагинского // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2015. Т. 74. № 2. С. 47–53.
283. Третьякова О.Г. Стилиевые традиции святочного и пасхального жанра в русской прозе рубежа XIX–XX веков: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001. 16 с.
284. Трубникова Ю.В. Текст и его заголовок: проблема структурного и семантического взаимодействия // Известия Алтайского государственного университета. Серия: Филология и искусствоведение. 2010. № 2(66). С. 121–126.
285. Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–269.

286. Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 227–252.
287. Тюпа В.И. «Протолитературные» нарративы // Теория литературных жанров: Учеб. пособие / под ред. Н.Д. Тamarченко. 2-е изд. М.: Издательский центр «Академия», 2012. С. 28–42.
288. Тюпа В.И. Этнос нарративной интриги // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2015. № 2(2). С. 9–19.
289. Удинцев Б.Д. Фольклор в записных книжках Д.Н. Мамина-Сибиряка. Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1966. 81 с.
290. Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 7–218.
291. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. / пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. М.: Terra, 2008.
292. Фатеева Н.А. Заглавие и текст в русской поэзии конца XX века: параллельная динамика // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докл. междунар. науч. конф. М.: Азбуковник, 2001. С. 395–411.
293. Фатеева Ю.Г. Жанр легенды в русской литературе рубежа XIX–XX веков: Дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2006. 181 с.
294. Фатеева Ю.Г. Образ нечистой силы в легендах А.В. Амфитеатрова // Русская словесность в контексте современных интеграционных процессов: Материалы Второй Междунар. науч. конф.: В 2 т. Волгоград: Изд-во ВГУ, 2007. Т. 2. С. 211–216.
295. Фатеева Ю.Г. Сон-прозрение Баймагана в легенде Мамина-Сибиряка «Баймаган» // Соотношение рационального и эмоционального в литературе и фольклоре: Материалы междунар. науч. конф. Волгоград: Перемена, 2004. С. 254–257.
296. Федоров Ф.П. Система персонажей в позднеромантической литературе // Сюжет и художественная система: Межвуз. сб. науч. трудов / отв. ред. Л.М. Цилевич. Даугавпилс: Изд-во Даугавпил. пед. ин-та, 1983. С. 18–32.



297. Федотова А.А. Поэтика поздней прозы Н.С. Лескова: интертекстуальный аспект: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Ярославль, 2012. 23 с.
298. Федотова П.И. Философская система В.Ф. Одоевского 20–30-х годов XIX века: опыт логической реконструкции // Христианское чтение. 2020. № 3. С. 61–77.
299. Формальные методы в лингвистической поэтике II: Сб. науч. трудов / сост. и общ. ред. Б.П. Шера и Е.В. Казарцева. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. 208 с.
300. Франс А. СС: В 8 т. / под общей ред. Е.А. Гунста и др. М.: Худож. лит., 1957–1960.
301. Фролова О.Е. Референциальные механизмы фольклорного и авторского художественного текста: Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2008. 47 с.
302. Фуникова С.В., Дрога М.А. Основные способы и средства реализации системы персонажей в новеллах Ф. Брет Гарта // Научные ведомости БелГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2015. № 6(203). С. 82–89.
303. Хлебникова Е.А. Жанровое своеобразие прозы В. Войновича: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Астрахань, 2006. 23 с.
304. Цыцаркина Н.Н. Когнитивная основа жанров в художественных и нехудожественных текстах // Проблемы жанра в современном литературоведении: Сб. науч. трудов / отв. ред. С.М. Одинцова. Курган: Изд-во Кург. ун-та, 2008. С. 105–110.
305. Черневич М.Н. Шарль Де Костер и его «Фламандские легенды» // Де Костер Ш. Фламандские легенды. М.: Наука, 1975. С. 231–272.
306. Чернец Л.В. Литературные жанры [Проблемы типологии и поэтики]. М.: Изд-во МГУ, 1982. 191 с.
307. Черный И.Б. Местный колорит в рассказе Н.В. Кукольника «Аврора Галигаи» // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. 2013. Вип. 4(1). С. 198–201.
308. Чистов К.В. Легенда // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1967. Т. 4. С. 90–91.

309. Чистов К.В. Легенда // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 177.
310. Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв.: Автореф. дисс. ... докт. ист. наук. Л., 1966. 26 с.
311. Шайтанов И.О. Жанровая поэтика // Вопросы литературы. 1996. № 3. С. 17–20.
312. Шачкова В.А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. Искусствоведение. 2008. № 3. С. 277–281.
313. Швецова Т.В. «План мира» и поступок героя в повести А.И. Герцена «Легенда» // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2016. Т. 31. № 2. С. 20–25.
314. Шеваренкова Ю.М. Исследования в области русской фольклорной легенды. Нижний Новгород: Растр — НН, 2004. 214 с.
315. Шкловский В.Б. Развертывание сюжета. Пг.: Издание ОПОЯЗ, 1921. 60 с.
316. Шлегель Ф. Проект нового сборника христианских легенд // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / под ред. А.С. Дмитриева. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 69–70.
317. Шмелева Т.В. Жанроведение? Генристика? Генология? // Речевое общение: Вестник Российской риторической ассоциации. 2006. Вып. 8–9(16–17). С. 121–127.
318. Шмелева Ю.В. Поэтика малых жанров Н.С. Лескова (1880–1890-е годы): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2001. 18 с.
319. Шор Р.О. Легенда // Литературная энциклопедия: В 11 т. / отв. ред. В.М. Фриче. М.: Сов. энциклопедия, 1929–1939. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/>. Дата обращения: 16.06.2019.

320. Шрага Е.А. Литературность против литературы: пути развития циклизованной прозы 1820–30-х годов. СПб.: Новое культурное пространство, 2013. 147 с.
321. Шрага Е.А. Прозаическая циклизация и ее роль в русском литературном процессе 1820–30-х гг.: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2009. 23 с.
322. Шульц Е. Заметки о заголовочном комплексе (на основе повести Александра Бестужева-Марлинского «Роман и Ольга») // Имя текста, имя в тексте: Сб. науч. трудов. Тверь: Лилия Принт, 2004. С. 39–50.
323. Щенникова Л.П. Специфика святочного рассказа Д.Н. Мамина-Сибиряка // Пушкинские чтения — 2007: Материалы XII междунар. науч. конф. / под общ. ред. В.Н. Скворцова. СПб.: Изд-во ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2007. С. 125–129.
324. Щукин В.Г. Окно как «жанровый локус» и поэтический образ // Поэтика русской литературы: Сб. статей / отв. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Изд-во РГГУ, 2009. С. 80–101.
325. Эйхенбаум Б.М. Литература. Теория. Критика. Poleмика. Л.: Прибой, 1927. 303 с.
326. Эйхенбаум Б.М. О. Генри и теория новеллы // Звезда. 1925. № 6. С. 291–308.
327. Электронное издание Словаря Академии Российской 1789–1794 гг. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://it-claim.ru/Projects/ESAR/SAR/PDFSAR/Framesetpdf.htm>. Дата обращения: 16.06.2019.
328. Эпштейн М.Н. Конфликт // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 165–166.
329. Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М.: Изд-во МГУ, 1985. 184 с.
330. Этимологический словарь русского языка / сост. А.В. Семенов. М.: ЮНВЕС, 2003. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://enc-dic.com/semenov/Legenda-1042.html>. Дата обращения: 16.06.2019.

331. Юган Н.Л. Жанровая парадигма творчества В.И. Даля. Київ: Інтерсервіс, 2018. 423 с.
332. Якобсон Р. Вопросы поэтики // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 80–98.
333. Янушкевич А.С. Эллена и Гунтрам. Примечания // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем / гл. ред. А.С. Янушкевич. Т. 4. Стихотворные повести и сказки. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 573–575.
334. Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. М.: Языки славянских культур, 2006. 926 с.
335. A Lady. The Astrologer: A Legend of the Black Forest. L.: Saunders & Otley, 1846. 556 p.
336. Aaron K.A. The Function of Desire in the Legends of Gustavo Adolfo Bécquer. Thesis. Mankato, 2012. 246 p.
337. Abrams M.H. A Glossary of Literary Terms. 7<sup>th</sup> ed. Boston: Heinle & Heinle, 1999. 386 p.
338. Adams A.-Ch.G. The Surreal Paris of August Strindberg's *Jacob Lutte* // Scandinavian Studies. 2012. No 84(3). P. 347–358.
339. Airoidi E., Fienberg S., Skinner K. Whose Ideas? Whose Words? Authorship of Ronald Reagan's Radio Addresses // Political Science & Politics. 2007. No 40(3). P. 501–506.
340. Allen M.V. Imagination and History in Hawthorne's *Legends of the Province House* // American Literature. 1971. Vol. 43. No 3. P. 432–437.
341. Andrews L.R. Hugo's Gilliatt and Leskov's Golovan: Two Folk-Epic Heroes // Comparative Literature. 1994. No 46(1). P. 65–83.
342. Astell A.W. Artful Dogma: The Immaculate Conception and Franz Werfel's *Song of Bernadette* // Christianity & Literature. 2012. No 62(1). P. 5–28.
343. Aue A. Der Kinder Dichtergarten. Weisheit und tugend in Fabeln, Parabeln, Legendn, Erzählungen, Romanzen, Balladen, Sagen, Märchen und Liedern. Anclam: W. Dietze, 1838. 142 S.

344. Auerochs B. Erzähler // Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen / hrsg. von D. Burdorf et al. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007. S. 208–209.
345. Aurell J. Rethinking Historical Genres in the Twenty-First Century // Rethinking History. 2015. Vol. 19(2). P. 145–157.
346. Aus Ludwig Theobuld Kosegarten. Legenden // Die Quellen zu Gottfried Kellers Legenden. Nebst einem kritischen Text der *Sieben Legenden* und einem Anhang / hrsg. von A. Leitzmann. Halle: M. Niemeyer, 1919. S. 1–31.
347. Bailey N. An Universal Etymological English Dictionary. L.: Darby, 1721.
348. Baker A. Self Realization in the *Leyendas* of Gustavo Adolfo Becker // Revista hispánica moderna. 1991. Vol. 44. No 2. P. 191–206.
349. Baldick Ch. Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford: Oxford univ. press, 2008. 361 p.
350. Bance W. Ralph; A Legend of the Gipsies, in 4 cantos. Woolwich: J.M. Boddy, 1845. 108 p.
351. Bancquart M.-C. Anatole France polémiste. P.: A.F. Nizet, 1962. 688 p.
352. Bax S. Discourse and Genre: Analysing Language in Context. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. 213 p.
353. Bazerman Ch. Shaping Written Knowledge: The Genre and Activity of the Experimental Article in Science. Madison: Univ. of Wisconsin press, 1988. 358 p.
354. Beauchesne A. La Vie et la légende de Madame S<sup>te</sup> Notburg: établissement de la foi chrétienne dans la vallée du Neckar. P.: H. Plon, 1868. 346 p.
355. Becquer G.A. Obras. 3 vols. 4.<sup>a</sup> ed. Madrid: Libreria de F. Fe, 1885.
356. Bedner J. *Le Rhin* de Victor Hugo: Commentaires sur un récit de voyage: Acad. Proefschrift. Groningen: Wolters, 1965. 171 p.
357. Bennett E.K., Waidson H.M. A History of the German Novelle. Cambridge: Cambridge univ. press, 1961. 313 p.
358. Berendsohn W.A. Selma Lagerlöf: Her Life and Work. N.Y.: Kennikat press, 1970. 137 p.
359. Besalke B. ‘Ein Sehr Gluecklicher Kind, You Bet’: Mark Twain and the German Language // The Mark Twain Annual. 2007. No 5. P. 109-122.

360. Biré E. La Légende des Girondins. Geneve: H. Tremble, 1881. 454 p.
361. Bowles W.L. The Grave of the Last Saxon; or, The Legend of the Curfew. L.: Hurst, Robinson, 1822. 111 p.
362. Boynton H.W. Bret Harte. Contemporary Men of Letters Series. N.Y.: McLure, Phillips & Co., 1903. 117 p.
363. Brandell G. Strindberg in *Inferno*. Cambridge (Mass.): Harvard univ. press, 1974. 336 p.
364. Bresky D. The Art of Anatole France // Studies in French literature. 1969. No 17. 268 p.
365. Bret Hart. The Rise of Short-Story // Cornhill Magazine. 1899. July. P. 1–8.
366. Bret Harte. The Complete Works collected and revised by the author: In 10 vol. L.: Chatto & Windus, 1903.
367. Bringéus N.-A. The Rest on the Flight into Egypt: A Motif in Scandinavian Folk Art // Folklore. 2003. No 114(3). P. 323–333.
368. Brister M.O. An Analysis of Gottfried Keller's Novelle, *Pankraz der Schmoller*. Thesis. 1967. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/37864>. Дата обращения: 16.06.2019.
369. Brooke G.J. Qumran Peshet: Towards the Redefinition of a Genre // Revue de Qumran. 1981. No 4(40). P. 483–503.
370. Brown J.M. The Captives of Abb's Valley: a Legend of Frontier Life. Philadelphia: Presbyterian Board of Publication and Sabbath-school, 1854. 168 p.
371. Burdorf D. Legende // Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen / hrsg. von D. Burdorf et al. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007. S. 424–426.
372. Burgess R. Wine-no-no: an Original Legend of the Dakotas. Minneapolis: Cobb & Wright, 1881. 14 p.
373. Burke P.F. Augustus and Christianity in Myth and Legend // New England Classical Journal. 2005. No 32(3). P. 213–220.
374. Burnouf É.-L. La Légende athénienne. P.: Maisonneuve, 1872. 215 p.
375. Bushrod W.J. Alaskana: Or, Alaska in Descriptive and Legendary Poems. Philadelphia: Porter & Coates, 1892. 402 p.

376. C.S.C. A Legend of the Manitou Rock, Whirlpool: The Recession of Niagara Falls. Buffalo: Faxon & Co, 1843. 45 p.
377. Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. Commemorative ed. Princeton: Princeton univ. press, 2004. 403 p.
378. Campbell J.H.L. Legend of the Infancy of our Saviour. A Christmas Carol. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co. 1862. 36 p.
379. Carey A. A Legend of Love // The Ladies' Repository. 1852. Vol. 12. Issue 11. P. 410–414.
380. Carlson H.G. Strindberg and the Poetry of Myth. Berkeley: Univ. of California press, 1982. 240 p.
381. Carter J. Anatole France: The Politics of Skepticism. New Brunswick: Rutgers univ. press, 1965. 294 p.
382. Cedergren M. Strindberg as Reader of Huysmans: Points of Convergence Between *En Route*, *Inferno*, and *Legends* // *Revue de littérature compare*. 2012. Vol. 341. Issue 1. P. 5–23.
383. Chandler D. An Introduction to Genre Theory. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/intgenre/intgenre.html>. Дата обращения: 16.06.2019.
384. Chenet F. Genèse et filiation de Pécopin: Communication au Groupe Hugo du 25.03.2006. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/06-03-25Chenet.htm>. Дата обращения: 16.06.2019.
385. Chesterton G.K. Bret Harte // Chesterton G.K. *Varied Types*. N.Y.: Dodd, Mead & Co., 1905. P. 179–195.
386. Childs P., Fowler R. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. L.: Routledge, 2006. 273 p.
387. Christiansen R.Th. *The Migratory Legends. A proposed list of types with a systematic catalogue of the Norwegian variants*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1958. 221 p.

388. Clarke J.F. *The Legend of Thomas Didymus*. Boston: Lee & Shepard, 1881. 448 p.
389. Clements R.J. *Anatomy of the Novella // Comparative Literature Studies*. 1972. No 9(1). P. 3–16.
390. Clouser R. *Romeo und Julia auf dem Dorfe: Keller's Variations upon Shakespeare // The Journal of English and Germanic Philology*. 1978. No 2(77). P. 161–182.
391. Cobb J.B. *Mississippi Scenes; or, Sketches of Southern and Western Life and Adventure, Humorous, Satirical, and Descriptive, Including the Legend of Black Creek*. Philadelphia: A. Hart, 1851. 250 p.
392. Collier R.L. *The Edict of Legend. An Oration on the Life and Services of General Grant, delivered at Manhattan Beach, Sunday, August 9<sup>th</sup>*. N.Y., 1885. 8 p.
393. Collins Online English Dictionary. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/legend?showCookiePolicy=true>. Дата обращения: 16.06.2019.
394. Cornwell N. *Vladimir Odoevsky and Romantic Poetics. Collected Essays*. Providence; Oxford: Berghahn books, 1998. 174 p.
395. Cuddon J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory / rev. by M.A.R. Habib*. L.: Penguin books, 2014. 784 p.
396. Cunningham A. *Sir Marmaduke Maxwell: A Dramatic Poem; The Mermaid of Galloway; The Legend of Richard Faulder, and Twenty Scottish Songs*. L.: Taylor & Hessey, 1822. 209 p.
397. D'Hérisson. *La Légende de Metz*. 2<sup>ème</sup> éd. P.: P. Ollendorff, 1889. 316 p.
398. Danow D.K. *Models of Narrative: Theory and Practice*. N.Y.: St. Martin's press, 1997. 202 p.
399. De Coster Ch. *Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*. P.: Librairie Internationale, 1868. 480 p.
400. De Coster Ch. *Légendes flamandes: Texte integral*. Genève; P.: Slatkine, 1980. 203 p.



401. Deans J. Legend of the Fin-Back Whale Crest of the Haidas, Queen Charlotte's Island, B.C. // *The Journal of American Folklore*. 01.01.1892. P. 43–47.
402. Dédéyan Ch. Victor Hugo et l'Allemagne. Bibliothèque de littérature et histoire. P.: Lettres modernes, 1964. 574 p.
403. Dégh L. Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre. Bloomington; Indianapolis: Indiana univ. press, 2001. 498 p.
404. Dégh L. What is a Belief Legend? // *Folklore*. 1996. Vol. 107. P. 33–46.
405. Delehaye H. Les Passions des martyrs et les genres littéraires. Bruxelles: Bureaux de la Soc. des Bollandistes, 1921. 448 p.
406. Der Literatur-Brockhaus: in 8 Bd. / hrsg. von W. Habicht et al. Mannheim: Taschenbuchverlag, 1995.
407. Deschanel É. Préface de la première édition // De Coster Ch. Légendes flamandes: Texte integral. Genève; P.: Slatkine, 1980. P. I–VIII.
408. Díaz J.P. Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía. Madrid: Gredos, 1964. 486 p.
409. Dictionnaire de l'Académie française, 1<sup>ère</sup> éd. 1694. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=L%C3%89GENDE>. Дата обращения: 16.06.2019.
410. Dictionnaire de l'Académie française, 4<sup>ème</sup> éd. 1762. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=L%C3%89GENDE>. Дата обращения: 16.06.2019.
411. Dictionnaire de l'Académie française, 6<sup>ème</sup> éd. 1835. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=L%C3%89GENDE>. Дата обращения: 16.06.2019.
412. Dictionnaire des termes littéraires / H. van Gorp et al. P.: Champion classiques, 2005. 544 p.

413. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.dwds.de/wb/Legende#etymwb-1>. Дата обращения: 16.06.2019.
414. Dobschütz E. Christusbilder: Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1899. 1097 S.
415. Domínguez Prieto C.P. Genres as Sites of Intercultural Encounters: New Perspectives for a Comparative Genre Theory // *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe*. Monográfico de Cahiers de l'Echinox. 2009. No 16. P. 51–60.
416. Doran J. Preface // *The Bentley Ballads: A Selection of the Choice Ballads, Songs, etc.* L.: R. Bentley, 1858. P. iii–iv.
417. Downing E. Double Takes: Genre and Gender in Keller's Twice-Told Tales, the *Seven Legends (Sieben Legenden)* // *Double Exposures: Repetition and Realism in Nineteenth-Century German Fiction*. Stanford: Stanford univ. press, 2000. P. 91–128.
418. Doyle A.C. *The Hound of the Baskervilles*. L.: J. Murray, 1902. 248 p.
419. Drane A.E. *Catholic Legends; a new collection, selected, translated, and arranged from the best sources*. L.: Burns & Lambert, 1855. 258 p.
420. Duckett M. Bret Harte and the Indians of Northern California // *Huntington Library Quarterly*. 1954. No 18(1). P. 59–83.
421. Duckett M. *Mark Twain and Bret Harte*. Norman: Oklahoma univ. press, 1964. 367 p.
422. Duff D. *Romanticism and the Uses of Genre*. Oxford: Oxford univ. press, 2009. 256 p.
423. Duncan I. *Modern Romance and Transformation of the Novel: The Gothic, Scott, Dickens*. Cambridge: Cambridge univ. press, 1992. 295 p.
424. Dünnebier H. *Gottfried Keller und Ludwig Feuerbach*. Zürich: F. Ketner, 1913. 53 S.
425. Dzel G. *Pioneers and Padres: Competing Mythologies in Northern and Southern California, 1850–1930* // *Western Historical Quarterly*. 2001. No 31–32(1). P. 55–79.

426. Engler K. Archetypal Patterns in Bécquer's *Leyendas* // *The American Hispanist*. 1978. No 3(XXV). P. 6–19.
427. Faryno J. Луковицы и огурцы // *Культура и текст*. 2017. № 4–31. С. 7–72.
428. Feistner E. Legende // *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik* / hrsg. von H. Brunner und R. Moritz. Berlin: Schmidt, 1997. S. 180–181.
429. Féraud J.-F. *Dictionnaire critique de la langue française: 3 t.* Marseille: Mossy, 1787–1788.
430. Ferry M.A. N.S. Leskov's Tales about the Three Righteous Men: A Study in the Positive Type. PhD thesis. Yale, 1977. 169 p.
431. Fischer-Kania S. *Glossar literaturwissenschaftlicher Grundbegriffe (Словарь литературоведческих терминов)*. Казань: Изд-во Каз. гос. пед. ун-та, 1998. 102 с.
432. Flanagan J.T. A Pioneer in Indian Folklore: James Athearn Jones // *The New England Quarterly*. 1939. № 12(3). P. 443–53.
433. Fleishman A. *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore; L.: J. Hopkins press, 1971. 262 p.
434. Fletcher R. Myths of the Robin Redbreast in Early English Poetry // *American Anthropologist*. 1989. No 2(2). P. 97–118.
435. Flockhart J. *De Mowbray, A Legend of Penwortham, and other poems*. L.: Th. Bosworth, 1854. 124 p.
436. Fowler A. The Life and Death of Literary Forms // *New Literary History*. 1971. Vol. 2. No 2. P. 199–216.
437. France An. *Œuvres (4 vol.)* / éd. établie, présentée et annotée par M.-C. Bancquart. P.: Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, 1984–1994.
438. Frank B.R. Irony in Keller's *Sieben Legenden* // *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 1974. No 49(2). P. 129–145.
439. Fränkel J. Gottfried Kellers *Legenden* // *Die Alpen: Monatsschrift für schweizerische und allgemeine Kultur*. 1911. No 1. 13 S.

440. Frisch M. Foreword // Keller G. *Stories* / ed. by F.G. Ryder. N.Y.: The Continuum Publishing Co., 1982. P. VII–L.
441. Frye S. *Historiography and Narrative Design in the American Romance: A Study of Four Authors*. N.Y.: E. Mellen press, 2001. 179 p.
442. Gier A. *Der Skeptiker im Gespräch mit dem Leser. Studien zum Werk von Anatole France und zu seiner Rezeption in der französischen Presse, 1879–1905*. Tübingen: M. Niemeyer, 1985. 390 S.
443. Gilde Ch., Loliée F. *Dictionnaire manuel illustré des écrivains et des littératures*. P.: A. Colin, 1898. 907 p.
444. Goimard J. *Merveilleux // Dictionnaire des genres et notions littéraires. Nouvelle édition augmentée*. P.: Encyclopaedia universalis: A. Michel, 2001. P. 476–486.
445. Gonnard Ph. *Les Origines de la légende Napoléonienne; l'oeuvre historique de Napoléon à Sainte-Hélène*. P.: Calmann-Lévy, 1900. 388 p.
446. González-Gerth M. *The Poetics of Gustavo Adolfo Bécquer // Modern Language Notes*. 1965. No 2. P. 185–201.
447. Goodrich S.G. *Tales of the Sea and Land*. N.Y.: Sheldon & Co., 1845. 180 p.
448. Gould A.W. *Beginnings: According to the Legends and According to the Truer Story*. Boston: Unitarian Sunday-School Society, 1893. 157 p.
449. Grant R.B. *Victor Hugo's *Le Rhin* and the Search for Identity // Nineteenth-Century French Studies*. 1995. No 23(3/4). P. 324–340.
450. Gribben A. 'I Kind of Love Small Game': Mark Twain's Library of Literary Hogwash // *American Literary Realism, 1870–1910*. 1976. Vol. 9. No 1. P. 64–76.
451. Grimm J. *Gedanken: wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten // Zeitung für Einsiedler*. 1808. Heft 19 (4. Juni). S. 152.
452. Grimm J., Grimm W. *Deutsches Wörterbuch: in 33 Bd.* Leipzig: S. Hirzel, 1885.
453. Grossman J. *Pictures of Travel: Heine in America // German Culture in Nineteenth-century America: Reception, Adaptation, Transformation (Studies in German literature, linguistics, and culture) / ed. L. Tatlock, M. Erlin*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2005. P. 183–210.
454. Grote G. *A History of Greece*. In 12 vols. Vol. 1. L.: J. Murray, 1849. 654 p.

455. Haberly D.T. Hawthorne in the Province of Women // *The New England Quarterly*. 2001. Vol. 74. No 4. P. 580–621.
456. Hagen F.H. *Gesamtabenteuer. Hundert altdeutsche Erzählungen: Ritter- und Pfaffenmären, Stadt- und Dorfgeschichten, Schwänke, Wundersagen und Legenden*. B. 1. Stuttgart: J.G. Cotta, 1850. 581 S.
457. Hamnett B. *The Historical Novel in Nineteenth-Century Europe: Representations of Reality in History and Fiction*. Oxford; N.Y.: Oxford univ. press, 2011. 332 p.
458. Handschin Ch.H. Foreword // Keller G. *Legends of Long Ago* / trans. by Ch.H. Handschin. Chicago: The Abbey Co., 1911. P. 3–5.
459. Hardwick Ch. *An Historical Inquiry Touching St. Catharine of Alexandria, illustrated by a semi-Saxon legend*. Publications of the Cambridge Antiquarian Society. Vol. 15. Cambridge: University press, 1849. 58 p.
460. Harrison J.B. *Bret Harte // Bret Harte. Representative Selections*. N.Y.: American Book Co., 1941. P. XI–CXII.
461. Haskell Th.N. *Young Konkaput, the King of Utes: a Legend of Twin Lakes; and, Occasional Poems*. Denver: Collier & Cleaveland, 1889. 257 p.
462. Hatfield E. *The Legend of St. Ursula and the Virgin Martyrs of Cologne: the text printed within engraved borders of scenes in the life of St. Ursula*. L.: J.C. Hotten, 1869. 118 p.
463. Haweis H.R. *Bret Harte // Haweis H.R. American Humorists*. L.: Chatto & Windus, 1883. P. 183–192.
464. Hawthorne N. *Twice-Told Tales: In 2 vols*. Boston: Ticknor, Reed & Fields, 1851.
465. Hay M. *The Story of a Swiss Poet. A Study of Gottfried Keller's Life and Work*. Berne: F. Wyss, 1920. 299 p.
466. Hayne P.H. *Avolio: A Legend of the Island of Cos*. Boston: Ticknor & Fields, 1860. 244 p.
467. Heinrich G.-A. *Le Parcival de Wolfram d'Eschenbach et la légende du Saint-Graal, étude sur la littérature du Moyen Âge*. P.: A. Franck. 228 p.

468. Henschke W. Die Schelme von Bergen in Sage, Geschichte und Dichtung / hrsg. mit freundlicher Unterstützung der Frankfurter Sparkasse von 1822 (Polytechnische Gesellschaft). Frankfurt/M.: Eigenverlag, 1979. 148 S.
469. Herder J. Ueber die Legende // Herder J. Zerstreute Blätter (Sechste Sammlung). Gotha: C.W. Ettinger, 1797. S. 247–274.
470. Hewitt J.N.B. Legend of the Founding of the Iroquois League // *American Anthropologist*. 01.04.1892. P. 131–148.
471. Hild J.-A. La Légende d'Énée avant Virgile. P.: Librairie E. Leroux, 1883. 95 p.
472. Holb H.H.Jr. The Outcast of Literary Flat: Bret Harte as Humorist // *American Literary Realism, 1870–1910*. 1991. No 23(2). P 52–63.
473. Holmes L.M. Kosegarten's Cultural Legacy: Aesthetics, Religion, Literature, Art, and Music. N.Y.: P. Lang, 2005. 218 p.
474. Horstmann C. Über Osbern Bokenam und seine Legendensammlung. Berlin: R. Gaertner, 1883. 15 S.
475. Hugo V. La Légende des siècles. Première série. Tome I. P.: Lévy, Hetzel, 1859. 272 p.
476. Hugo V. Le Rhin / préface du M. Le Bris. Strasbourg: Bueb et Reumax, 1980. 430 p.
477. Hunt L. A Jar of Honey from Mount Hybla. L.: Smith, Elder & Co, 1848. 200 p.
478. Ilie P. Bécquer and the Romantic Grotesque // *PMLA*. 1968. No 83(2). P. 312–331.
479. Inman Th. Ancient Faiths and Modern. A dissertation upon worships, legends and divinities in Central and Western Asia, Europe, and elsewhere, before the Christian era showing their relations to religious customs as they now exist. L.: Trübner, 1876. 574 p.
480. Irving W. Legends of the Conquest of Spain. L.: J. Murray, 1836. 340 p.
481. Irving W. The Alhambra. Author's Revised Edition. N.Y.: G.P. Putnam, 1851. 425 p.
482. Jarrety M. Lexique des termes littéraires. 14<sup>ème</sup> éd. P.: Le Livre de poche, 2019. 473 p.

483. Jennings L.B. The Model of the Self in Gottfried Keller's Prose // *The German Quarterly*. 1983. No 56(2). P. 196–230.
484. Jiexun L., Rong Z., Hsinchun C. From Fingerprint to Writeprint // *Communications of the ACM*. 2006. No 49(4). P. 76–82.
485. Johnson S. *A Dictionary of the English Language: in which the words are deduced from their originals, explained in their different meanings, and authorized by the names of the writers in whose works they are found*. L.: J. Knapton, C. Hitch & L. Hawes, 1755.
486. Jolles A. *Einfache Formen: Legende — Sage — Mythe — Rätsel — Spruch — Kasus — Memorabile — Märchen — Witz*. Halle: M. Niemeyer, 1930. 272 S.
487. Johns R. *Legend and Romance, African and European*. Vol. 1. L.: Richard Bentley, 1839. 282 p.
488. Jones J.A. *Traditions of the North American Indians*. In 3 vols. Vol. 3. L.: H. Colburn & R. Bentley, 1830. 341 p.
489. Jordan V.E. *Development of Bret Harte as a Short Story Writer*. Thesis. Univ. of Illinois, 1917. 92 p.
490. Juola P. Authorship Attribution // *Foundations and Trends in Information Retrieval*. 2006. No 3(1). P. 233–334.
491. Juvan M. Generic Identity and Intertextuality // *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2005. No 7. 4 p.
492. Juvan M. The Intertextuality of Genres and the Intertextual Genres // *Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe*. Monográfico de Caietele Echinox. 2009. Vol. 16. P. 67–75.
493. Karlinsky S.A. *Hollow Shape: The Philosophical Tales of Prince Vladimir Odoevsky* // *Studies in Romanticism*. 1996. No 5(3). P. 169–182.
494. Keller G. *Gesammelte Werke: in 4 Bd*. Leipzig: Insel, 1922.
495. Keller G. *Sieben Legenden*. Stuttgart: Göschen, 1872. 148 S.
496. Kersey J. *Dictionarium Anglo-Britannicum; Or, A General English Dictionary*. L.: J. Wilde, 1708.

497. Korten L. *Novelle* // Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen / hrsg. von D. Burdorf et al. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007. S. 547–548.
498. Kozlay Ch.M. (ed.) *The Lectures of Bret Harte Compiled from Various Sources*. N.Y., 1909. 53 p.
499. Krappe A.H. *Sur une Légende de Gustavo A. Bécquer (Creed en Dios)* // *Neophilologus*. 1932. No 17(4). P. 273–277.
500. Kunze K. *Legende* // *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* / hrsg. von G. Braungart, H. Fricke, K. Grubmüller, J.-D. Müller, F. Vollhardt, K. Weimar. Berlin: De Gruyter, 2010. S. 389–393.
501. Labriola P. *Ludwig Tieck and Nathaniel Hawthorne: The Fairy Tale and the Popular Legend* // *The Journal of Popular Culture*. 2004. No 38. P. 325–332.
502. Lafenestre G. *La Légende de Saint François d'Assise d'après les témoins de sa vie*. P.: H. Piazza, 1900. 324 p.
503. Lagerlöf S. *Kristuslegender*. Stockholm: A. Bonniers, 1920. 251 s.
504. Lagerroth E. *The Narrative Art of Selma Lagerlöf: Two Problems* // *Scandinavian Studies*. 1961. No 33(1). P. 10–17.
505. Lakoff G. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago; L.: Univ. of Chicago press, 1987. 632 p.
506. Lambert C.J. *The Empty Cross: Medieval Hopes, Modern Futility in the Theater of Maurice Maeterlinck, Paul Claudel, August Strindberg, and Georg Kaiser*. N.Y.; L.: Garland, 1990. 345 p.
507. Le Goff J. *Un autre Moyen Âge*. P.: Gallimard, 2002. 1373 p.
508. *Legend of the Haunted Castle* // *Southern Literary Messenger*. 1842. Vol. 8. Issue 3. P. 211–215.
509. *Légendes noires, légendes dorees, ou comment la littérature fabrique l'histoire (XVII–XIX siècle)* / sous la dir. de N. Grande, Ch. Pierre. Rennes: Presses univ. de Rennes, 2018. 347 p.
510. Leibowitz J. *Narrative Purpose in the Novella*. The Hague: Mouton & Co, 1974. 138 p.



511. Leister R. The Essential Quality of Spatial Depictions in Gottfried Keller's Prose Fiction // *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*. 1982. No 3(57). P. 107–114.
512. Lexique des termes littéraires. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.lettres.org/lexique/index.htm>. Дата обращения: 16.06.2019.
513. Lichtenberger H. *Le Poème et la légende des Nibelungen*. Thèse pour le doctorat. P.: Hachette, 1891. 442 p.
514. Liddiard W. *The Legend of Einsidlin: A Tale of Switzerland: with Poetical Sketches of Swiss Scenery*. L.: Saunders & Otley, 1829. 283 p.
515. Lippard G. *Legends of Mexico*. Philadelphia: T.B. Peterson, 1847. 125 p.
516. Lippard G. *Washington and his Generals: or, Legends of the Revolution*. Philadelphia: T.B. Peterson, 1847. 538 p.
517. Loomis C.G. Bret Harte's Folklore // *Western Folklore*. 1956. No 15(1). P. 19–22.
518. Lukács G. *The Historical Novel*. Harmondsworth: Penguin books, 1976. 435 p.
519. MacFee R.C. *Norman: A Legend of Mull; A Poem, in Five Duans*. Glasgow: J. Horn, 1893. 223 p.
520. Madsen D.L. *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre*. N.Y.: St. Martin's, 1994. 192 p.
521. Mallinson V. *Modern Belgian Literature (1830–1960)*. L.: Heinemann, 1966. 205 p.
522. Mandet F. *Notredame du Puy. Légende, archéologie, historie*. Le Puy: M.P. Marchessou, 1860. 361 p.
523. Marín-Ruiz R. The Treatment of Sight in Edgar Allan Poe and Gustavo Adolfo Bécquer // *The Edgar Allan Poe Review*. 2009. No 10(2). P. 57–62.
524. Marks E. *Elfreide of Guldal, a Scandinavian Legend; and Other Poems*. N.Y.: D. Appleton, 1850. 186 p.
525. Mason H.J.M. *Legend of Cathleen and Kevin: a Poem*. Dublin: Graisberry & Campbell, 1812. 32 p.

526. Maule H.E. Selma Lagerlöf. *The Woman, Her Work, Her Message*. N.Y.: Doubleday, Page & Co., 1924. 111 p.
527. Maunder S. *The Scientific and Literary Treasury: A New and Popular Encyclopedia of the Belles Lettres*. 4<sup>th</sup> ed. L.: Langman, Brown, Green & Longmans, 1845. 832 p.
528. May Ch.E. Prolegomenon to a Generic Study of the Short Story // *Studies in Short Fiction*. 1996. No 33. P. 461–473.
529. McGahey J. *Will o' th' wisp; or, A Good Work Never Lost. A Legend of Little Britain in Verse*. L.: Mitchener, 1857. 33 p.
530. Melton J.A. Adventurers and Tourists in Mark Twain's *A Tramp Abroad* // *Studies in American Humor*. 1998. No 5. P. 34–47.
531. Mendès C. *La Légende du Parnasse contemporain*. Bruxelles: August Brancart, 1884. 303 p.
532. Merker P. *Legende // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte / hrsg. von P. Merker und W. Stammer*. Berlin: De Gruyter, 1926. B. II. S. 176–200.
533. Messent P. Tramps and Tourists: Europe in Mark Twain's *A Tramp Abroad* // *Yearbook of English Studies*. 2004. Vol. 34. P. 138–154.
534. Meyer R.M. Introduction // Keller G. *Seven Legends / trans. from German by M. Wyness*. Glasgow: Gowans & Gray, 1911. P. VIII–XII.
535. Meyrick F. *The Practical Working of the Church of Spain*. Oxford: J.H. Parker, 1851. 410 p.
536. *Middle English Dictionary / ed. R.E. Lewis et al.* Ann Arbor: University of Michigan press, 1952–2001.
537. Miller C.R. Genre as Social Action // *Quarterly Journal of Speech*. 1984. No 70. P. 151–162.
538. Millet C. *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle: poésie, mythe et vérité*. P.: Presses univ. de France, 1997. 280 p.
539. Mizrahi I. Trauma and Catholicism in Carmen Laforet's Work // *Hispanic Research Journal*. 2011. No 12(3). P. 232–243.

540. Moland L. Origines littéraires de la France: la légende et la roman — le théâtre — la prédication. L'Antiquité et le Moyen Âge. Le Notre âge et la littérature moderne. P.: Didier et C<sup>ie</sup>, 1862. 424 p.
541. Molinari A.L. St. Veronica: Evolution of a Sacred Legend // Priscilla Papers. 2014. No 28(2). P. 9–15.
542. Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. P.: Presses univ. de France, 1961. 491 p.
543. Morrow P.D. Bret Harte, Popular Fiction, and the Local Color Movement // Western American Literature. 1973. No 8(3). P. 123–132.
544. Morton J. The Legend of St. Katherine of Alexandria, edited from a manuscript in the Cottonian library. L.: Abbotsford Club, 1841. 144 p.
545. Newman J.B. Wa-Wa-Wanda: a Legend of Old Orange. N.Y.: Rudd & Carleton, 1960. 180 p.
546. Newsom C.A. Pairing Research Questions and Theories of Genre: A Case Study of the Hodayot // Dead Sea Discoveries. 2010. No 17. P. 270–288.
547. Newton D.W. “It is Genius Only Which Can Make Ghosts”: Narrative Design and the Art of Storytelling in Simms’s *Grayling; or, ‘Murder will out’* // Studies in the Literary Imagination. 2009. No 42(1). P. 59–82.
548. Nodier Ch. Les Quatre talismans: conte raisonnable; suivi de la Légende de soeur Béatrix. Bruxelles: Hauman, 1838. 237 p.
549. Nodnagel A. Sieben Bücher deutscher Sagen und Legenden in alten und neuen Dichtungen. Darmstadt: G. Jonghaus, 1839. 400 S.
550. Norlen P. Selma Lagerlöf i utlandsperspektiv // Scandinavian Studies. 1999. No 71(4). P. 495–496.
551. Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire universel encyclopédique. T. 5. P.: Librairie Larousse, 1898. 1044 p.
552. Novalis. Fragmente [1799–1800(?)] // Novalis. Schriften. B. 1(20). Berlin: G. Reimer, 1901. S. 325–341.
553. Ortiz B. Mount Diablo as Myth and Reality // American Indian Quarterly. 1989. No 13(4). P. 457–470.

554. Paine J.H.E. *Theory and Criticism of the Novella*. Bonn: Bouvier, 1979. 260 p.
555. Peabody E.M. *Holiness: Or, The Legend of St. George: a Tale from Spencer's Faerie Queene by a Mother*. Boston: E.R. Broaders, 1836. 181 p.
556. Peng R.D., Hengartner N.W. *Quantitative Analysis of Literary Styles // The American Statistician*. 2002. No 56. P. 175–185.
557. Picavet F. *Gerbert: un pape philosophe d'après l'histoire et d'après la légende*. P.: E. Leroux, 1897. 227 p.
558. Plancy C. J.-A-S. *Légendes des sept péchés capitaux*. P.: Mellier, 1844. 392 p.
559. Platt W. *A Legend of Lake Erie: a Poem, Founded on Indian Tradition from Various Sources*. Hamburg [N.Y.]: Erie County Independent, 1877. 47 p.
560. Poe E. *Twice-Told Tales*. By Nathaniel Hawthorne. Two volumes. Boston: J. Monroe & Co. // *Graham's Magazine*. 1842. May. Vol. XX. No 5. P. 298–330.
561. Pöge-Alder K. *Sage // Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen / hrsg. von D. Burdorf et al.* Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 2007. S. 674–675.
562. Prideaux S. *Strindberg: A Life*. Yale: Yale univ. press, 2012. 352 p.
563. *Publisher's Note // The Writings of Bret Harte*. Boston; N.Y.: Houghton, Mifflin & Co., 1896. P. V–VI.
564. Quigley M. *The Friar's Curse. A Legend of Inishowen, or, Dreams of fancy when the night was dark*. Milwaukee: Evening Wisconsin Printing House, 1870. 268 p.
565. Quinn E. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. N.Y.: Checkmark books, 2000. 360 p.
566. Radandt F. *Transitional Time in Keller's Züricher Novellen // PMLA*. 1974. No 1(89). P. 77–84.
567. Radecliffe N. *St. Katharine of Alexandria. A Dramatic Legend*. L.: Saunders, Otley & Co. 98 p.
568. Rauschen G. *Die Legende Karls des Großen im 11. und 12. Jahrhundert*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1890. 223 S.
569. Rees R. *An Essay on the Welsh Saints or the Primitive Christians, usually considered to have been the founders of the churches in Wales*. L.: Longman, 1836. 358 p.

570. Regueiro S.B. Una nueva forma de orientalismo romántico: presencia y valores de lo oriental en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer // *Bulletin of Spanish Studies*. 2013. No 90(2). P. 177–194.
571. Reid M. *Cultural Secrets as Narrative Form: Storytelling in Nineteenth-century America*. Columbus: Ohio state univ. press, 2004. 259 p.
572. Renz Ch. Gottfried Kellers *Sieben Legenden*. Versuch einer Darstellung seines Erzählens. Tübingen: M. Niemeyer, 1993. 392 S.
573. Reynolds D. Introduction: George Lippard in his Times // *George Lippard — Prophet of Protest: Writings of an American Radical, 1822–1854*. N.Y.: Peter Lang, 1986. P. 1–42.
574. Rhode R.D. *Setting in the American Short Story of Local Color, 1865–1900*. Hague; P.: Mouton, 1975. 190 p.
575. Rich A. *The Legend of Saint Peter's Chair*. L.: C. Westerton, 1851. 31 p.
576. Ristelhuber P. *Faust dans l'histoire et dans la légende. Essai sur l'humanisme superstitieux du XVIe siècle, etc.* P.: Didier et C<sup>ie</sup>, 1863. 213 p.
577. Robinson M. *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870–2005*. Vol. 1. General Studies. MHRA, 2008. 756 p.
578. Rogers F.R. *Mark Twain and Daudet: A Tramp Abroad and Tartarin Sur Les Alpes* // *Comparative Literature*. 1964. No 16(3). P. 254–263.
579. Rosenfeld H. *Legende*. Sammlung Metzler. Stuttgart: J.B. Metzler, 1961. 96 S.
580. Roy J. *L'An mille: formation de la légende de l'an mille état de la France, de l'an 950 à l'an 1050*. P.: Librette Hachette. 1885. 351 p.
581. Ruppel R.R. *Gottfried Keller and His Critics: A Case Study in Scholarly Criticism*. Columbia: Camden House, 1998. 214 p.
582. Ruskin J. *The King of the Golden River, or, The Black Brothers: A Legend of Styria*. L.: Smith, Elder & Co, 1851. 56 p.
583. Sachs M. (ed.). *The French Short Story in the Nineteenth Century*. N.Y.: Oxford univ. press, 1966, 403 p.
584. Sachs M. *Anatole France and the Art of the Short Story* // *Kentucky Romance Quarterly*. 1973. Vol. 20(3). P. 359–366.

585. Sainte-Croix F.N. Encore les dames d'Alsace devant l'histoire, la légende, la religion, la patrie et l'art. P.: Hagemann et C<sup>ie</sup>, 1881. 438 p.
586. Sardou A.L. La Vida de sant Honorat (La vie de saint Honorat), légende en vers provençaux du XIII<sup>e</sup> siècle, par R. Féraud. Analyse et morceaux choisis avec la traduction textuelle des dits morceaux, la biographie du vieux poète, et une notice historique sur saint Honorat et sur les îles de Lérins. P.: P. Janet, 1858. 58 p.
587. Sareil J. Une essai plausible de reconstitution historique: *Le Procureur de Judée* d'Anatole France // *The Romanic Review*. 1970. Vol. 61. No 4. P. 287–295.
588. Scharnhorst G. Bret Harte: Opening the American Literary West. Norman: Univ. of Oklahoma press, 2000. 255 p.
589. Schlau C. Die Acten des Paulus und der Thecla und die ältere Thecla-Legende: Ein Beitrag zur christlichen Literaturgeschichte. Leipzig: J.C. Hinrichs, 1877. 95 S.
590. Schlegel F. Entwurf einer neuen christlichen Legenden-Sammlung // *Concordia*. 1820. Hefte 4–5. S. 304–306.
591. Scott W. *The Bride of Lammermoor*. Chicago: Belford, Clarke & Co., 1890. 285 p.
592. Scott W. *The Heart of MidLothian*. L.: J.M. Dent & Sons, 1898. 559 p.
593. Service J. *Metrical Legends of Northumberland; containing the traditions of Dunstanborough Castle, and other poetical romances*. Alnwick: W. Davison, 1834. 160 p.
594. Seuffert B. *Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa*. Würzburg: Stürtz, 1877. 85 S.
595. Sewell E.M. *Impressions of Rome, Florence, and Turin*. L.: Longman, 1862. 330 p.
596. Shaw H.E. *The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and his Successors*. Ithaca; L.: Cornell univ. press, 1985. 261 p.
597. Siencyn ab Tydvil. *The Legend of Meddygon Myddvai* // *The Cambro-Briton*. 01.03.1821. P. 313–315.
598. Silz W. *Motivation in Keller's Romeo und Julia* // *The German Quarterly*. 1935. No 1(8). P. 1–11.

599. Silz W. *Realism and Reality. Studies in the German Novelle*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina, 1954. 168 p.
600. Simpson J., Roud S. *A Dictionary of English Folklore*. Oxford: Oxford univ. press, 2000. 411 p.
601. Sinding M. *After Definitions: Genre, Categories, and Cognitive Science // Genre*. 2002. No 5. P. 181–220.
602. Singer S.W. *Wayland Smith. A Dissertation on a Tradition of the Middle Ages by G.B. Depping and F. Michel*. L.: W. Pickering, 1847. 63 p.
603. Slotkin R. *Regeneration through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600–1860*. Middletown: Wesleyan univ. press, 1973. 670 p.
604. Smith J. *Hawthorne's Legends of the Province House // Nineteenth-Century Fiction*. 1969. Vol. 24. No 1. P. 31–44.
605. Smith S.H. *Meanings behind Myths: The Multiple Manifestations of the Tree of the Virgin at Matarea // Mediterranean Historical Review*. 2008. No 23(2). P. 101–128.
606. Spencer Ch.E. *The Viking, Guy, Legend of the Moxahala: and Other Poems*. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co., 1878. 303 p.
607. Springer O.M. *Forms of the Modern Novella*. Chicago: Univ. of Chicago press, 1975. 198 p.
608. Stamatatos E., Fakotakis N., Kokkinakis G. *Automatic Text Categorization in Terms of Genre and Author // Computational Linguistics*. 2001. No 26(4). P. 471–495.
609. Stevenson R.L. *Edinburgh: Picturesque Notes*. L.: Seeley & Co., 1910. 182 p.
610. Stewart E.M. *The People's Martyr: a Legend of Canterbury*. N.Y.: D. & J. Sadlier, 1873. 205 p.
611. Stewart G.R. *Bret Harte: Argonaut and Exile*. N.Y.: Kennikat Press, 1959. 385 p.
612. Stockwell P. *Cognitive Poetics: An Introduction*. L.; N.Y.: Routledge, 2002. 193 p.

613. Stounbjerg P. *Between Realism and Modernism: The Modernity of Strindberg's Autobiographical Writings* // *The Cambridge Companion to August Strindberg* / ed. by M. Robinson. Cambridge: Cambridge univ. press, 2009. P. 47–57.
614. Stratmann F.H., Bradley H. *A Middle-English Dictionary, containing words used by English writers from the twelfth to the fifteenth century*. Oxford: Clarendon press, 1891. 708 p.
615. Strindberg A. *Inferno och Legender*. Stockholm: A. Bonniers, 1920. 426 s.
616. Swales J. *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge univ. press, 1990. 260 p.
617. Swales M. *The German Novelle*. Princeton: Princeton univ. press, 1977. 248 p.
618. Tangherlini T.R. *It Happend Not Too Far From Here... A Survey of Legend Theory and Characterization* // *Western Folklore*. 1990. No 9. P. 371–390.
619. *The King and the Bishop: A Legend of Clonmacnoise* // *The National Magazine*. 01.09.1830. P. 269–270.
620. *The Legend of Goodman Poverty* // *Maga Stories (Found and Lost)*. N.Y.: G.P. Putnam & Son, 1867. P. 205–216.
621. *The Legend of Llynsavathan* // *The Cambro-Briton*. 01.05.1821. P. 399–402.
622. *The Legend of Old Misery* // *The Month*. 1866. Vol. 4, January — June. P. 32–37.
623. *The Nobel Prize in Literature 1909*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1909/index.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1909/index.html). Дата обращения: 16.06.2019.
624. Thompson S. *Motif-index of Folk-literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*. Rev. and enl. ed. Bloomington; L.: Indiana univ. press, 1966.
625. Thompson S. *The Folktale*. N.Y.: The Dryden press, 1951. 510 p.
626. Tooke J.H. *The Diversions of Purley* / rev. and corrected by R. Taylor. L.: W. Tegg & Co, 1857. 740 p.



627. Trent W.P., Erskine J. Bret Harte and Mark Twain // Trent W.P., Erskine J. Great Writers of America. L.: Williams & Norgate, 1912. P. 232–250.
628. Turner D. The Function of the Narrative Frame in the *Novellen* of Stefan Zweig // The Modern Language Review. 1981. No 76(1). P. 116–128.
629. Twain M. A Tramp Abroad. Hartford: American Publishing Co., 1880. 631 p.
630. Twain M. The Stolen White Elephant. L.: Chatto & Windus, 1882. 285 p.
631. Usener H.C. Legenden der Pelagia. Bonn: C. Georgi, 1879. 58 S.
632. Van Norman I.E.W. Minnewaska: a Legend of Lake Mohonk, Sequel to Longfellow's Hiawatha: and Other Lyrical Poems. Chicago: Donohue & Henneberry, 1897. 243 p.
633. Vedder H.C. Bret Harte // Vedder H.C. American Writers of To-Day. N.Y., Boston, Chicago: Silver, Burdett & Co., 1894. P. 212–229.
634. Villemarqué Th.H. La Légende celtique, en Irlande, en Cambrie et en Bretagne; suivie des textes originaux irlandais, gallois et bretons, rares ou inédits. P.: A. Durand, 1859. 333 p.
635. Vincent E.C. The Madonna in Legend and History. Milwaukee: The Young Churchman Co., 1899. 83 p.
636. Vivian P. A Dictionary of Literary Terms. L.: Routledge & Sons, 1880. 200 p.
637. Waiblinger W.H. Sinngedichte und Epigramme // Waiblinger W.H. Gesammelte Werke mit Dichters Leben von H. v. Canitz. T. 5. Hamburg: G. Heubel, 1842. S. 207–274.
638. Waldron W.W. Atala, or, Love in a Desert: A Metrical Indian Legend, and Other Poems. N.Y.: Th. Whittaker, 1874. 71 p.
639. Walterhouse R. Bret Harte, Joaquin Miller and the Western Local Color Story: A Study in the Origins of Popular Fiction. Chicago: Chicago univ. press, 1939. 89 p.
640. Webster M.M. Pocahontas. A Legend. With Historical and Traditionary Notes. Philadelphia: H. Hooker, 1840. 220 p.
641. Webster's Dictionary 1828 — Online Edition. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://webstersdictionary1828.com/Dictionary/legend>. Дата обращения: 16.06.2019.

642. Webster's International Dictionary of the English Language; being the authentic edition of Webster's unabridged dictionary, comprising the issues of 1864, 1879, and 1884. Springfield, Mass.: G. & C. Merriam Co., 1898. 2077 p.
643. Wenman Th. The Legend of Mary, Queen of Scots, and other ancient poems. L.: Longman, 1810. 159 p.
644. West P. Frames More Valuable than the Pictures Themselves: Fiction and Journalism in Hawthorne's *The Storyteller* // The American Transcendental Quarterly. 2002. No 16(4). P. 277–290.
645. Williamson R.Jr. Peshet: A Cognitive Model of the Genre // Dead Sea Discoveries. 2010. No 17. P. 336–360.
646. Witosh B. Linguistic Study of Genres. Problematic Aspects. Katowice: Univ. of Silesia, 2005. 215 p.
647. Wright B.G.III. Joining the Club: A Suggestion about Genre in Early Jewish Texts // Dead Sea Discoveries. 2010. No 17. P. 289–314.
648. Wright Th. St. Patrick's Purgatory. L.: J.R. Smith, 1844. 192 p.
649. Yriarte Ch. Françoise de Rimini dans la légende et dans l'histoire, avec vignettes et dessins inédits d'Ingres et d'Ary Scheffer. P.: J. Rotschild, 1883. 144 p.
650. Ziolkowski M. Hagiography and Modern Russian Literature. Princeton: Princeton univ. press, 1988. 282 p.
651. Ziolkowsky J.M. The Juggler of Notre Dame and the Medievalizing of Modernity. Cambridge: Open Book Publishers, 2018. Vol. 1: The Middle Ages. 408 p.