

УДК 82.091

А.С. Янушкевич

**ТРИ ЭПОХИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЦИКЛИЗАЦИИ:
БОККАЧЧО – ГОФМАН – ГОГОЛЬ***Статья первая*

В центре внимания предлагаемого исследования – история прозаического цикла. «Декамерон» Боккаччо, «Серрапионовы братья» Э.Т.А. Гофмана, книги повестей Гоголя рассматриваются как три этапа литературной циклизации, обусловленной философией и эстетикой Ренессанса. Феномен циклизации отражает существенные сдвиги в словесной культуре на ее пути к эпическим формам.

История русского прозаического цикла еще не написана. А между тем многочисленные его образцы, от «Славенских вечеров» В. Нарезного и «Русских ночей» В. Одоевского, циклов Пушкина и Гоголя до «Пестрых рассказов» и сборника «В сумерках» А.П. Чехова, свидетельствуют о неиссякаемой жизни этой формы на протяжении всего классического периода русской словесной культуры. Разнообразные «вечера» и «ночи», «записки» и сборники повестей с мистифицированными рассказчиками определяют как типологию данного явления, так и его жанрово-стилевые инварианты. Можно говорить об определенных периодах активизации прозаических циклов, об их взаимодействии с лирическими циклами и метатекстовыми повествовательными структурами [1], о глубинной связи с такими жанрами прозы, как повесть, рассказ, новелла, очерк, роман.

Разумеется, прозаический цикл не был изобретением русской литературы. Достаточно вспомнить классические образцы этой формы, от «Сатирикона» Петрония, «Декамерона» Боккаччо, «Гептамерона» Маргариты Наваррской до многочисленных циклов эпохи романтизма, прежде всего «Серрапионовых братьев» Э.Т.А. Гофмана, чтобы почувствовать масштаб этого явления, периодичность его возникновения и разнообразие нарративных стратегий. Как бы сами авторы или критики ни определяли характер такого объединения текстов и такого единства: «сборник», «книга новелл», просто «книга», очевидно то общее, что позволяет говорить о памяти этой содержательной формы, о жизнестойкости подобной структуры текста и ее семиосфере.

Первое, что формировало концепцию, своеобразную философию прозаического цикла, было стремление к единству мирообраза, интеграции единой мысли, превращающей частные и отдельные истории, рассказы, повести в систему и целостность. Соотношение частного и общего, бытового и бытийного обусловило тенденцию, авторскую интенцию к собиранию и обобщению разнообразных жизненных материалов. Мирозидательная особенность цикла как своеобразного жизнестроительства, как аналога книги бытия не могла не волновать его творцов. Именно в цикле автор особенно ощущал функцию искусства как жизнестроительства и текстопорождения. Из частей он как зодчий формировал, создавал целое, строил свой мир. В этом отношении показателен интерес циклизаторов к архитектуре как на сюжетном,

так и на эстетическом уровне. Достаточно вспомнить архитектурные пристрастия Гофмана, Одоевского и Гоголя. Циклы были для них разновидностью зодчества, прежде всего в своей архитектонике.

Соотношение частей и целого, природа двойственного мирообраза определяли феномен «текста в тексте», когда, по словам Ю.М. Лотмана, «существенным и весьма традиционным средством риторического совмещения разным путем закодированных текстов является композиционная рамка» [2. С. 159]. Ситуация «текста в тексте» способствовала образованию метажанрового пространства цикла. Атмосфера обсуждения, комментария раздвигала сферу рефлексии, была компенсацией столь важного для литературы риторического элемента, связанного с активностью авторского вмешательства и проповеднического слова. Проза в этом метажанровом пространстве выявляла свою субъективность, свое повествовательное «я». Уже в «Сатириконе» Петроний, заимствуя из Менипповой сатиры чередование прозы и стиха, соединяя в причудливое единство элементы различных жанров, эстетическую и философскую рефлексию, творил не жанр, а книгу бытия, создавая не текст, а мирообраз эпохи. Пестрота созданного Петронием мира, где неразделимы комические, площадные сцены и рассуждения о жизни и красоте, где многочисленные вставные новеллы фантастического, бытового, сатирического характера переплетены в причудливые узоры, – органическая часть его *Ich-Erzählung*, способ миромоделирования. В этом смысле, по точному замечанию М.М. Бахтина, «мениппея – это жанр “последних вопросов”» [3. С. 324]. И характерно, что Пушкин в «Повести из римской жизни» представил «Сатирикон» Петрония именно как «поведенческий текст».

Цикл, собирая в некое художественное единство разнородные элементы, выполняет не только, а в высоких своих образцах и не столько интегрирующую функцию. Композиционная рамка, переплетая текст и обрамление так, что «каждая часть является в определенном смысле и обрамляющим, и обрамленным текстом» [2. С. 159], способствует диалогизации реального и условного, рассказа (истории из жизни, извлечения из найденной рукописи) и его обсуждения, текста и контекста. Эвристический потенциал такого переплетения очевиден. Игровое начало, обусловленное ситуацией комментирования, рефлексии автора или вымышленных рассказчиков, в процессе диалогизации, композиционного удвоения придает структуре текста большие возможности художественного моделирования действительности, формирует особую нарративную телеологию.

Сюжеты отдельных историй, рассказов, новелл в своем устном или письменном («найденные рукописи») вариантах, объединившись в прозаический цикл, в новом нарративном пространстве обретают большую свободу. Ситуация «текста в тексте» по сути своей контекстуальна, ибо каждый отдельный сюжетный текст обрастает дополнительными смыслами через соотношение с другими как в непосредственной кумуляции, так и в контексте риторического элемента композиционной рамки. Нарративная телеология цикла мирозжидательна. Возникает общее метафизическое поле рефлексии, когда бытовые ситуации и частные случаи отдельных историй отражаются, как в зеркале, в бытийном пространстве обрамления как мироустройства и текстопорождения.

«Вкус к метафизике отличает литературу от беллетристики», – афористически заметил в одном из своих интервью Иосиф Бродский [4. С. 248]. По отношению к прозаическому циклу в его лучших образцах это замечание потенциально справедливо. Цикл обнажает сам процесс строительства прозаического текста, момент его художественного моделирования. И метафизическая рефлексия здесь не менее значима, чем сюжетика рассказов-историй. Ген метафизики связывает атмосферу обсуждений и размышлений в прозаических циклах с «лирическими отступлениями» в романах. Как не без основания замечал Фридрих Шлегель, опираясь на опыты Боккаччо и Сервантеса, где «все формы и жанры смешаны и сплетены», подобные книги имеют «всеохватывающую композицию», и она «ограничена не столько материей, сколько отношением к сфере, способности и направленности человеческой души, которая разворачивается в целый мир, развивается и изображается во всей своей полноте и многосторонности, в силу чего вся композиция получает нечто дидактическое» [5. Т. 2. С. 101]. Риторическое, метафизическое, дидактическое начала цикла не архитектурное излишество. Именно через сцепление сюжетной «материи» текста и «духа» рефлексии его композиционного обрамления-контекста возникает новое качество метатекста, новое метажанровое пространство, которое может быть связано с «исторической эволюцией больших эпических форм», с «общим движением историко-литературного процесса» [6. С. 11–12].

Активизация циклообразования в прозе, как правило, связана с эпохой господства малых форм и жанров. Процесс освоения нового жизненного материала происходит в горниле очерков, новелл, рассказов, повестей, которые обладают энергией быстрого, оперативного освещения событий и явлений. Нередко, особенно на «границах эпох», эти функции выполняют так называемые «промежуточные жанры»: записки, дневники, мемуары, трактаты, «мысли и замечания» и т.д. «Повести Белкина» Пушкина, «Пестрые сказки» Одоевского, «Записки охотника» Тургенева и «Записки из Мертвого дома» Достоевского, «Очерки бирсы» Помяловского, «Севастопольские рассказы» Толстого и «Пестрые рассказы» Чехова – все это свидетельства процесса интеграции различных малых жанров и образцы его номинирования в заглавии. Однако стремление к концептуальному осмыслению бытия, к созданию субстанциальных начал жизни катализирует процесс сцепления малых форм и жанров, выявления механизма такого объединения. Вначале это может быть эклектичное соединение «стилистики» и «риторики», рождающее смесь новеллистических и сентенциозно-дидактических форм, то, что можно определить как кумулятивный нарратив (ансамблевые сборники древнерусской прозы, энциклопедизация сюжетов в беллетристике XVII в., «пересмешники», письмовники, сатирические журналы XVIII в., западноевропейские фацетии и шванки).

Постепенно на смену эклектике «смеси» приходит осознанное тяготение к новым нарративам. Идея системы, «всеохватывающей композиции», универсума становится идеей времени в эпоху романтизма. Идет поиск жизненных связей; сюжетные линии обретают большую целеустремленность, связанную с выявлением полноты бытия. Эпический и метафизический потенциал прозаического цикла оказывается востребованным. И на пути литера-

туры к эпосу прозаический цикл оказывается необходимым и важным этапом, формой времени.

Рудименты циклической формы то в виде вставных новелл, то рамочного обрамления, то текста в тексте можно наблюдать в структуре многих романов нового времени – от «Дон Кихота» Сервантеса до «Героя нашего времени» Лермонтова. По справедливому замечанию Б.М. Эйхенбаума, «Лермонтов обращается к той форме, которая характерна для прозы 30-х гг.; он придает ей законченность, мотивируя соединение новелл не только извне, но и изнутри, – единством героя» [7. С. 267]. А разве «литература путешествий» и эпистолярный роман не выросли из многовековой традиции очерковых и новеллистических циклов?! Да и романские ансамбли нового времени, например «Человеческая комедия» Бальзака, «Ругон-Маккары» Золя или «В поисках утраченного времени» Пруста, генетически связаны с этой традицией.

Справедливо замечено, что необходимо разделять два понятия: лирического цикла и лирической циклизации [8. С. 4]. По отношению к прозаическому циклу такая дифференциация понятий не менее значима. Процесс циклизации очевиден и в авторских сборниках, соединяющих произведения по тематическому, жанровому признаку. Но прозаический цикл – особая форма нарративной организации текста, особая целостность, совмещающая риторическую и стилистическую стихию через рамочную композицию. Феномен «текста в тексте» определяет различные типы связи субъектно-объектного повествования: фигуры мистифицированного рассказчика или круга рассказчиков, материал и его обсуждение, концептуально знаковое название («вечера», «ночи», «записки» и т.д.).

В прозаическом цикле соотношение частей и целого достаточно подвижно, что подтверждается фактами автономного существования частей (их публикацией вне цикла или до создания цикла). Но интегрирующие возможности цикла, нарративные принципы выявляют новые смыслы в уже известном тексте, включают его в новую парадигму художественного мышления, в новую систему ассоциаций и контекстов. Так, каждая из четырех повестей гоголевского «Миргорода», разумеется, может существовать и по отдельности (а в эдиционной практике, в школьном преподавании так и происходит), но для самого Гоголя – это единство, «целокупность», обусловленная не только концептуальным названием (не географического, а мирозидательного, онтологического характера: Мир-город). Каждая из повестей сколь художественно самодостаточна, столь и эстетически соотносится в двухчастной композиции с другими повестями как по вертикали, так и по горизонтали, определяя не эпизод из жизни человеческой (как современной, так и исторической), а философию человеческого бытия, своеобразную антропологическую телеологию.

В этом смысле прозаический цикл, включая, точнее, интегрируя метафизику бытия, соотносится в эпохальном сознании с существующими этико-философскими системами и обретает статус художественной системы. Объединяя странные, часто фантастические истории, зарисовки быта и нравов, включая их в рамки (раму) рефлексии, циклизатор творит свою книгу бытия. Прозаический цикл своими лейтмотивами, хронотопами, многочисленными примечаниями и эпиграфами, рефлексией о различных сферах жизни играет

роль своеобразного практикума, художественно моделируя субстанциальные проблемы своего времени.

Проблема прозаического цикла интересна как в аспекте теоретической, так и исторической поэтики. Феномен «текста в тексте» и формирование различных нарративных стратегий проясняют сам процесс становления эпоса как литературного рода и его жанровых инвариантов. Изучение же прозаического цикла с точки зрения «памяти жанра» и «форм времени» выявляет природу смены и сосуществования поэзии и прозы, механизмы строительства новой прозы, вызревание философии и поэтики жанровых синтезов.

Написание полной истории прозаического цикла – дело будущего, но обозначение некоторых опорных точек этой истории возможно и сегодня, так как материал и методология его изучения подготовлены всем ходом развития филологической науки.

Три этапа развития прозаического цикла, выбранные для разговора о характерных тенденциях развития этого феномена словесной культуры, обозначили три эпохи развития человеческой мысли и европейского художественного сознания вообще. Объединяющим моментом этих эпох стало полисемантическое понятие Ренессанса как выражение существенного и сущностного сдвига в сознании и культуре, как начало новой философии бытия и ярчайшее выражение национального самосознания. «Декамерон» Боккаччо, «Серрапионовы братья» Гофмана, циклы Гоголя стали конденсатором этих процессов. Их тексты отразили процесс становления национального эпоса как своеобразной художественной семиосферы. Созданные в разные эпохи и в разных странах, эти прозаические циклы глубоко взаимосвязаны в принципах миромоделирования и в философии жизнестроительства.

I

От «Декамерона» Боккаччо к «Серрапионовым братьям» Гофмана

«Серрапионовы братья» <...>
подлинный романтический «Декамерон».
Н. Берковский

То, что два образца прозаического цикла – «Декамерон» Боккаччо (1353) и «Серрапионовы братья» Гофмана (1819–1821), отделенные друг от друга почти пятью веками, – стали классикой жанра, далеко не случайно. По образному определению Н.Я. Берковского, «... “Серрапионовы братья” <...> подлинный романтический “Декамерон”...» [9. С. 468]. Две эпохи, объединившие эти великие творения человеческого духа, – итальянское Возрождение и немецкий Романтизм, – создали свой философский и литературный мирообраз. В основе его было прежде всего раскрепощение человеческой личности от догм схоластики и стремление создать человеческий космос на новых этико-философских основаниях.

Жажда синтеза, выработка особой эстетики обострили взгляд художников на проблему поэзии и жизни, жизни и смерти, личности и общества. Литература выявляла свои синтезирующие возможности для сотворения нового мира. В «Декамероне» «в отличие от средневековых богословских “гексаме-

ронов” <...> новый мир был создан не за шесть, а за десять дней; зато создавался он не Богом, а человеческим обществом» [10. С. 14]; «”Серапионовы братья” <...> приобретают смысл книги об искусстве и его методах, данных в развитии» [11. С. 168].

«Декамерон» и «Серапионовы братья» рождаются именно как книги о жизни в эпоху возрождения нового понимания человека и его предназначения. В этом смысле они мироизжительны. Идея синтеза возникает в этих книгах как некий итог уже формирующихся онтологических и антропологических представлений. Без художественной рефлексии Джотто, Данте и Петрарки вряд ли был возможен «Декамерон»; художественный опыт Гете и Шиллера, да и всего немецкого Просвещения отозвался в гофмановском синтезе. Исторические события – флорентийская чума и связанная с ней «черная смерть» 1348 г. и эпоха посленаполеоновских войн – лишь активизировали этот опыт. Выявлялось то гуманистическое содержание мирового человеческого опыта (исторического и эстетического), которое и формировало новый миробраз.

Боккаччо не случайно стал популяризатором идей Данте в эпоху Возрождения. Читая лекции о «Божественной комедии» в церкви св. Стефана, комментируя текст Дантова шедевра, он приобщал общество к миру Данте, но вместе с тем и проецировал миробраз своего «Декамерона» на художественную модель и онтологию «Божественной комедии».

Первый день «Декамерона» начинается с подробного описания всех ужасов флорентийской чумы. Это картина ада, ада человеческой жизни, ада на земле. Ужас смерти принимает поистине космический характер: «И куда бы я ни пошла, и где бы ни остановилась, всюду мне мерещатся призраки умерших...» [10. С. 34]. Своеобразным чистилищем для героев «Декамерона» оказывается храм, где было принято решение отправиться в путь за радостями и увеселениями. Наконец, раем для них оказываются загородные сады и Долина Дам, где они поют песни, танцуют круговой танец и рассказывают свои истории. Десять дней Декамерона – это «человеческая комедия» Боккаччо, спроецированная на мир «Божественной комедии» Данте, но устремленная всем своим пафосом к миру реальной человеческой жизни. «Пир во время чумы» – не это ли услышал в «Декамероне» Пушкин?! Озорная интонация «принца Галеотто» – двойника Боккаччо и его Вергилия – рождает двойственный мир «Декамерона».

Справедливо замечено, что «самым серьезным в жизни общества «Декамерона» был процесс рассказывания и обсуждения новелл» [10. С. 13]. 100 историй-новелл и по своему объему, и по месту в тексте книги, а главное – по своей гуманистической направленности определяют общее настроение. Не боги, не Божий Промысел, а человеческая находчивость, верность в любви диктуют поведение героев. Вся гамма настроений – от веселого озорства и фривольности до трагической развязки – лежит в основе спектрального анализа превратностей «человеческой комедии». 100 историй, каждая из которых случай из жизни, рождают в общей системе и циклической связи онтологическую закономерность: противостояние судьбе и человеческое самостояние «бездны на краю».

Повествовательная ситуация «текста в тексте» и композиционная рама в «Декамероне» многослойны. В пределах каждого дня они организуют свое пространство. Меняющиеся ежедневно «королевы» и «короли» из числа рассказчиков, определяемые ими темы рассказов создают вариативные кумулятивы. Нанизывание рассказов-новелл определяется произволом в порядке рассказывания. Какую-либо последовательность обнаружить невозможно.

Произвол тем не менее имеет в общей структуре книги свое философское обоснование, четко сформулированное в «Предисловии автора»: «Со всем тем надобно признаться, что все в этом мире неустойчиво, все находится в движении...» [10. С. 582]. Произвол как выражение «движения в неподвижном мире» упорядочивается гармонией рамочного обрамления: образ райского сада возникает в начале и конце каждого дня. Роскошь и благодать окружающей природы дополняются танцами, игрой на музыкальных инструментах, плетением венков и заключительной (в конце каждого дня) песней. Эта песня – гимн торжествующей любви (не случайно само словопонятие «любовь» чаще всего становится объектом обращения и воспевания) – генетически связана со «сладостным стилем» Петрарки. «Я верю всей душой // Любимому, и нас Творец благой // За эту веру впусти в двери рая» [10. С. 157] – эта концовка песни второго дня непосредственно вводит в повествование тему земного рая, открывающегося в душе с помощью великой силы любви.

Композиционные рамы каждого из десяти дней книги Боккаччо переплетаются и создают единый узор вечно меняющегося и в то же время гармоничного мира. Возникает та архитектурная стройность и цельность общего впечатления, которая в сознании современников соотносилась с фресками Джотто, который «возродил искусство» и «по праву может быть назван красой и гордостью Флоренции» [10. С. 344]. Превратности любви и судьбы – такова общая тема новеллистического мирообраза всех десяти дней. Гармонический порядок течения жизни за пределами новеллистического мира – ситуация реального существования рассказчиков. Смех и слезы, жизнь и смерть, коварство и любовь неразделимы в изменчивом мире рассказывания, но отсвет идеального бытия в соотношении со страшной реальностью чумы придает этому миру некую целостность, почти космический масштаб. Рамочное обрамление каждого отдельного дня и всех дней вместе – воздух и дыхание вечной жизни, атмосфера противостояния тьме и чуме.

Сопряжение рассказанных историй и общей атмосферы жизни рассказчиков рождает концепцию новой жизни и нового человека. Через преодоление препятствий, через тернии – к звездам, к полнокровному существованию. Автор формирует свою философию жизни-нормы через феномен повествовательного синтеза. «Текст в тексте» и композиционная рама способствуют интеграции настроений и созданию целостного облика нового героя – ренессансного человека. А реальная чума в контексте всех новелл и рамочного обрамления обретает масштаб исторического мракобесия, которому противостоит Человек.

Хотя элемент обсуждения новелл почти отсутствует в «Декамероне», однако философия назидательности важна для его мирообраза. Но назидательное начало у Боккаччо лишено прямолинейной дидактики и ханжества. Оно

не проговаривается, а скорее «выпевается». Каждая песня, завершающая прошедший день, – урок жизни и вместе с тем гимн ей. Вторжение поэзии в прозу – это своеобразное «распространение души» героев и автора. «Чем пристальней *в себя* вперяю взгляд...», «Я верю *всей душой*...», «Была я *всей душой* признательна ему...», «Любовь! Когда зажгла *в душе* моей...», «Он пламя негасимое твое // *В душе* моей питает ежечасно...», «...*душа* разлукой смятена», «...*всей душою* // Себя высокой страсти посвятил...», «...душа печальна и уныла...», «...таю *в душевной глубине*...» – этот последовательный ряд песенных лейтмотивов, связанных с таинствами любви, открывает мир человеческой души как высшей ценности бытия. Авторская позиция нередко проявляется и в открытой риторике предисловий и послесловий. Так, в предисловии к четвертому дню, вступая в полемику со своими критиками, автор рассказывает притчу о поганных гусынях и рассуждает о роли Муз и женщин в творческом процессе. И это «лирическое отступление» – утверждение подлинной поэзии, где нераздельно высокое и низкое, полезное и бесполезное, развлекательное и назидательное. «Я хочу остаться верен принятому мною способу изложения...» [10. С. 228] – в этих словах суть эстетической позиции автора.

Пестрый мир «Декамерона» формируется многослойной композиционной рамой. Каждый из десяти дней благодаря воле избранного короля или королевы (и сам этот выбор – утверждение величия каждого человека) вроде бы упорядочен тематически: предлагается тема рассказа, хотя в этой упорядоченности нет никакой монотонности. В пределах заданной темы палитра настроений весьма разнообразна: от серьезного до смешного один шаг. Все десять историй-новелл каждого дня имеют свою композиционную раму: достаточно жесткую и стереотипную по отношению к другим дням, но в то же время свободно варьирующуюся в общей системе всех десяти дней. Сцепление композиционных рам по принципу кумулятива способствует сотворению «десятиднева», но обрамление, воссоздающее образ жизни-праздника, пространство райского сада («...и они сошлись на том, что если б возможен был рай на земле, то его надобно было бы устроить по образу этого сада» [10. С. 38]), делает связи внутри всего текста подвижными, контекстуальными.

Боккаччо, творящий мир новой прозы как книги Жизни, нового бытия, чутко осознал возможности именно прозаического цикла. Традиция «Божественной комедии» Данте, лирических циклов Петрарки, живописных ансамблей Джотто, комедии дель арте (ср. сквозные образы-маски Каландрино, Бруно, Буффальмако), воспринятая Боккаччо как предвестие подлинного гуманизма, вошла в мир его прозы как символ целостности и многообразия в единстве. «Декамерон» через циклический нарратив открывал новые перспективы именно прозы как процесса постижения быта и бытия, как стихии живой и бурлящей ежедневной жизни. Его «пир во время чумы» – протест против средневековых догм и утверждение возрожденческого типа человека и бытия. Поэтика «Декамерона» связана прежде всего с открытием новых возможностей языка: «Мои повести без заглавия, написанные в прозе, народным флорентийским языком, слогом, по возможности, простым и незатейливым» [10. С. 225]. Но язык повестей Боккаччо – это новый тип мышления. И в этом смысле их циклическое объединение – открытие

новых горизонтов философии Ренессанса. «Декамерон» стал художественной философией своей эпохи.

Сто лаконичных новелл, рассказанных десятью молодыми людьми, отличаются принципами своего объединения от многочисленных сборников «Новеллино», стадияльно предшествующих «Декамерону». В средневековых «Новеллино», как и в многочисленных сборниках немецких шванков и фацетий, кумулятивное начало является определяющим: нанизывание рассказов, тяготеющих к «*exemplum*», т.е. к рассказам (примерам) с дидактической целью, редуцирует авторскую рефлексию. Как замечает современный исследователь, «стиль целого – вот что решительно разделяет книгу Боккаччо и “Новеллино”» [12. С. 245].

В «стиле целого» слово автора и слово рассказчика образует то сцепление смыслов, которое позволяет видеть мир не через примеры-назидания, а через новизну и самоценность события. Через циклизацию событий и явлений рождается самодвижущаяся реальность. Новеллистические события в пределах авторской рефлексии, диалога автора и его двойника, рамочной организации текста интегрируются, открывая сам процесс рождения новой жизни и нового мышления: «Жизнь выведена из ее обычной колеи, паутина условности порвана, все официальные и иерархические границы сметены, создана специфическая атмосфера, дающая и внешнее и внутреннее право на свободу и откровенность. <...> Поэтому проблема жизни и обсуждается здесь “не в церкви и не в школах философии”, а в “увеселительном месте”» [13. С. 300]. На смену статичному миру средневековых «*exemplum*» приходит подвижной космос новелл, рассказанных и обсуждаемых свободными людьми.

Внутренняя целостность «Декамерона» не в последнюю очередь определялась самим механизмом циклообразования. То, что в «Новеллино», в сборниках фацетий и шванков, во всех разновидностях «*exemplum*» объединялось просто механически и подчеркивалось уже в оглавлении («еще одна лживая история» или «о нем же» [14. С. 212–213]) или же вариативностью состава сборников, в «Декамероне» обретает свою логику «рождения» и «завершения» каждого дня: десять рассказчиков и десять новелл определяют и жизнестроительство, и житнетворчество, и текстопорождение. В этом смысле, по точному замечанию М.М. Бахтина, «мысль и слово искали новую реальность за видимым горизонтом господствующего мировоззрения» [13. С. 299].

Авторское слово в «Декамероне» мирозидательно: повествовательный контекст (риторика) не менее важен, чем новеллистический текст (стилистика). Более того, авторская рефлексия о принципах повествования в условиях, когда отпали все условности, а законы «как божеские, так и человеческие безмолвствуют», способствует новому и свежему взгляду на мир внутри каждого текста. Принцип новизны не только и даже не столько постулируется, сколько внедряется в плоть и кровь каждой новеллы, в ее словесную ткань. Как заметил В. Шкловский: «Новое обосновывается прежде всего в речах: его защищала и логически оправдывала риторика» [15. С. 58]. Сама риторика становится органической частью стилистики, ибо рассказы героев – это тоже их речи в защиту свободы человеческих чувств. Синтез риторики и стилистики в «Декамероне» – путь к метафизической прозе, пришедшей на смену беллетристике «Новеллино».

Десять дней Боккаччо действительно потрясли мир. Как заметил Франческо де Санктис, «это уже не эволюционное изменение, а катастрофа, революция...» [10. С. 3]. То, что в «Новеллино» и других средневековых сборниках лишь намечалось: «повествование распалось на два совершенно разных жанра; один – смешной, разудалый, другой – разумно-назидательный» [14. С. 284], в «Декамероне» определилось как синтез стихий, как своеобразный карнавал возрожденного человеческого сознания. В раме циклического мирообраза «пира во время чумы», в пестром мире «человеческой комедии» автор, его двойник – принц Галеотто, повествовательные маски рассказчиков творят совместную книгу нового бытия, светскую Библию, где слово Божие не забыто как глас Провидения, но сила Любви, смекалка, прозорливость, озорная шутка определяют смысл человеческого, земного деяния.

Уже один из первых рассказчиков Панфило, отдавая «кесарю кесарево» и подробно рассуждая о тайнах божественного разума, заявляет: «Все это будет явствовать из того, что я собираюсь вам рассказать (когда я говорю “явствовать”, то я имею в виду не божественную мудрость, а человеческое разумение)» [10. С. 41]. «Явь» в «Декамероне» становится синонимом многоликой жизни, а причинно-следственные связи между «рассказывать» и «явствовать» повышают сам статус повествовательного слова.

Боккаччо сцеплением новелл в десятиднев подчеркивает «бесчисленное множество событий», ибо «поле, по которому мы нынче движемся, в высшей степени обширно» [10. С. 129], и вместе с тем определяет связь событий в повествовании: «многообразие предметов предполагает разнообразные свойства в каждом предмете» [10. С. 581].

Книга Боккаччо открывала ту возможность прозаического циклообразования, которую можно определить как органический синтез. Десятиднев, вообразивший сто новелл, расширял реальное время и пространство почти до космических масштабов. Книга Боккаччо не облегчала читателю любовные страдания, как о том заботился принц Галеотто, а через синтез новелл создала ренессансную «книгу бытия». И в этом смысле она стоит в одном ряду с открытиями Данте, Петрарки, Джотто. Совместными усилиями они открывали новые страницы этой книги ренессансного мышления.

II

Эпоха романтической циклизации и «Серапионовы братья» Гофмана

Акмеистический ветер перевернул страницы классиков
и романтиков, и они раскрылись на том самом месте,
какое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на «Федре»,
Гофман на «Серапионовых братьях...»
О. Мандельштам

Романтическая эпоха не просто возродила традицию прозаического цикла, но поистине сделала его «формой времени». Идея целокупности и универсальности художественного бытия Фридриха Шлегеля, космогонические теории Александра Гумбольдта и концепция «органических конструкций» Гердера, получивших свое развитие в классической философии немецкого

идеализма, явились той этико-философской и эстетической основой, на которой выростали «романтические Декамероны».

В предисловии к первому изданию «Картин природы» (1807) А. Гумбольдт настойчиво подчеркивал важность и необходимость новых художественных синтезов, в которых «каждая статья должна представлять собой единое целое, но в каждой вместе с тем должна чувствоваться и общая тенденция» [16. С. 22]. В такой «эстетической обработке естественно-исторических описаний» он видел «большие трудности с точки зрения композиции» и «восприятия целого» (Там же). Позднее в его «Космосе» идея «живого целого», принцип «общей связи» явлений внешнего мира становятся основополагающими.

Безусловно, космогония Гумбольдта впитала в себя идеи «органического строения» И.-Г. Гердера. Именно Гердер в «Идеях к философии истории человечества» (1784–1791) последовательно проводил мысль об «органических конструкциях» и утверждал, что «органическое строение предрасполагает человека к тонким чувствам, искусству и языку» [17. С. 51, 61]. Показательно, что в изложении своих идей Гердер был близок к историософии итальянского мыслителя Джамбатисты Вико, разделявшего концепцию циклического развития человеческого общества и истории.

Эстетически преломляя эти натурфилософские и историософские концепции, теоретики немецкого романтизма, прежде всего Фридрих Шлегель, открывали принципы «великого закона целого» в произведениях искусства. В статье «Об изучении греческой поэзии» Ф. Шлегель пытается отыскать «составные части красоты» [5. Т. 2. С. 142]. Выделив «многообразие, единство, целокупность», он последовательно развивает идею романтического универсализма через «закон соотношения соединенных частей красоты», но, по мнению критика, «целокупность должна быть предопределяющей причиной и конечной целью всякой совершенной красоты» [Там же].

Идея синтетического искусства, универсального духа в поэзии для Шлегеля основополагающая. Поэтому назначение романтической поэзии, отвечающей этой идее, он видит в том, чтобы «объединить все обособленные роды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией и риторикой» [5. Т. 1. С. 294]. «Мысль об универсуме и его гармонии – все для меня», – утверждает он в статье «О философии. К Доротее» [Там же. С. 344]. А в «Истории европейской литературы» на материале произведений Боккаччо и Сервантеса он выдвигает понятие «романтической книги, романтической композиции, где все формы и жанры смешаны и сплетены» [5. Т. 2. С. 99]. Эти эстетические принципы Шлегель связывает с теорией нового романа, который определяет как «сократовские диалоги нашего времени» [5. Т. 1. С. 281], но в характеристике «всеохватывающей композиции» творений Боккаччо и Сервантеса, определении их романов как «произведения произведений» очевидно, что речь идет о принципах их циклизации, к которой тяготеет не только «Декамерон», но и «Дон Кихот».

В философских системах от Канта до Гегеля идея универсума и синтеза становится формообразующей, фиксируя весь путь ее развития. И в этом смысле глубоко справедливы слова А.В. Михайлова о том, что «монументальное произведение Гердера как бы пролог к романтически-натурфилософским синтезам, в то время как философия Гегеля – эпилог к ним» [18. С. 17].

Эстетическая рефлексия о новой синтетической поэзии стимулировала художественные поиски романтиков. Даже в творчестве их предшественников по эстетическим принципам, но современников по поэтическим поискам (Гете, Жан Поль, Виланд, Гердер) принцип циклизации становится творческой установкой. Тяготение Жан Поля к «барочно-романическим поэтическим энциклопедиям» [19. С. 35], так же как Гете в «Западно-восточном диване» – к особому синтезу культур, вполне подтверждает мысль исследователя о том, что «понятие (понимание) цикла складывается в критический момент – на самом водоразделе между гетевской эстетикой и эстетикой позднейшей, психологической, психологизированной, вобравшей в себя все романтические импульсы начала XIX в.» [20. С. 641].

На этом водоразделе эстетической и философской рефлексии о новом художественном синтезе и выросли прозаические циклы Э.Т.А. Гофмана, может быть, самого великого романтического циклизатора. «Фантазии в манере Калло» (1814–1815), «Ночные произведения» (1817) и, наконец, «Серрапионовы братья» (1819–1821) – три книги романтического житнетворчества и три этапа творческой эволюции писателя. Именно в них особенно обнаруживается «стремление, свойственное эпохе романтизма, слить жизненные и художественные тексты воедино» [2. С. 267]. Собирая произведения, созданные в разные годы и существовавшие автономно, в единую книгу, Гофман художественные тексты вписывал в свою творческую биографию, творил свою книгу бытия.

Если два первых цикла напоминали скорее сборник повестей с единым заглавием, но без других композиционных связей, то «19 разнородных произведений, включенных в «Серрапионовы братья», даны не сами по себе <...>, а нанизаны на чрезвычайно развернутый «рамочный рассказ» (он составляет пятую часть книги) излагающих историю шести литераторов, объединяющихся в общество, читающих и обсуждающих эти 19 произведений. Благодаря чему разнообразный материал приводится к общему знаменателю, превращается в замкнутое художественное целое, в систему» [11. С. 143].

Сама номинация гофмановской книги, образ серрапионовых братьев нарушают традицию новеллистических книг: и «Декамерон» Боккаччо, и «Гептамерон» Маргариты Наваррской даже в своем хроносе отличны от «фантастических рассказов» (гофмановский подзаголовок к книге). Атмосфере веселых солнечных дней противопоставлены таинственные вечера, между которыми пролегают дни, а иногда и месяцы разлуки. Вместо «райских садов» замкнутое пространство городской квартиры. На смену устным рассказам-импровизациям приходят написанные заранее повести. Наконец, вместо во многом случайно и в силу обстоятельств объединившихся рассказчиков выступает общество единомышленников, профессионально занимающихся литературой.

Серрапионовы братья Гофмана – понятие знаковое, что проявилось, например, в его мифологизации у русских «серрапионов» 1920-х гг., где «идея дружеского союза творческих индивидуальностей, утверждавших независимость и самоценность каждого художественного таланта» [21. С. 223–224], противостояла идеологическому диктату. Сам образ коллективного творческого братства, некоего «Серрапионова ордена», вполне отвечал романтиче-

ской идее жизнетворчества и особой миссии искусства. В «Декамероне» Боккаччо творил новый мир; в «Серрапионовых братьях» Гофман созидал новую философию искусства.

Для организации художественного пространства гофмановского произведения образ Серрапионовых братьев важен как определенный композиционный стержень. С точки зрения поэтики композиции «рамочный рассказ» в «Серрапионовых братьях» обретает большую органику сопряжения рассказчика и рассказа, фона и рамки [22. С. 204–207].

Восемь вечеров, в течение которых Серрапионовы братья читают свои произведения, – это романтические вечера эстетического энтузиазма. Герои Гофмана активно творят свою эстетическую реальность, переплавляя в своих сочинениях жизненный опыт и открытия своих современников. Уже первые слова книги, произнесенные одним из Серрапионовых братьев, Лотаром: «Нет, как ни придумывай, а горького убеждения, что прошлое никогда, никогда не вернется, нельзя ничем ни прогнать, ни уничтожить!» [23. Т. 2. С. 5], не только прощание с прошедшей эпохой, но и установка на новое мировосприятие.

12 лет разлуки героев – это целая эпоха и в историческом, и в литературном развитии не только Германии, но и всей Европы. Антинаполеоновские войны, отзвук которых нашел свое отражение на страницах повестей, расцвет романтического движения – все это те реалии, которые определяют жизнетворчество Серрапионовых братьев.

Перенос акцента в номинации книги с фактора времени на факт личного и творческого самоопределения принципиален. Гофмановские герои не заложники обстоятельств (чумы, наводнения и т.д.), а творцы новой реальности. И в этом смысле перенос ситуации рассказывания с устного на письменный текст показателен. Серрапионовы братья Гофмана – художники, открывающие лабораторию своего творчества.

В структуре гофмановского цикла границы между прочитанными историями и их обсуждением не просто более подвижны и размыты. Они нередко отсутствуют. Потому что кроме читаемых рукописей в тексте присутствуют и устные рассказы – случаи из жизни, которые заполняют паузы, наполняя риторические рассуждения стилистической материей. «Обрамляющий» и «обрамленный» тексты уравниваются в правах – возникает единое поле эстетической рефлексии. Риторика становится органической частью стилистики.

Эту особенность рефлексии очень точно определил автор лучшей в отечественной гофманиане статьи о «Серрапионовых братьях» Ф.П. Федоров: «В конечном итоге, в “рамочном рассказе” демонстрируется история эстетических и художественных исканий в Германии начала XIX века» [11. С. 163]. И еще: «”Серрапионовы братья” благодаря “рамочному рассказу” приобретают смысл книги об искусстве и его методах, данных в развитии» [11. С. 168].

Целостность художественной системы гофмановской книги определяется органикой сопряжения творцов, их творчества, их биографии, рефлексии о творчестве и жизни и синтезирующей роли автора. Сам процесс циклотворения обнаруживает свою эстетическую природу благодаря подвижности «рамочной конструкции».

Уже самый первый вечер – сплошное нарушение традиции новеллистических сборников. Встретившись после долгой разлуки, герои пытаются «завязать новый узел взаимности» [23. Т. 1. С. 7], но главным для них оказывается момент самоопределения, выработки новой жизненной и эстетической позиции. Атмосфера бурных споров сопровождает весь этот процесс. Идея постоянных еженедельных собраний вызывает неприятие Лотара, который ратует за свободу регламента и мнений, противопоставляя ее догматике и декларациям филистерских клубов. Сталкиваются разные точки зрения, которые аргументируются разнообразными историями и случаями. История пустынного – духовидца Серапиона, рассказанная Киприано, вновь рождает противоположные суждения, так же как и фантастический рассказ Теодора о советнике Креспеле и его жертве, прекрасной Антонии.

Две эти истории, имеющие устный характер, лишь точка отсчета для последующей дискуссии о законах искусства и миссии художника. Утверждение сообщества Серапионовых братьев вызывает к жизни две повести, которые уже являются творческим актом и читаются по рукописи. Акт самосознания закрепляется в письменном слове. Повести «Фермата», «Поэт и композитор» объединены проблемой искусства, прежде всего утверждением музыки как души романтизма. Монолог Людвига о дивной силе творчества, о преображающей роли искусства заканчивается характерными словами: «...музыка может чувствовать себя дома только в царстве романтизма» [23. Т. 1. С. 73]. Упоминание в контексте этих споров и диалогов имен Тика и Гоцци, Шекспира, Ариосто и Тассо, Моцарта и Метастазии, Скарлатти и Марчелло, Байрона и Вальтера Скотта, Новалиса и Шеллинга рождает пространство эстетической рефлексии, в которой главное – поиск оснований истинно романтического искусства. Вечер заканчивается исполнением ночной песни из Мюллеровой «Геновефы», главные особенности которой – «сладкое томление, горечь, душевная тоска, таинственное предчувствие, словом, все, что наполняет растерзанное безнадежною любовью сердце» [23. Т. 1. С. 85] – вполне соответствуют духу Серапионовых братьев.

Вместе с тем финал первого вечера корреспондирует с «рамочной конструкцией» Боккаччо, где песня и гимн любви венчали каждый вечер. И эта сфера идеального сближает два произведения разных эпох. Ситуация «бездны на краю» и противостояния не чужда и Гофману. Но в отличие от «Декамерона» в «Серапионовых братьях» герои-рассказчики сами творят свой мир, не просто рассказывая или читая свои истории, но и делая их актом самосознания. Герои «Декамерона» своими рассказами отдаляются от чумы, оставляя мирозидительную функцию автору. Герои «Серапионовых братьев» своими повестями приближаются к познанию мира и его отражению в искусстве. Их процессуальность – еще один шаг к романному герою.

Первый, как и последующий, вечер не просто делает эстетическую рефлексии главенствующей, всепроникающей, но и уравнивает в правах читаемые повести и их обсуждение, придавая им характер житнетворчества. Повести пронизаны автобиографическими реалиями (так, одним из героев диалога «Поэт и композитор» становится сам рассказчик). Подобные метаморфозы творческого сознания свойственны и другим текстам. История и современность, фантастические сказки и были – своеобразные аргументы в

спорах о природе комического и трагического, о магнетизме, о взаимоотношениях композитора и поэта, о взаимозависимости событий в мире, о романтической иронии, о роли и месте фантазии, о соотношении драмы и рассказа, о гарницах общей литературной работы и т.д.

Гофмановский цикл энциклопедичен. Поле эстетической рефлексии в «Серрапионовых братьях» не знает границ. Контекстуальные связи историй сближают прошлое и настоящее: эпоха антинаполеоновских войн и романтизма легко контактирует с новеллами об искусстве Средневековья и Возрождения («Состязание певцов», «Дождь и догаресса», «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья», «Синьор Формика», «Девушка Скюдери»), со сказками и легендами («Фалунские рудники», «Щелкун и Мышиный царь»). Столь же значимы интертекстуальные связи: переложение сказки Гоцци «Ворон» в диалоге «Поэт и композитор» или же рассуждения о природе немецкого черта с привлечением примеров из новелл Ф. Ламотт-Фуке и Г. Клейста в прологе к пятому вечеру.

Интегрирующим началом этих связей, точкой пересечения «обрамляющего» и «обрамленного» текстов становится идея романтического искусства как важнейшего фактора преобразования мышления и самой жизни. В этом смысле духовидец Серрапион и образ поэта-романтика глубинно взаимосвязаны. Соответствие рассказанной истории «серрапионовой фантазии», «серрапионову духу» становится критерием ее высокой оценки.

На глазах читателя, сопрягая читаемые повести и их обсуждение, отыскивая «взаимозаменяемость событий» (так называется одна из повестей последнего вечера), Серрапионовы братья, а вместе с ними и автор ведут строительство новой прозы, определяя ее новую архитектуру.

Характеризуя «Фантазус» Людвиг Тика, еще один романтический цикл, который хронологически соотносился с «Фантазиями в манере Калло» и предшествовал «Серрапионовым братьям», А.В. Михайлов писал: «Произведения Тика – это трансформированные в новых условиях риторические упражнения, суть которых заслоняется разрастающимся слоем всего жизненного, житейского», а поэтому Тик «решительно переносит центр тяжести на рамку-разговор» [24. С. 287–288].

В «Серрапионовых братьях» соотношение рамки-разговора и историй более сложно. Эстетическая проблематика бесед-обсуждений и многоголосие обсуждающих, ведущих постоянные споры, укрупняет не рассказанные, а написанные истории. Ситуация «текста в тексте» сопрягает риторическое и стилистическое начала. Вечера Серрапионовых братьев осмысляются как единый творческий процесс, своеобразная лаборатория романтического творчества. Если у Тика рамочный диалог перетягивал поэтический мир внутрь себя – «все “книжное” внутрь жизненного» [24. С. 287], то Гофман делает попытку «растворить» рамку внутри текста, ищет синтез эстетического и поэтического начал.

Эстетическая рефлексия у Гофмана органично входит в самую ткань поэтического; риторическое становится частью общей стилистики текста. Так, рассуждения и споры о природе фантастического включают в себя анализ известных произведений («Чары любви» Тика и «Локарнская нищенка» Г. Клейста), распространяются в сферы философии и психологии, чтобы затем

войти в устные и письменные истории, демонстрируя свою романтическую поэтику. Определенная иерархия повествовательной структуры, ее архитектуроника (рамочный диалог=рефлексия – устные рассказы на заданную тему – чтение рукописей произведений, развивающих данную проблему) направлены на сопряжение жизни и поэзии, риторики и стилистики, способствуют внедрению метафизики в художественный текст.

Гофман «рамочной болтовне», которая в массовом прозаическом цикле нередко была самоцельной, придал статус метатекстового пространства, сопрягающего разнообразие истории в единый мир становящейся реальности. Коллективный образ рассказчиков – Серапионовых братьев – не только способствовал этому сопряжению, но и соответствовал представлениям романтиков о новом романе как «сократовских диалогах нашего времени». Как справедливо заметил исследователь: «Задание “Серапионовых братьев” было отличным от романного задания и в то же время своеобразным романским заданием» [11. С. 172]. В недрах прозаического цикла вызревали романский герой и романная атмосфера бесконечного поиска истины.

Опыт Гофмана-романиста в «Эликсирах сатаны» (1815–1816) и «Житейских воззрениях кота Мурра» (1819–1821), которые создавались параллельно с «Серапионовыми братьями», отражает путь писателя к созданию романтической книги как некоей целостности. В «Житейских воззрениях кота Мурра» идея «текста в тексте» получает дальнейшее развитие через «пеструю смесь чужеродных материалов», где «история Мурра прерывается во многих местах и перемежается с какими-то иными эпизодами, с фрагментами совершенно иной книги, содержащей повествование о жизни капельмейстера Иоганнеса Крейсlera» [25. С. 100].

Диалог двух текстов, точнее, двух романских историй, двух книг, с указанием: «Мак. л.» («Макулатурный лист») и «Мурр пр.» («Мурр продолжает»), выявляет не только столкновение двух героев и их жизненных философий, но и формирует поистине «сократовский диалог» о ложных и истинных ценностях, о месте и судьбе художника в современном мире. Рудименты циклообразования в позднем романе Гофмана выявляют его диалогическую природу, связанную, с одной стороны, с концепцией романтического двоемрия, а с другой – с феноменом циклического нарратива как «текста в тексте».

От «Крейслерианы», сборника, выделившегося из цикла «Фантазий в манере Калло», в роман «Жизненные воззрения кота Мурра» протянулись нити эстетической рефлексии. Но рефлексия, насытив роман эстетической проблематикой, растворилась в его материи, в его стилистике. Две жизненные философии – кота Мурра и музыканта Иоганнеса Крейсlera – вбирают в себя и различные представления об искусстве. «Высокопоэтический», «божественный», «величайший, гениальнейший из всех котов» [25. С. 118–119], Мурр столь же склонен к эстетической рефлексии, как и его человеческий антипод. Но эта рефлексия не самоцельна и не риторична. Она определяет жизненные воззрения героев, их жизнь и судьбу; она событийна.

Рефлексия и ее носители, два диалогизирующих сознания становятся героями общего романского пространства. И хотя образ мистифицированного издателя включается в процесс комментирования событий, циклическая си-

туация «текста в тексте» заменяется в романе Гофмана феноменом единого текста. Рамочное обрамление оказывается излишним.

Проблема соотношения прозаических циклов и романа в каждую историческую эпоху и в каждой национальной культуре решалась по-разному. Но то, что эта связь существовала и имела свою внутреннюю логику, подсказано самим литературным процессом: соотношением «Декамерона» Боккаччо и романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Гептамерона» Маргариты Наваррской и французского психологического романа, прежде всего «Принцессы Клевской» Мари де Лафайет, циклов Гофмана и романа первой половины XIX в. В сотворении «эпоса нового времени» архитектурные процессы, обозначившиеся в прозаических циклах, способствовали более органическому соединению риторического и стилистического начал, выдвижению на первый план самосознающего героя. Русская литература в этом отношении не была исключением.

Вопрос о рецепции в русской словесной культуре классических образцов европейского прозаического цикла остается открытым. Разумеется, были свои читатели и у «Декамерона», и у «Серапионовых братьев», и у других, даже не переведенных на русский язык циклов. История восприятия отдельных сюжетов из «Декамерона», их переложений, переводов новелл из «Серапионовых братьев» может констатировать лишь факт интереса к этим произведениям, но не более того. Можно говорить о случаях прямого подражания или же следования традиции этих образцов.

У истоков русского романтизма два его основоположника – В.А. Жуковский и К.Н. Батюшков – обратились к мотивам и образам «Декамерона». В рукописях Жуковского, относящихся к началу его поэтической деятельности (около 1806 г.), сохранился черновой отрывок под заглавием «Сокол. Сказка», восходящий к девятой новелле пятого дня и повествующий о безответной любви флорентинца Федерико, пожертвовавшего своим соколом для завоевания сердца прекрасной дамы. Эту трогательную историю Жуковский перелагает в стихи, следуя не столько за Боккаччо, сколько за стихотворными переложениями Лафонтена и Гагедорна [26. С. 491–492]. Однако этот фрагмент, передающий лишь самое начало новеллы Боккаччо, так и остался в творческой лаборатории Жуковского, да и его связь с «Декамероном» была достаточно опосредованной.

Более основательно к передаче духа книги итальянского писателя подошел «пионер нашей итальяномании» К.Н. Батюшков, который не только опубликовал перевод начала «Декамерона» под заглавием «Моровая язва во Флоренции» (Соревнователь просвещения и благотворения. 1819. Ч. 5. С. 39–50) и последнюю новеллу «Гризельда» в своих «Опытах в стихах и прозе» (СПб., 1817. Ч. 1. С. 276–296), но и попытался войти в мир автора «Декамерона». В письме к Н.И. Гнедичу от марта <1817 г.> он сообщал: «Сказка [“Гризельда”] интересна: она и отрывок о заразе [имелась в виду “Моровая язва во Флоренции”] – саро d’orega итальянской литературы. <...> Мне хотелось угадать манеру Боккаччо» [27. Т. 2. С. 431]. Трудно восстановить очертания батюшковского замысла перевода из Боккаччо, но публикация оригинального по отбору материала, знакомство с литературой о «Декамероне», замысел «Пантеона итальянской словесности» [28. С. 130–132] свидетельствуют о серьезности намерений.

Любопытна история появления сочинения «Русский Декамерон 1831 года» (изд. И. Иванова. СПб., 1836), о котором в рубрике «Новые книги» оповестил даже пушкинский «Современник» (Т. 4. С. 307). Как известно, автор этого произведения был сосланный в Сибирь декабрист В.К. Кюхельбекер, задумавший оригинальное собрание своих прозаических опытов, обрамленных на манер Боккаччо «общей рамкой». Уже во «Введении» к опубликованной части автор прямо обозначил свою связь с Боккаччо: «Первому [обществу рассказчиков] и чуме Италия обязана славным по всей Европе “Декамероном”; второму [обществу в русском селе Дворцове] и холере Россия – сею книжицею, которую я, издатель, дерзаю назвать «Российским или Русским Декамероном», сиречь Десятиглавом, не ради того, что равняю себя с известным в целом мире, божественным Бокаччио (il divino Boccaccio), издателем италийского «Декамерона», но единственно ради того, что и в сем моем «Русском Декамероне» десять глав» [29. С. 509]. В кюхельбекеровском замысле очевидна установка уже именно на структуру циклической организации «Декамерона» и ее русскую транскрипцию.

Не менее интересно и восприятие «Серрапионовых братьев» Гофмана. Уже сразу же после их появления в Германии на это произведение обратил внимание В.А. Жуковский, оставив свои пометы в немецком издании [30. Ч. 2. С. 188–191]. Его заинтересовала прежде всего проблема поэзии и жизни, связанная с историей пустытника Серрапиона.

К 1836 г. относится полный перевод цикла, выполненный И.И. Бессомыкиным, который, по мнению Белинского, «исказил его [Гофмана] “Серрапионов”...» [31. Т. 11. С. 545]. К 1840 г. относится взлет интереса Белинского и его круга к произведению Гофмана, которое осмысливается как «форма времени». В письме к В.П. Боткину от 16 апреля 1840 г. он сообщает: «Все читал “Серрапионовых братьев” Гофмана. Чудный и великий гений этот Гофман. <...> Вообще Серрапионовский круг напомнил мне наш московский – и много сладких и грустных ощущений прошло по моей душе. <...> Это не художественная поэзия, как Шексп<ира>, Вальт<ер> Ск<отта>, Купера, Пушкина, Гоголя, но и не совсем рефлексированная, а что-то среднее между ними, и Г<офман> прекрасно вздумал сделать из нее новейшую “Тысячу и одну ночь”, заставив друзей читать друг другу свои повести и рассуждать о них» [Там же. С. 508].

В этой оценке Белинского показательны два момента. Во-первых, критик остро почувствовал жизненную подоснову «Серрапионовых братьев» – их связь с русской культурой 1830-х гг., жизнью общественно-литературных кружков, их спорами, эстетическими и философскими поисками. Во-вторых, он увидел место гофмановского цикла в развитии прозы, выделив его положение между «художественной» и «рефлексированной» поэзией, определив его как «новейшую “Тысячу и одну ночь”». «Русские ночи» Одоевского стали ответом на эти вопросы, вобрав в себя и гофмановскую традицию, и историю русской общественной мысли.

История рецепции образцов европейских прозаических циклов в России, разумеется, не исчерпывается этими фактами, хотя и они достаточно красноречивы. Но, пожалуй, только художественные поиски русских циклизаторов могут отчетливо выявить как связь с европейской традицией, так

и отталкивание от нее, обозначить создание национальной модели этой содержательной формы. И ярчайшим выражением этого процесса стало творчество Н.В. Гоголя.

Литература

1. *Киселев В.С.* Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XIX века. Томск, 2006.
2. *Лотман Ю.М.* Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю.М. Избр. статьи. Таллин, 1992. Т. 1.
3. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества / поэтики Достоевского. М., 1963.
4. *Иностранная литература.* 1997. № 5.
5. *Шлегель Фридрих.* Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1, 2.
6. *Лебедев Ю.В.* У истоков эпоса: Очерковые циклы в русской литературе 1840–1860-х годов: Пособие для слушателей спецкурса. Ярославль, 1975.
7. *Эйхенбаум Б.* О литературе: Работы разных лет. М., 1987.
8. *Ляпина Л.Е.* Лирический цикл в русской поэзии 1840–1860-х гг.: Автореф. дис. канд. ... филол. наук. Л., 1977.
9. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. М., 1973.
10. *Хлодовский Р.* О жизни Джованни Боккаччо, о его творчестве и о том, как сделан «Декамерон» // Боккаччо Дж. Декамерон / Пер. Н. Любимова. Кишинев, 1979.
11. *Федоров Ф.П.* О композиции «Серапионовых братьев» Э.Т.А. Гофмана // Вопросы сюжетосложения. Рига, 1974.
12. *Андреев М.Л.* «Новеллино» в истории итальянской литературы // Новеллино. М., 1984. (Лит. памятники).
13. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Возрождения. М., 1990.
14. *Бибель Генрих.* Фацетии. М., 1970.
15. *Шкловский В.* Избранное: В 2 т. М., 1983. Т. 1.
16. *Гумбольдт А.* Картины природы. М., 1959.
17. *Гердер И.-Г.* Идеи к философии истории человечества. М., 1977.
18. *Эстетика немецкого романтизма.* М., 1987.
19. *Михайлов А.В.* «Эстетика» Жан Поля // Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.
20. *Михайлов А.В.* «Диван» Гете: Смысл и форма // Гете И.-В. Западно-восточный диван. М., 1988. (Лит. памятники).
21. *Обатнина Е.* А.М. Ремизов и «Серапионовы братья» // Новое литературное обозрение. 1997. № 26.
22. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.
23. *Гофман Т.* Собрание сочинений / Пер. А. Соколовского. СПб., 1896. Т. 2–4.
24. *Тик Людвиг.* Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. (Лит. памятники).
25. *Гофман Э.Т.А.* Крейсериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972. (Лит. памятники).
26. *Резанов В.И.* Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. 2.
27. *Батюшков К.Н.* Сочинения: В 2 т. М., 1989.
28. *Пильщиков И.А.* Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания. М., 2003.
29. *Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. (Лит. памятники).
30. *Библиотека В.А. Жуковского в Томске.* Томск, 1978–1988. Ч. 1–3.
31. *Белинский В.Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1953–1959.