

ЖАНРОВЫЕ ФОРМЫ ВСТАВНЫХ РАССКАЗОВ

В «АЛЬГАМБРЕ» В. ИРВИНГА

Вставные тексты («рассказы в рассказе») в путевых заметках занимают особое, зачастую ключевое место, организуя иногда всю ткань повествования. Исследователи отмечают, что при всем разнообразии путевых заметок, которые могут тяготеть к художественной литературе или к публицистике, быть оформлены как очерковая или как эпистолярная проза, объединяющей их чертой является способность синтезировать самые разные жанровые образования [6, с. 280-281].

Настоящая статья посвящена различным жанровым формам вставного повествования в книге Вашингтона Ирвинга «Альгамбра» (*The Alhambra*, 1832). Хотя в ней не изображено традиционное путешествие по местности, «Альгамбра» вписывается в рамки жанра книги очерков: автор передвигается по Альгамбре, старинному дворцу мавританских королей, изучая его дворники, залы, балконы, башни. В ставшем каноническим втором прижизненном издании (1851 г.) Ирвинг, описавший свое действительное пребывание в Испании, снимает фигуру повествователя Джеффри Крейона [2, с. 113] и пишет книгу от собственного лица, поэтому мы для удобства будем использовать термин «автор» вместо термина «повествователь», признавая, что они, конечно, не идентичны. В «Предисловии к пересмотренному изданию» Ирвинг называет «Альгамбру» «рассказами и очерками» (*tales and essays*) и признается, что основой для нее послужили заметки и наброски, написанные им во время путешествия по Испании. Вводные рассказы, прежде всего легенды, играют настолько важную роль в книге, что для издателей часто затмевают собой остальную часть повествования, в связи с чем существует множество издательских версий (как в оригинальных, так и в переводных), включающих только легенды. В то же время другие жанровые вкрапления остаются мало замеченными исследователями, тем более что в переводах особенности

жанровых наименований часто не передаются.

«Альгамбра» изобилует метаповествовательными элементами и является в большой степени метатекстом. Автор осмысляет бытование различных литературных жанров, посвящая некоторым отдельные главы; анализирует свое отношение к ним; комментирует собственный стиль. В книге, помимо автора, много рассказчиков: искусство слова, как фольклорное, так и литературное, остро ощущается автором как одна из главных составляющих культуры Испании. Один из основных персонажей книги, Матео Хименес, выполняет важную и неоднозначную функцию: прежде всего, он гид автора 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 автору своего рода материалом для дальнейшей работы, и он волен придать ему 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, автор, тем не менее, является инстанцией, оформляющей текст в соответствии с законами того или иного жанра. Жанровая атрибуция вставных рассказов принадлежит самому автору; их можно разделить на три большие группы – анекдоты, истории и легенды. Несмотря на то, что автор не дает им непосредственного определения, он достаточно щепетилен и строго разграничивает эти понятия. Так, он не употребляет жанровые наименования применительно к одним и тем же историям, то есть как синонимы¹.

Проанализируем особенности этих жанров в «Альгамбре». Для обозначения жанра истории Ирвинг использует несколько терминов, употребляя их синонимически, по отношению к одним и тем же текстам – *story*, *history*, *tradition*, *lore*, *tale*. Необходимо заметить, что история имеет гораздо более размытые черты, чем анекдот и легенда, ее границы достаточно широки.

¹ За единственным исключением, когда автор называет «Легенду о розе Альгамбры» «историей» (*story*).

Многие истории занимают всего несколько строк и принадлежат одновременно автору и одному из рассказчиков (например, история о Бычьем фонтане в Севилье). Истории передаются автором достаточно кратко, когда чувствуется их типизированный характер. Так, это относится к рассказам о закопанных маврами сокровищах: «Самые частые и самые излюбленные [истории] – легенды о мавританских кладах; их рассказывают повсеместно»² [3, с. 118]. Сюжет о кладах в «Альгамбре» становится основой легенды, но как история не рассказывается.

В связи с этими особенностями выделение всех повествовательных фрагментов, принадлежащих к жанру истории, представляется невозможным, и мы проанализируем лишь те из них, которые оформлены как достаточно большие, цельные рассказы. История Долорес и голубя, рассказанная в главе «Беглец» (*The Truant*), посвящена современным обитателям Альгамбры и имеет аллегорическое значение. Интрига в классическом понимании практически отсутствует: ручной голубь, отпущенный Долорес полетать, не стремится вернуться; когда его находят, девушка прощает его, но для верности подрезает крылья: «Я заметил, однако ж, что на будущее она позаботилась подрезать ему крылья; эту предосторожность я упоминаю к сведению всех тех, у кого беспокойные любовники или гулящие мужья. Вообще история Долорес и ее голубка весьма и весьма поучительна»³ [3, с. 85]. Автор проводит параллель между голубем и мужчинами и считает историю поучительной – она иллюстрирует типичные поступки и типичные реакции. В связи с этим время не так важно, как в анекдотах, а место играет меньшую роль, чем в легендах.

Еще две истории, оформленные как отдельные главы, «Комендант и нотариус» (*The Governor and the Notary*) и «Комендант Манко и солдат» (*Governor Manco and the Soldier*), рассказывают о забавных случаях. Первая повествует об инциденте между враждующими друг с другом комендантом

² “There is no theme, however, more prevalent and popular than that of treasures buried by the Moors; it pervades the whole country” [1, с. 162].

³ “More than one valuable moral might be drawn from the story of Dolores and her pigeon” [1, с. 116].

Альгамбры и капитаном-генералом Гранады. Нотариус последнего советует арестовать одного из капралов коменданта, который, чтобы спасти приговоренного к казни капрала, похищает нотариуса и обменивает его жизнь на жизнь капрала. Во второй истории, следующей непосредственно за первой, одним из главных героев также является комендант, но в данном случае он оказывается одураченным. Выставленная им стража арестовывает некоего подозрительного человека, который рассказывает фантастическую историю о том, как его перенес из отдаленного места волшебный арабский скакун. Солдат якобы стал свидетелем происходящего раз в год, в канун святого Иоанна, чуда: оживают все заколдованные соратники Боабдила, последнего мавританского правителя Альгамбры, и однажды им действительно удастся отвоевать Испанию. Комендант не верит этому рассказу и помещает солдата за решетку, откуда тот сбегает при помощи горничной коменданта. Как и в предыдущем случае, история не имеет ярко выраженной интриги; историческое время не имеет особого значения. Истории представляют собой эпизоды, произошедшие с реальными жителями Альгамбры; правдоподобие их никак не комментируется, поскольку чудесное в них замещено мелодраматическим.

Прямое противопоставление истории и анекдота можно найти в главе «Балкон» (*Balcony*). В то время как Матео, которого автор сравнивает с Асмодеем из «Хромого беса» Луиса де Гевары, рассказывает о жителях Альгамбры «анекдоты», автор стремится облечь реальность в сказочные одежды согласно романтическим канонам, которые он хорошо усвоил за время пребывания в Альгамбре. Любую сцену он воспринимает как эпизод из сказки, проявляя при этом большую долю самоиронии; Матео же развенчивает романтические иллюзии своего господина. В данном случае слово *anecdote* применяется к бытовым сюжетам, в то время как *history* мыслится как плод фантазии автора.

Истории в «Альгамбре» действительно имеют романтическую окраску. В тексте книги слова, которые обозначают данные отрывки (*story*, *tradition*, и т.д.), чаще всего получают определение *marvelous* (чудесная). Среди других

определений – *fabulous* (удивительная), *hobgoblin* (пугающая), *dismal* (зловещая), *dramatic* (драматичная). О распространенности и устном характере историй говорят эпитеты *popular, traditionary* (традиционный), а о смешанном авторском отношении – *true* (правдивый) и *apocryphal* (сомнительный). Несмотря на весь интерес к историям, автор в целом определяет рассказы Матео как «сомнительную историю места» (*apocryphal history of the place*). Характерно в этом определении слово «апокрифический» – неписанный, но претендующий на истину. В культурной традиции апокрифы имеют нередко более ценное значение, чем официальная версия событий [4, с. 45]. Эти истории передаются из уст в уста поколениями, и в книгах их найти невозможно, в связи с чем автор не проверяет в хрониках факты, о которых рассказывается в историях.

Таким образом, истории, несмотря на подвижность жанровых границ, объединяют несколько моментов: это рассказы, не имеющие жесткой пространственно-временной привязанности, посвященные достаточно обыкновенному событию, которое при желании может быть трактовано с романтической точки зрения. Интрига в них выражена не четко, однако присутствуют действие, диалоги, описания, большое внимание уделяется созданию образов персонажей. Авторское отношение к историям двойственно и чаще всего прямо не высказывается.

Рассмотрим далее анекдоты (*anecdotes*). Анекдот в книге Ирвинга не соответствует современному значению слова в русском языке: это не юмористическая, а скорее назидательная, поучительная история, которая рассказывается по случаю, поэтому отдельные главы анекдотам не посвящаются (кроме «Случая с каменщиком» (*The Adventure of the Mason*)). Анекдот обыкновенно вовлекает некоторых исторических персонажей, в связи с которыми и упоминается анекдот, как иллюстрация того или иного качества исторической личности: «Есть один рассказ о великодушии этого государя»⁴ [3, с. 69]. Так, в главе «Юсуф Абуль Хаджи, завершитель Альгамбры» (*Yusef Abul*

⁴ “One anecdote will be sufficient to show the magnanimity of this generous prince” [1, с. 92].

Hagig. The Finisher of the Alhambra) анекдотом называется эпизод, в котором Юсуф при известии о смерти его врага, Алонсо XI Кастильского, от чумы, вместо радости горевал. По тому же принципу построен следующий анекдот, приведенный в главе «Вид с башни Комарес» (*Panorama from the Tower of Comares*). Он демонстрирует благородство и великодушие Исмаила Бен Феррага, который отдал труп врага его сыну со всеми почестями. Глава «Львиный дворик» (*The Court of Lions*) содержит анекдот об отношении мавров к Испании, которую они до сих пор считают своей землей; в поражении же арабов они винят Боабдила. Глава «Памятники царствования Боабдила» (*Mementos of Boabdil*) приводит анекдотический упрек матери Боабдила, адресованный сыну: «Стыдись, ты плачешь, как женщина, над тем, что не сумел защитить, как мужчина»⁵ [3, с. 110].

Хотя в анекдоте не происходит ничего такого, что не могло бы произойти на самом деле, он повествует о каком-то выходящем за рамки повседневности событии – необычном благородстве, проявленном людьми, или сопутствующей им удаче. Для анекдота характерна точность при указании года, места действия, имен участников событий. Тем не менее роль хронотопа не слишком велика, поскольку место действия служит своего рода орнаментом, деталью: «Пятьсот лет минуло с тех пор, как Исмаил Бен Ферраг, мавританский властитель Гранады, с этой самой башни глядел на подобное вторжение...»⁶ [3, с. 81].

Точность акцентируется тем, что автор считает необходимым подтвердить описываемые события историческими свидетельствами: «О том же великодушии свидетельствуют и испанские летописцы. Согласно их хроникам, мавританские витязи, подобно своему государю, приняли траур по поводу смерти Алонсо»⁷ [3, с. 69].

⁵ “You do well, to weep as a woman over what you could not defend as a man” [1, с. 168].

⁶ “Five hundred years have elapsed since Ismael ben Ferrag, a Moorish king of Granada, beheld from this very tower an invasion of the kind” [1, с. 110].

⁷ “The Spanish chroniclers themselves bear witness to this magnanimity. According to their accounts, the Moorish cavaliers partook of the sentiment of their king, and put on mourning for the death of Alfonzo” [1, с. 92-93].

В анекдоте сильно выражен нравоучительный элемент. В главе «Балкон» Матео рассказывает анекдот, которому в данном случае отводится целая глава – «Случай с каменщиком». Построенный в большей мере по законам истории, этот анекдот не имеет четкой временной привязанности и посвящен не историческому лицу, а обыкновенному жителю Гранады. С другой стороны, в отличие от легенды, он не повествует ни о каком чуде, а просто о необычном событии. Это поучительная история о благочестивом, но бедном каменщике, который за плату помог одному священнику спрятать деньги, а по его смерти сумел получить его богатство. Суггестия, типичная для легенды, снимается здесь при помощи шутки – священник просит каменщика занести в склеп тела, подразумевая кувшины с деньгами.

Таким образом, анекдот характеризуется краткостью, вовлечением в повествование исторических персонажей, четкой локально-временной определенностью. Описываемые в нем события вероятны, но необычны. Хотя анекдот передается из уст в уста и достаточно распространен, он не вызывает безоговорочного доверия автора, который стремится найти свидетельства, подтверждающие подлинность описанных в нем событий. Одна из главных черт анекдота – назидательность, поучительность, моральный урок, который должен извлечь из него читатель (слушатель).

Легенды, которые занимают значительную часть книги, в основном передаются самим автором и черпаются им из устных и письменных источников. Они, очевидно, претерпевают наибольшую жанровую обработку и предстают как полностью законченные фрагменты. В середине книги автор сам обозначает некую демаркационную линию: «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...»⁸ [3, с. 119].

Включенные в книгу «Альгамбра» легенды, оформленные как отдельные

⁸ “Having, I trust, in the preceding papers made the reader in some degree familiar with the localities of the Alhambra, I shall now launch out more largely into the wonderful legends connected with it, and which I have diligently wrought into shape and form...” [1. с. 165].

главы, достаточно хорошо известны и часто издавались отдельно: «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 скрытных статуях» (*Legend of the Two Discreet Statues*), «Легенда о доне Муньо Санчо де Инохоса» (*Legend of Don Munio Sancho de Hinojosa*), «Легенда о зачарованном страже» (*The Legend of the Enchanted Soldier*).

Художественная обработанность легенд выражается прежде всего в их устойчивой композиции: в качестве фабульной основы выступает схема волшебной сказки. Легенде предпосылается введение, в котором автор рассказывает, где и когда услышал легенду. Завязка чаще всего представляет собой какое-либо пророчество, предсказание, прорицание («Легенда об арабском звездочете», «Легенда о царевиче Ахмеде», «Легенда о трех прекрасных царевнах») или запрет («Легенда о розе Альгамбры», «Легенда о двух скрытных статуях»). В большинстве случаев пророчество, которое обычно не сбывается, но служит поводом для лишения героя (героини) свободы, упоминает беду, грозящую герою от любви. В других случаях герой, как это часто бывает в сказке, подвергается моральному испытанию (Перехин встречает умирающего мавра, дон Муньо просит о снисхождении враг). Кульминацией становится решающий поступок героя (в первом случае – неповиновение пророчеству, то есть судьбе, во втором – доказательство моральной силы, доброты и т.д.), а развязкой – обретение им богатства, свободы или любви (иногда всего вместе). Почти всегда присутствует «послесловие» автора, которое вместе с предисловием образует раму легенды и придает ей еще большую завершенность.

В легенде 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, говорящими, 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 (многие важные события происходят ночью) или циклическое, повторяющееся – ночь летнего солнцестояния, например.

Легенды, на первый взгляд не связанные между собой, оказываются частью одного и того же рассказа, когда в них начинают появляться 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 автора грань между действительностью и легендой постепенно размывается, и жизнь начинает приобретать сказочные черты. Тем не менее это отношение не возводится в абсолюте, что подчеркивается комическим звучанием последней легенды, «Легенды о зачарованном страже».

Авторское отношение к легенде постоянно балансирует на грани иронии и самоиронии, когда автор доводит до полного абсурда свое внимание к правдоподобию текста: «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»⁹ [3, с. 276-277].

В «Легенде о розе Альгамбры» самоирония проявляется в выборе свидетельства правдивости легенды – автор утверждает, что лютия готской царевны – переделанная скрипка Паганини, что, по его мнению, является гарантом подлинности описанных событий. «...Тут-то яснее ясного подлинность всей истории. <...> Словечко на ухо читателю, только, чур, молчок: скрипка эта нынче завораживает весь мир – это скрипка Паганини!»¹⁰ [3, с. 225].

Ирония в начале книги, объясняемая американской традицией в целом [5, с. 80], сменяется пониманием законов жанра легенды как законов реальной жизни. Так, поначалу для автора характерно скептическое отношение к рассказам Матео, он отправляется для проверки фактов в библиотеку, более доверяя письменному свидетельству историка, чем устному слову современника. Далее автор оказывается втянутым в сюжет легенд благодаря месту, в котором он находится, и срабатывает эффект «волшебной комнаты», одного из распространенных в легендах и сказках сюжета. Герой остается ночевать в заколдованной комнате; соприкосновение с неведомыми силами вовлекает его в жизнь по законам волшебства. Пространство замка для автора превращается в пространство сказки.

Итак, легенда является самым законченным в жанровом отношении «рассказом в рассказе», которому автор отдает явное предпочтение. Большую роль в легенде играют интрига и фабула, текст имеет стройную композицию, задействуется набор повторяющихся мотивов и образов. Важное место

⁹ “If any one 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” [1, 393].

¹⁰ “Oh, that is the most curious matter of all, and plainly proves the truth of the whole story. <...> A word in the reader’s ear, but let it go no further – that fiddle is now bewitching the whole world – it is the fiddle of Paganini!” [1, с. 316].

принадлежит авторским комментариям, выдвигающим легенду в фокус авторского осмысления. Вторая часть книги почти полностью состоит из легенд, от которых автор отвлекается лишь ненадолго; легенда становится тем жанром, который для американского путешественника воплощает романтическое и сказочное начало.

ЛИТЕРАТУРА

1. Irving W. The Alhambra. Author's Revised Edition. NY: George Putnam, 1851.
2. Барабанова Ю.М. Образ автора в «Альгамбре» Вашингтона Ирвинга // Автор. Герой. Рассказчик: Межвуз. сб. / Под ред. И.П. Куприяновой. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. С. 112-120.
3. Ирвинг В. Альгамбра. Новеллы. М.: Художественная литература, 1989. Пер. В.С. Муравьева.
4. Левинтон Г.А. Легенды и мифы // Мифы народов мира. М.: Российская энциклопедия, 1997. Т. 2. С. 45-47.
5. Тулякова Н.А. Жанр легенды в литературе США XIX века: особенности развития // Известия российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2010. № 134. С. 79-87.
6. Шачкова В.А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. Искусствоведение. 2008. № 3. С. 277-281.