

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

ПАНЮТА Светлана Игоревна

**МОДИФИКАЦИИ СКАЗОЧНОГО ЖАНРА
В ТВОРЧЕСТВЕ АББАТА ВУАЗЕНОНА**

Специальность 10.01.03 - Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
ПАХСАРЬЯН Наталья Тиграновна

Москва – 2014

Содержание.

Введение.	3
Глава I. Жанр « conte » в XVIII в.: особенности развития, проблема определения.	9
1.1. Сказочный жанр в век Просвещения.	10
1.2. « Conte » - сказка, повесть, повесть-сказка? К проблеме определения жанра.	21
1.3. Аббат Вуазенон как автор сказок.	51
Глава II. Модификации сказочного жанра: «шутливые» (plaisants / légers) или пародийные <i>contes</i> Вуазенона.	62
2.1. К проблеме определения пародии.	62
2.2. Пародия и сказочный жанр.	74
2.3. Пародийная сказка Вуазенона.	78
Глава III. Нравоучительные сказки Вуазенона: особенности сказочной морализации.	136
3.1. К вопросу определения « conte moral » и особенности жанра в XVIII веке.	136
3.2. « Contes moraux » Вуазенона.	150
Заключение.	176
Библиография.	181

Введение.

Данная диссертация посвящена анализу модификаций сказочного жанра в творчестве Клода Анри де Вуазенона (Claude-Henri de Voisenon, 1708-1775), французского писателя XVIII века. **Актуальность работы** обусловлена, прежде всего, возрастанием в настоящее время как исследовательского, так и писательского интереса к жанру сказки и проблеме сказочного, что связано как с особенностями самого жанра – «полиморфного» (Р. Жоман-Бодри), способного впитывать различные тенденции, перерождаться в новых формах, так и с влиянием постмодернизма, тяготеющего к интертекстуальности и «переписыванию» классических произведений (ср. романы «Snow White» (1967) Д. Бартелми, «Peau d'âne» (2003) К. Анго, «Riquet à la houppe, Millet à la loupe» (2003) К. Милле, «Le vaillant petit tailleur» (2004) Э. Шевийяра и др.). При этом не только литература, но и другие виды искусства (театр, кино и мультипликационные фильмы, комиксы) активно используют формы сказочности и часто играют с отсылками к «классическим» сказочным сюжетам, а вместе с тем и с горизонтом ожидания читателя / зрителя. Что любопытно: эпоха постмодернизма (а до нее и эпоха модернизма) проявили необычайный интерес именно к XVIII веку, а если говорить о сказке – то и к концу XVII столетия в том числе, на что указывает, например, Н.Т. Пахсарьян: «Одним из самых заметных тенденций романа конца XX века является интерес к XVIII столетию. Этот интерес сложно соединяет в себе преемственность и отталкивание: ведь постмодернизм, с одной стороны, вырастает на почве критики «модернистского проекта», восходящего к Просвещению, с другой, «отказываясь от исторической рациональности, не отбрасывает смысл истории в целом»¹. К тому же сегодня специалисты все больше говорят о различных течениях внутри литературы постмодернизма, о том его варианте, который проявляет интерес к своеобразной стилизации культуры прошлых эпох, к игре «старыми» формами. Можно

¹ Charles, Sébastien. Raison et histoire: de la prémodernité à l'hypermodernité // Exchorexis. № 3 (juin), 2003. URL : http://exchorexis.refer.ga/IMG/pdf/Sebastien_Charles-2.pdf

констатировать особое внимание литераторов конца XX в. как к сюжетам эпохи Просвещения («Пятница, или Тихоокеанский лимб» М. Турнье, «Он и его слуга» Д.М. Кутзее, «Неспешность» М. Кундеры, «Зима красоты» К. Барош или интернет-роман американской писательницы Рут О'Тул «Clarissa@loveless.com»), так и к XVIII столетию как объекту литературной реконструкции - «Червь» Д. Фаулза, «Парфюмер» (точнее - «Запах», «Das Parfum») П. Зюскинда, «Пфитц» Э. Крами, «Большой Гапаль» П. Констан и т.д.»². Интерес современных писателей к XVIII веку может быть обусловлен, в том числе, восприятием этой эпохи как времени расцвета разных форм литературной сказки.

В научной сфере также появляется множество работ, как отечественных³, так и зарубежных исследователей⁴, посвященных разным аспектам и проблемам, связанным со сказкой. При этом в отечественном литературоведении интерес постепенно смещается от народной сказки к литературной (см. работы И.П. Лупановой, Т.Г. Леоновой, М.Н. Липовецкого, И.В. Цикушевой и др.), тогда как зарубежные ученые (в частности, французские) наибольший интерес проявляли именно к литературной, авторской сказке, что связано с особенностями развития этого жанра во Франции. Последнее время появляется много работ, посвященных именно сказке эпохи Просвещения: рассматриваются особенности ее развития в этот период, открываются и изучаются авторы, ранее неизвестные или малоизученные (Т.-С. Гелетт, Л. де Каюзак, Т. де Сен-Ясент, аббат Биньон и др.). Одним из таких авторов является аббат Вуазенон, но что любопытно: у французов нет практически ни одного фундаментального исследования (за

² Н.Т. Пахсарьян. Театр времен Вольтера и Де Сада (образ XVIII века в современном романе) // XVIII век: театр и кулисы. М.: МГУ, 2006. С. 258-268. URL : <http://www.philology.ru/literature3/pakhsaryan-06.htm>

³ Например, М.А. Гистер. Русская литературная сказка XVIII века: история, поэтика, источники. Автореферат диссертации на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2005; Н.Н. Большакова. Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Смоленск, 2007; И.В. Цикушева. Лингвостилистическая специфика комического в литературной сказке (на материале русского и английского языков). Автореферат диссертации на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Майкоп, 2010 и др.

⁴ Изучению сказки целиком посвящен журнал « Féeries », URL : <http://feeries.revues.org>. См. также Sermain, Jean-Paul. Le conte de fées du classicisme aux Lumières. Paris : Desjonquères, 2005; сб. Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Textes réunis et présentés par R. Jomand-Baudry et J.-F. Perrin. Paris : Editions Kimé, 2002; Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A. Defrance et J.-F. Perrin. Paris : Desjonquères, 2007; Les scènes de l'enchantement: Art du spectacle, théâtralité et conte merveilleux – XVII-XVIII siècles. Paris: Desjonquères, 2010 и др.

исключением биографий)⁵, посвященного исключительно ему и его творчеству, однако именно он представляет собой фигуру, которая у французского читателя сразу же и преимущественно ассоциируется с пародийно-гривуазной (фривольной) сказкой. Такой вывод можно сделать, если обратить внимание на сборники французских «contes» этого периода: на корешке книги часто фигурирует формулировка «Voisenon et autres conteurs», «Вуазенон и другие авторы сказок»⁶.

Что касается отечественного литературоведения, то здесь Вуазенону и его творчеству тоже почти не уделяется внимания⁷ – работ, посвященных его сказкам, практически совсем нет. Нужно также отметить, что на русский язык переведена только одна его сказка («Зюльми и Зельмаида», пер. Н. Фарфель, в сб. «Французская повесть XVIII века», 1980), но в данном переводе опущены отдельные части оригинального произведения. Тем не менее, изучение этого автора представляется интересным, так как в его творчестве, в частности в литературных сказках, отразились вкусы и дух эпохи Просвещения в целом и стилистика рококо в частности, а также нашло продолжение развитие сказочного жанра, а именно пародийной и нравоучительной сказки.

Поэтому **цель диссертационного исследования** – заполнить эту «лакуну», проанализировав сказки данного автора, рассмотреть их особенности – в чем они отвечают тенденциям развития жанра в эпоху Просвещения, а в чем выражается их своеобразие, оригинальность, то есть то, как автор этот жанр модифицирует. **Задача данной работы** – прежде всего, рассмотреть творчество Вуазенона в контексте развития сказочного жанра эпохи Просвещения во Франции, выявить характерные черты этого жанра, чтобы установить, какие из них используются автором, как и с какой целью трансформируются, а также насколько его

⁵ Единственная статья, опубликованная на французском языке и посвященная непосредственно сказкам аббата Вуазенона, которая была обнаружена автором диссертации, - Carmen, Andrei. Vers une réception littéraire des contes libertins de l'abbé de Voisenon : « Le Sultan Misapouf » (1746) et « Tant mieux pour elle » (1760) // Communication interculturelle et littérature, n°3, 2008.

⁶ См., например, сб. Voisenon et autres conteurs. Contes. Ed. critique établie par F.Gevrey. Paris : Honoré Champion, (Coll. « Sources classiques »), 2007.

⁷ В качестве примера можно привести статью М. Осокина «Из истории psychégraphia XVIII века: I. Театр Психеи II. «Амур и Психея» Вуазенона» // XVIII век: театр и кулисы: Сборник научных трудов, под ред. Н.Т. Пахсарьян. М.: МГУ, 2006. С.147-155. Тем не менее, к публикации в «Литературных памятниках» готовится целый том, посвященный исключительно Вуазенону и его сказкам, в переводе на русский язык.

сказочные произведения являются типичными для эпохи, а в чем их отличия от других произведений этого жанра. Это поможет ответить на вопрос, почему именно Вуазенон олицетворяет собой пародийно-гривуазную сказку.

Соответственно, **объектом исследования** является вся совокупность сказок, написанных Вуазеноном (в количестве девяти): это «Зюльми и Зельмаида» (Zulmis et Zelmaïde, 1745), «Султан Мизапупф и принцесса Гриземина, или Превращения» (Le Sultan Misapouf et la Princesse Grisemine ou les Métamorphoses, 1746), «Челнок любви» (La Navette d'amour, 1748), «История Блаженства» (Histoire de la Félicité, 1751), «Он был прав» (Il eut raison, 1755), «Он был неправ» (Il eut tort, 1755), «Сказанное кстати» (Les à-propos, 1755), «Ни слишком много, ни слишком мало» (Ni trop, ni trop peu, 1757), «Тем лучше для нее» (Tant mieux pour elle, 1760). **Предмет данного исследования** – жанровая специфика каждого из вариантов сказки Вуазенона – шутливой или пародийной и нравоучительной. Подобный анализ позволит уточнить не только жанровые особенности разных модификаций сказки («conte») эпохи Просвещения, но и их взаимодействие с художественными направлениями данного периода – классицизмом, рококо, сентиментализмом, а также подробнее осветить феномен непросветительской литературы XVIII века.

Научная новизна работы заключается в том, что эти произведения, как и творчество Вуазенона в целом, впервые становятся объектом диссертационного исследования в отечественном литературоведении.

Апробация результатов работы. Основные положения диссертационного исследования были представлены в докладах на международных конференциях: «XVIII век: литература в эпоху идиллий и бурь» (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, 2012 г.), «Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых “Ломоносов”» (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, 2012 и 2013 гг.), «Пастораль вчера, сегодня, завтра» (ГКА им. Маймонида, Москва, 2013 г.), «Романские языки и культуры: от античности до современности» (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, 2013 г.), «XVIII век: топосы и пейзажи» (МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, 2014 г.), «Variations françaises sur les «Mille et

Une Nuits» : quelles versions pour quels effets ?» (Болонский университет (Università di Bologna), Болонья, 2014 г.). Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной литературы Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. По теме диссертации опубликовано 6 статей (3 из них – в изданиях из перечня ВАК), в которых нашли отражение методологические принципы и аналитические результаты работы.

В первой главе «Жанр “conte” в XVIII в.: особенности развития, проблема определения» рассматриваются взгляды различных исследователей на данный жанр и его бытование в указанный период, влияние на него театра и науки в «век Разума», а также проблема перевода термина « conte » и трудности, связанные с его определением и с разграничением литературной и фольклорной сказок. В главе также делается попытка объяснить, как и почему аббат Вуазенон делает выбор в пользу сказочного жанра.

Следующие две главы посвящены непосредственно анализу сказок данного автора, которые условно поделены на две группы: пародийные и «не-пародийные», последние также можно условно обозначить как «нравоучительные».

Во второй главе «Модификации сказочного жанра: «шутливые» (plaisants / légers) или пародийные contes Вуазенона» представляется необходимым, прежде всего, определить, что вкладывается в понятия «пародия» и «пародийная сказка», затем предлагается анализ пародийных сказок Вуазенона «Зюльми и Зельмаида», «Султан Мизапупф и принцесса Гриземина, или Превращения» и «Тем лучше для нее» с точки зрения их формы и содержания, следования нарративной схеме жанра, использования различных жанровых клише, а также рассматривается интерпретация «двойного смысла», который в них содержится.

В третьей главе «Нравоучительные сказки Вуазенона: особенности сказочной морализации» делается попытка установить, что понимается под жанровым определением « conte moral », как его трактует Вуазенон, как мораль и морализирование в его сказках соотносится, с одной стороны, с моралите сказок

Ш. Перро, и с другой – с назиданием в « contes moraux » Мармонтеля, а также особенности взаимоотношения сказки и морали, то есть ее нравоучительной составляющей, которая в той или иной мере представлена в таких сказках Буазенона, как «История Блаженства», «Челнок любви», «Он был прав», «Он был неправ», «Ни слишком много, ни слишком мало», «Сказанное кстати». В этой главе также рассматриваются особенности морализации в XVIII веке вообще, для которой характерно ослабление барочно-классицистического ригоризма, а также редуцирование морального пафоса Просвещения в рокайльной литературе и в сентиментализме, где на первый план выходит не гражданственность, а приватность.

В заключении сформулированы выводы исследования.

Глава I. Жанр « conte » в XVIII в.: особенности развития, проблема определения.

Датой «рождения» французской литературной сказки (« conte ») как жанра принято считать 1690 г., когда в свет выходит роман мадам д'Онуа «История Ипполита, графа Дугласа» («Histoire d'Hippolyte, comte de Douglas»), в который включен «Остров блаженства» («L'Île de la Félicité») – первая волшебная сказка, опубликованная во Франции. То, что именно «Остров блаженства» мадам Д'Онуа считается первой французской литературной сказкой, связано главным образом с тем творческим движением, которое за ней последовало и которое исследователи часто называют первой волной моды на сказку⁸: вслед за мадам д'Онуа сказки публикуют Шарль Перро, мадемуазель Леритье, Катрин Бернар, мадемуазель де Ла Форс, графиня де Мюра и другие. Интересно, что авторами литературных сказок конца XVII века выступают преимущественно женщины – это связано, с одной стороны, с развитием салонной культуры и прециозности, а с другой – со спором о положении женщины в обществе, разразившимся в конце столетия. Новый жанр, каковым является в ту эпоху волшебная сказка, это, прежде всего, возможность создать сферу культурного влияния, принадлежащую исключительно женщинам. Однако речь идет не о том, чтобы вести открытую полемику с моралистами XVII века, женщины скорее пытаются отстаивать возможность творить на литературном поприще, связывая удовольствие писательства с удовольствием развлечения. При этом сказки писали и мужчины: кроме Ш. Перро это и Фенелон, и Ж. де Лафонтен, и аббат де Шуази. «Мужские» сказки отличаются большей сдержанностью и простотой стиля по сравнению с многословностью «женских» сказок, но все же меркнут на фоне обилия последних.

Характерными чертами сказок этого периода является связь с более древним жанром новеллы (изначально сказки называются новеллами, ср.

⁸ Sermain, Jean-Paul. Le conte de fées du classicisme aux Lumières. Paris : Desjonquères, 2005. P.18. См. также Storer, Mary Elizabeth. Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle : la mode des contes de fées (1685-1700). Paris: H. Champion, 1928; Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2002.

«Терпение Гризельды» Ш. Перро, сюжет которой позаимствован из «Декамерона») и с жанром романа (первая сказка и несколько последующих появляются внутри романов) – от которых, однако, сказка отграничивается, постепенно формируясь как самостоятельный жанр; теоретическое сопровождение (см., например, предисловия Ш. Перро и мадемуазель Леритье) и опора на «фольклор» также являются типичными для сказок «первой волны». Особую роль в формировании жанра играют сборники⁹: они способствуют установлению основных черт французской литературной сказки, в этот период преимущественно волшебной, – как сюжетных (например, типичный сказочный мотив беды или недостачи¹⁰, присутствие волшебных персонажей, как правило, фей, и волшебного вообще и др.), так и относящихся к форме (например, зачин «Il était une fois...» или наличие моралите), тем самым создавая так называемый «горизонт ожидания» читателя.

Нужно отметить, что этот период – с 1690 по 1705 гг. – отмечен интересом к фольклорным основам сказки: во многом опираясь на устную народную традицию, сказка иллюстрировала идеи Новых («La Querelle des Anciens et des Modernes»), неслучайно к этому жанру обратился и Ш. Перро. Хотя помимо народных используются и литературные источники (писатели и писательницы черпают сюжеты и вдохновение, например, из сборников «Приятные ночи» Страпаролы или «Пентамерон» Базиле¹¹). И хотя столь масштабное увлечение волшебной сказкой постепенно стихает к концу XVII века, в следующем столетии она не сходит с «литературной арены» и продолжает развиваться.

1.1. Сказочный жанр в век Просвещения.

Несмотря на то, что XVIII век часто называют «веком Разума», веком философии и повышенного интереса к науке, во Франции это также и «золотой век сказки». Именно в это столетие получает дальнейшее развитие сказочный

⁹ См. Perrin, Jean-François. Recueillir et transmettre // Féeries, 1 | 2004. URL : <http://feeries.revues.org/203>

¹⁰ См. В.Я. Пропп. Морфология сказки. М.: Лабиринт, 2001.

¹¹ Defrance, Anne. Les premiers recueils de contes de fées // Féeries, №1, 2004. URL : <http://feeries.revues.org/index66.html>

жанр: в начале века продолжают выходить сборники волшебных (или фейных) сказок, а с 1704 г., после появления первого тома «Тысячи и одной ночи» в переводе Антуана Галлана, мода на фейную сказку сменяется модой на сказку в восточном духе. За ней последует возникновение жанра пародийной и пародийно-гривуазной сказки (*conte licencieux ou libertin*), а затем – сказки нравоучительной и философской, даже «аморальной», непристойной (*conte amoral, immoral*), и фантастической – в конце века. Однако упомянутое нами понятие моды требует уточнений, поскольку речь идет не о модном явлении длиною в столетие, как полагал Ж. Баршилон¹², а скорее о двух «волнах» моды на сказку, когда наиболее активно в печати появляются сказки схожей жанровой направленности, принадлежащие разным авторам. Исследователи по-разному выделяют этапы данного явления: некоторые, например, М.-Э. Сторер, рассматривают только первый из них – с 1690 по 1700 гг.¹³; Ж.-П. Сермэн вычленяет целых три периода – с 1690 по 1705 гг. (зарождение жанра), затем с 1705 по 1730 гг. (увлечение восточной сказкой) и с 1730 по 1756 гг. (появление различных вариаций жанра)¹⁴. Р. Робер, в свою очередь, предлагает выделять только две «волны» моды на сказку, когда количество публикаций достигает своего пика: с 1690 по 1715 и с 1730 по 1758 гг.¹⁵. Подобные различия трактовок связаны с оценкой и восприятием сказок, появляющихся на том или ином временном отрезке в течение XVIII века: например, Ж.-П. Сермэн анализирует моду на восточную сказку как самостоятельный период¹⁶, тогда как Р. Робер «присоединяет» ее к моде на фейную сказку Ш. Перро, мадам Д’Онуа и их современниц¹⁷. При этом все исследователи более-менее согласны в одном: все они обозначают как «моду» увлечение сказкой, охватившее Францию в конце XVII века, различаются лишь годы окончания этого увлечения. Как справедливо отмечает Р. Робер, это связано,

¹² См. Barchilon, Jacques. *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l’histoire littéraire*. Paris: Honoré Champion, 1975.

¹³ Storer, Mary Elizabeth. *Un épisode littéraire de la fin du XVIIe siècle : la mode des contes de fées (1685-1700)*. Paris: H.Champion, 1928. P.7-12.

¹⁴ Sermain, Jean-Paul. *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris : Desjonquères, 2005. P.18-29.

¹⁵ Robert, Raymonde. *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe siècle à la fin du XVIIIe siècle*. Paris : Honoré Champion, 2002. P.321-328.

¹⁶ Sermain, Jean-Paul. *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris : Desjonquères, 2005. P.24-27.

¹⁷ Robert, Raymonde. *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe siècle à la fin du XVIIIe siècle*. Paris : Honoré Champion, 2002. P.321-328.

в первую очередь, с восприятием данного периода его современниками и последующими поколениями, в сознании которых сохранился образ «золотого века сказки» применительно к 1690-1700 гг.¹⁸. Но также и с тем, что, во-первых, первая волна увлечения сказкой образовалась вокруг двух ключевых фигур – Ш. Перро и мадам Д’Онуа – которые привлекали внимание и к другим авторам сказок, их современникам, и к феномену в целом, тогда как в 1730-1758 гг. фигур подобного масштаба не было¹⁹; во-вторых, длительность первого периода намного короче, чем второго – фактически шесть лет непрерывной публикации минимум одной сказки в год (1694-1700) в первом случае и примерно двадцать лет (1734-1755) – во втором, что тоже могло «замаскировать» для критики вторую волну моды²⁰; в-третьих, как отмечала уже в 1694 г. мадемуазель Леритье, если в конце XVII века современники ощущали, что присутствуют при рождении какого-то особенного и незаурядного «вкуса», чему способствовали различные дебаты и теоретические рассуждения о сказке, подчеркивающие значение нового жанра, то в середине XVIII столетия речь шла о том или ином виде подражания сказкам первой волны, на которые, к тому же, многочисленные авторы часто ссылались как на период «высшего совершенства мира чудесного»²¹. Таким образом, оказывается, что сказки 1730-1758 гг. представляют собой гораздо более сложный феномен, чем сказки первой волны моды, «в той мере, что речь больше не идет о простом жанре, который открывают и используют, но наоборот, авторы определяют себя по отношению к первому этапу моды, который воспринимается как пройденный»²². Именно по этой причине увлечение восточной сказкой логично не выделять в отдельный период (как это делает Ж.-П. Сермэн), а относить к увлечению фейной сказкой конца XVII в., ведь многочисленные «contes» в духе «Тысячи и одной ночи» продолжают «осваивать» новый вид сказочного жанра, но еще не дистанцируются от него, что происходит во второй трети XVIII столетия, когда появляется пародийная сказка, а вслед за ней и другие

¹⁸ Ibid., p.312.

¹⁹ Ibid., p.325.

²⁰ Ibid., p.325-326.

²¹ Ibid., p.326.

²² Ibid.

разновидности сказок, в той или иной степени играющих с жанром, переосмысляющих его. Таким образом, периодизация Р. Робер представляется нам наиболее научно обоснованной, ведь в своем исследовании она не только стремится объяснить причины подобного деления и дать как можно более точный ответ на вопрос, что она подразумевает под «модой» на сказку, но и подкрепляет предложенную периодизацию сравнительными графиками, где хорошо видно, на какие годы приходится пик сказочной «продукции», а на какие – спад или же она полностью отсутствует²³.

Однако нужно добавить, что в течение всего XVIII века, даже в «переходные периоды» (между 1715 и 1730 гг., а также после 1758 г.), сказки продолжают издаваться, даже если речь идет о единичных публикациях или о переизданиях уже ранее напечатанных сказок. Важно также понимать, что сказка продолжает бытовать и в «устной традиции», то есть в салонах, где сказки часто были видом интеллектуального досуга (как, например, в самых известных литературных салонах эпохи – салоне герцогини дю Мэн и « Société du bout du banc », «Обществе края скамьи»²⁴), или же распространяется в списках – как было, например, с пародийными сказками Антуана Гамильтона, появившимися еще в начале XVIII века, но которые были опубликованы только в 1730 г.

1.1.1. «Театральность» сказки и «сказочность» театра.

Поддержанию интереса к сказочному жанру способствовал и театр. Если в конце XVII столетия драматические представления по мотивам сказок почти не ставились, то в течение XVIII века пьесы на сказочные сюжеты вплотную следуют за эволюцией жанра самой сказки: от восточной, пародийной, гривуазной и либертенной до назидательной. В качестве примеров можно привести такие постановки, как «La statue merveilleuse» (1720), основанная на одной сказке из сборника «Тысячи и одной ночи»; « La Sylphide » (1730) – пьеса по мотивам сказки Кребийона «La Nuit Sylphide (Le Sylphe, ou Songe de Mme de

²³ Ibid., p.322-324.

²⁴ См. Hellegouarc'h, Jacqueline. Un atelier littéraire au XVIII^e siècle : la société du bout-du-banc // Revue d'histoire littéraire de la France, 2004/1. Vol. 104, p. 59-70. URL : <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-1-page-59.htm>

R***, écrit par elle-même)»; «Асаjou» (1744) – переложенная Фаваром сказка Дюкло «Асаjou et Zirphile», и другие²⁵. При этом не менее популярными на сцене остаются произведения первых авторов сказок во Франции – Ш. Перро, мадам Д’Онуа, мадам де Вильнев и Лафонтена. Это, прежде всего, связано со вкусами театральной публики, которая «в конце XVII века и в течение всего XVIII века “жадна” до спектаклей, и любовь [которой] к чудесному не уменьшается»²⁶, как отмечает, например, К. Байе-Порт; а также с самой модой на сказку и сказочное, которую театр подхватил и отражением которой стал. «Рассматриваемая как второстепенный жанр, сказка обогащает репертуар народных и склонных к новшествам театров, таких как Итальянская комедия или ярмарочные театры – места многочисленных театральных экспериментов»²⁷, постепенно захватывая все новые и новые сцены. Определенную роль в этом процессе «адаптации и драматизации» сказки играет и меняющееся отношение к жанру в XVIII веке, когда начинают появляться пародии, соответственно, речь идет о прогрессивном дистанцировании по отношению к жанру, о взгляде на него как бы извне. Да и самой сказке оказывается свойственна определенная «театральность»²⁸, которая часто «выходит далеко за пределы заимствования или изображения спектакля, включенного в ткань повествования»²⁹. Исследователи часто пишут и о «контаминации» театра и повествовательного жанра³⁰. Что же сближает сказку с

²⁵ См., например, статью Bahier-Porte, Christelle. Le conte à la scène // Féeries, 4 | 2007 ; а также сб. Le conte en ses paroles. La figuration de l’oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A.Defrance et J.-F.Perrin. Paris: Desjonquères, 2007; Les scènes de l’enchantement: Art du spectacle, théâtralité et conte merveilleux – XVII-XVIII siècles. Paris: Desjonquères, 2010 и др.

²⁶ Bahier-Porte, Christelle. Le conte à la scène // Féeries, 4 | 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index223.html>

²⁷ Ramond, Catherine. Le merveilleux sur les planches : l’adaptation théâtrale de quelques contes de fées au XVIII^e siècle // Le conte en ses paroles. La figuration de l’oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A.Defrance et J.-F.Perrin. Paris : Desjonquères, 2007. P.256.

²⁸ См. Ramond, Catherine. Théâtralité et merveilleux dans le conte de la première moitié du XVIII^e siècle // Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Textes réunis et présentés par R. Jomand-Baudry et J.-F. Perrin. Paris : Editions Kimé, 2002. P.343-352.

²⁹ Poirson, Martial. Préface : Les affinités électives du merveilleux et de la scène théâtrale française (XVII^e-XIX^e siècles) // Les scènes de l’enchantement: Art du spectacle, théâtralité et conte merveilleux – XVII-XVIII siècles. Paris : Desjonquères, 2011. P.18.

³⁰ См. уже упоминавшиеся статьи Poirson, Martial. Préface : Les affinités électives du merveilleux et de la scène théâtrale française (XVII^e-XIX^e siècles) // Les scènes de l’enchantement. Art du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII-XIX siècles). Paris : Desjonquères, 2011. P.9-56; Ramond, Catherine. Théâtralité et merveilleux dans le conte de la première moitié du XVIII^e siècle // Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Paris : Editions Kimé, 2002. P.343-352; а также Pintiaux, Benjamin. L’opéra-ballet et le conte merveilleux : « La Féerie » de Cahusac et Rameau (1745) // Le conte en ses paroles. La figuration de l’oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Paris : Desjonquères, 2007. P.314-327.

театром? Прежде всего, взаимодействие со слушателем / читателем через рассказчика (повествователя), который может быть не только фигурой, «внешней» по отношению к сюжету, лишь комментирующей действия героев и вступающей в диалог с читателем (что характерно для сказки конца XVII века, но встречается и в следующем столетии, в том числе у Вуазенона), но также быть одним из персонажей сказки и активно взаимодействовать с другими действующими лицами (например, в «Софе» Кребийона, но не только у него – сказывается влияние «Тысячи и одной ночи»). Так создается «иллюзия присутствия»³¹, иллюстрирующая взаимоотношения повествователя и его «благоклонного слушателя», которая не в меньшей степени характерна для театра, когда зритель – «возможное воплощение читателя сказки»³² – является своего рода «невольным» свидетелем происходящего на сцене. Так, сказка, как и любая театральная пьеса, предлагает своему «адресату» определенные условия восприятия, согласно которым читатель / зритель оставляет за скобками условность происходящего и верит в реальность изображаемого³³.

Любопытно, что эту типичную для театра «ситуацию» (отсутствие четвертой стены) в сказке буквально повторяют сцены вуайеризма, когда один из персонажей, а вместе с ним и читатель превращаются в тайных зрителей некоторых сцен, которые они видеть не должны (как, например, в «Софе» Кребийона или в «Султане Мизапуде» Вуазенона). Отметим также, что меняются и персонажи сказки: это уже не безликие носители функций, они становятся более «активными», у них появляется собственный характер и даже некоторая психологическая глубина, чему способствует обилие диалогов – еще один элемент, отличающий сказку XVIII в. от сказки конца XVII в. и, в свою очередь, сближающий сказку с театральной пьесой. Помимо этого можно упомянуть и «структурное подобие» драматического и сказочного жанра, которое выражается, с одной стороны, в сходстве характера высказывания (такие категории как «устность, повествовательные техники, практика чтения вслух, искусство

³¹ См. Rabaud, Sophie. Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle. Paris : Champion, 2000.

³² Bahier-Porte, Christelle. Le conte à la scène // Féeries, 4 | 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index223.html>

³³ Ibid.

рассказывания»³⁴ применимы к обоим жанрам), а с другой стороны, в разложимости сказки на элементы (функции, лежащие в основе сюжета, и персонажей или действующих лиц, которых условно можно разделить на героев, помощников и противников), о чем писал еще В.Я. Пропп. Нетрудно заметить, что этот жанр легче всего адаптировать для театра благодаря схожести их актантных моделей, а также благодаря свойственной сказке линейности интриги, которая в большинстве случаев разворачивается вокруг одной функции – беды или недостачи – и ее устранения. Таким образом, как пишет М. Пуарсон, «волшебные, восточные и фривольные сказки предоставляют материал для многочисленных адаптаций и преобразований в драматический жанр, способствующих обнаружению реальной или потенциальной театральности данных сказок»³⁵.

На «театральность» сказки указывал еще Мармонтель в своем теоретическом сочинении «Основы литературы» («*Eléments de littérature* », 1787), где сказке посвящена целая статья: «Связь между сказкой и комедией аналогична связи, которая существует между эпикой и трагедией, но в миниатюре. <...> Наиболее занимательная часть сказки – это сцены, состоящие из диалогов»³⁶. Сравнение с комедией, с комическим жанром здесь не случайно, что отмечает и К. Байе-Порт: «В самом деле, сказка в основном адаптируется для комической сцены <...>, необязательно потому, что это якобы второстепенный или “маленький” жанр <...>, но, возможно, потому, что сказка – это жанр преимущественно комический»³⁷. Эти два жанра сближают и общие цели («развлекая, поучать», изображая современные нравы), что позволяет говорить об их внутреннем родстве, их «более глубокой поэтической идентичности». Именно это, по мысли К. Байе-Порт, объясняет, с одной стороны, присутствие в сказке элементов, свойственных театру, а с другой – сближение сказки и комедии. Параллельно со сказкой развивается и жанр оперы (комической оперы, оперы-

³⁴ Poirson, Martial. Préface : Les affinités électives du merveilleux et de la scène théâtrale française (XVII^e-XIX^e siècles) // Les scènes de l'enchantement: Art du spectacle, théâtralité et conte merveilleux – XVII-XVIII siècles. Paris : Desjonquères, 2011. P.19.

³⁵ Ibid.

³⁶ Marmontel. *Eléments de littérature*. Tome 1. Paris : Chez Verdière, 1825. P.522-523.

³⁷ Bahier-Porte, Christelle. Le conte à la scène // *Féeries*, 4 | 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index223.html>

балета или лирической трагедии), у истоков которого также стоит Ш. Перро. Таким образом, «сказка и волшебный театр не только имеют общее рождение, их судьбы тоже связаны, с конца XVII в. до конца XIX в., что позволяет выявить некоторое взаимное влияние между этими двумя пространствами репрезентации и изучить их особенности и цели»³⁸. Действительно, при анализе отношений сказки и театра правильнее было бы говорить о взаимовлиянии, неслучайно в научной среде появляются не только такие категории как «драматическая сказка» («conte dramatique») или «волшебная драматическая сказка» («conte merveilleux dramatique») и «драматическая феерия» («féerie dramatique»)³⁹, но и «волшебный театр» («théâtre merveilleux», «théâtre de féerie»)⁴⁰.

В XVIII веке многие писатели участвуют не только в новой волне моды на сказку, но и в этом увлечении по превращению сказки в «театральный жанр»: в пьесы, оперы и комедии. Примечательно, что корни этого увлечения (как и моды на сказку) следует искать в конце XVII века, когда в эстетической рефлексии возрастает интерес к воображаемому (Н. Буало⁴¹), а в театре (преимущественно, в лирической трагедии) популяризируется использование чудесного в постановках, основанных на рыцарских романах, таких как «Амадис Галльский», и романических поэмах «Неистовый Роланд», «Освобожденный Иерусалим». Фейная сказка Ш. Перро и мадам Д'Онуа, в свою очередь, обогащает репертуар театров, чтобы впоследствии постоянно взаимодействовать с ним, и этот процесс усиливается в XVIII веке, когда ставятся сказки А. Гамильтона, Кребийона, Мармонтеля, Вольтера и др. При этом пьеса становится своего рода интертекстуальной игрой, так как в речь действующих лиц часто вставляются ключевые фразы или слова сказки, лежащей в основе драматического произведения. Так сказка, переместившись в театр, продолжает взаимодействовать со своим некогда читателем, а теперь зрителем, обращаясь к

³⁸ Poirson, Martial. Préface : Les affinités électives du merveilleux et de la scène théâtrale française (XVII^e-XIX^e siècles) // Les scènes de l'enchantement: Art du spectacle, théatralité et conte merveilleux – XVII-XVIII siècles. Paris : Desjonquères, 2011. P.17.

³⁹ Ibid., p.30-39.

⁴⁰ См., например, сб. Le théâtre du Merveilleux. Préface de Marcel Marceau. Paris : Olivier Perrin, 1962 ; Théâtre, merveilleux, fantastique. Sous la direction de Anne Bouvier-Cavoret. Paris : Ophrys, 2005.

⁴¹ Об этом свидетельствует, например, интерес Буало к трактату Псевдо-Лонгина «О возвышенном», переведенный им в 1674 г. и оказавший значительное влияние на эстетику Нового времени.

его «фольклорной и литературной культуре»⁴², а театр, в свою очередь, оказывает влияние на развитие сказочного жанра, способствуя все большему дистанцированию по отношению к нему через интертекстуальную игру с текстом-источником и большей рационализации сказки через диалоги персонажей и «правдоподобное чудесное»⁴³. Как пишет К. Рамон, «если XVIII век больше не верит в фей, то он верит в силу разума. Театрализация чудесного в сказках XVIII века откроет путь для развития назидательной и философской сказки»⁴⁴. Возможно, такое обилие театральных произведений на основе сказок тоже способствовало восприятию XVIII века как «золотого века сказки».

1.1.2. «Век Разума» и «золотой век сказки» - сочетание несочетаемого?

Может показаться странным, что сказочный жанр, в котором априори господствует чудесное, так активно развивается именно в «век Разума». Но если изучить эту проблему более внимательно, то окажется, что в ней нет никакого противоречия. Об этом пишет, например, Ф. Жевре: «Создается впечатление, что жанр литературной фейной (волшебной) сказки, родившийся в конце XVII века, у Перро достаточно далек от научной сферы. <...> Иначе дело обстоит в 1740-е годы, когда сказка находится на пересечении двух подходов к знанию о человеке и о природе: одного, основанного на легендах и баснях <...> и другого, основанного на науке, которые придают иной смысл чудесам или представлениям о мире»⁴⁵. В век космополитизма «“популяризация” наук способствует смешению чудесного и научного дискурсов»⁴⁶, и сказка в той или иной мере отражает научные дебаты и открытия эпохи, которые порой кажутся новыми «чудесами». Наряду с феями в ней появляются ученые мужи (например, у Вольтера, Готье де

⁴² Rizzoni, Nathalie. Quand dire c'est faire, les parlers merveilleux au théâtre // Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A.Defrance et J.-F.Perrin. Paris: Desjonquères, 2007. P.295.

⁴³ Ramond, Catherine. Le merveilleux sur les planches : l'adaptation théâtrale de quelques contes de fées au XVIII^e siècle // Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A.Defrance et J.-F.Perrin. Paris : Desjonquères, 2007. P.262-264.

⁴⁴ Ramond, Catherine. Théâtralité et merveilleux dans le conte de la première moitié du XVIII^e siècle // Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Textes réunis et présentés par R. Jomand-Baudry et J.-F. Perrin. Paris : Editions Kimé, 2002. P.344.

⁴⁵ Gevrey, Françoise. Fées cartésiennes ou fées newtoniennes // Féeries, 6 | 2009. URL : <http://feeries.revues.org/702>

⁴⁶ Ibid.

Мондоржа, Вуазенона), при помощи научного языка описываются любовные сцены, а имена персонажей иногда отсылают к какой-либо научной области, например, минералогии (как в «Григри» Луи де Каюзака). Так «скрещивание» научного и чудесного открывает новые горизонты для развития сказочного жанра, все более отдаляя сказку от ее фольклорных основ и вписывая ее в контекст современности. Наука, «используемая произвольно или шутливо, часто оказывается не более настоящей, чем волшебный мир фей, которым она управляет»⁴⁷.

Об отношениях между сказкой и наукой XVIII века пишет и другая исследовательница, О. Гайар⁴⁸. Она выделяет несколько типов таких отношений: с одной стороны, это отношения *in praesentia*, когда сказка является своеобразным «механизмом», «устройством» для получения знаний, а также пространством, где знания воплощаются и выстраиваются в систему; с другой стороны, это отношения *in absentia*, когда документальный материал заменяется чудесным, что можно наблюдать, например, в пародийных и гривуазных сказках⁴⁹. К тому же сказка открыта для различных предположений и экспериментирования: она «служит для того, чтобы формировать новые гипотезы, и позволяет их испытать, вне неизбежно ограниченных пределов научных условий данной эпохи: здесь нет ничего от декоративной игры, это само условие существования любого знания»⁵⁰. Таким образом, сказочное и научное оказываются тесно связаны в «век Разума»: сказка способствует формированию научного знания, а оно, в свою очередь, «актуализирует» сказку, обновляя ее и превращая в «современный» жанр.

Вопрос «преломления» наук в сказочном жанре затрагивает и А. Дефранс⁵¹. Обращаясь к предисловию «Софы» Кребийона, где повествователь реабилитирует сказку в ущерб науке, исследовательница отмечает антагонистичный характер

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ См. Gaillard, Aurélia. Que peuvent les savoirs pour le conte – et le conte pour les savoirs ? // *Féeries*, 6 | 2009. URL : <http://feeries.revues.org/696>

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ См. Defrance, Anne. La réfraction des sciences dans le conte de fées // *Féeries*, 6 | 2009. URL : <http://feeries.revues.org/701>

взаимоотношений этих двух «миров»: сказка воспринимается как «игровой вымысел», как «обманчивый, субъективный дискурс», который спасает морализаторская интенция, тогда как наука воплощает поиск «объективных, вневременных истин». Но именно в «век Разума» граница между ними становится все менее четкой, все более «пористой», особенно если учесть, что философы того времени (например, Руссо или Дидро) «не гнушались» писать сказки. В них отразилось не только увлечение науками, характерное для XVIII века, они сами отражают или скорее «преломляют» те темы, которые будоражили умы того времени, но делают это в своей манере, предполагающей дистанцию, часто в игровой форме или даже прибегая к критике. Сказка превращает читателя в ученого, которого она выводит на путь поиска истины, возможно, не абсолютной, а относительной, «рождающейся истины». Так сказка XVIII века свидетельствует об этом стремлении к просвещению, одновременно напоминая об относительности научного знания, которое постоянно находится в развитии.

Таким образом, дальнейшее развитие сказки в эпоху Просвещения объясняется особенностями данного жанра, с одной стороны, строго подчиняющегося определенным правилам, с другой – открытого всевозможным изменениям. Впитывая проблематику эпохи, отражая и преломляя культурный контекст, сказка превращается в пространство, где сталкиваются и проверяются идеи и теории, в том числе научные. Сказка становится инструментом «вопрошания» этого мира, что, в частности, наиболее ярко отражено в философской повести (conte) Вольтера. «Идеологичность и тенденциозность» сказки XVIII столетия отмечает и А.Д. Михайлов: «Просветительство наложило на духовную жизнь своей эпохи неизгладимый отпечаток. Поэтому философичность, иногда глубокая и органическая, иногда же поверхностна и показная, стала почти обязательным качеством прозы столетия»⁵². Тем самым жанр сказки отвечает потребностям «века Разума» и в том числе по этой причине оказывается одним из наиболее популярных жанров.

⁵² А.Д. Михайлов. Французская повесть эпохи Просвещения // Французская повесть XVIII века. М.: Правда, 1989. С.7.

1.2. « Conte » - сказка, повесть, повесть-сказка? К проблеме определения жанра.

При обращении к такому жанру, как « conte » XVIII века, неизбежно возникает проблема определения и, как следствие, перевода данного термина. Почему речь идет именно о XVIII веке? Дело в том, что в данной работе не ставится задача дать общее определение жанру литературной сказки в любой период времени, но представляется необходимым уточнить содержание данного понятия в изучаемую эпоху, чтобы опираться на него при анализе непосредственно « contes » аббата Вуазенона. Подобный подход связан также и с тем, что значение, которое вкладывается в данный термин, сильно меняется с конца XVII и на протяжении всего XVIII века, когда речь идет не только и не столько о «волшебной сказке», « contes de fées », но о многочисленных разновидностях (или модификациях) данного жанра (восточная, пародийная и фривольная, назидательная и «аморальная» сказки).

Проблема перевода термина « conte » на русский язык связана с разным диапазоном значений русского и французского слов, а также с особенностями развития жанров « conte » и «сказка» во Франции и в России. Согласно Международному словарю литературных терминов (DITL), в Средние века под «conte» понимали «неэпический рассказ в прозе или в стихах, часто народного происхождения, передававшийся устно, по крайней мере, изначально, и рассказывающий в большинстве своем о вымышленных событиях»⁵³. При этом длина произведения значения не имела: термином « conte » обозначали и короткие рассказы, относящиеся к жанру фавлю, и длинные повествования (ср. «Conte du Graal» Кретьена де Труа – «Роман о Граале»). Этим термином иногда называли и лэ (ср. у Марии Французской), хотя к лэ относили преимущественно лирические произведения. Что касается русского слова «сказка», то, как пишет В.Я. Пропп, в своем современном значении оно появилось в XVII веке, а первоначально этим термином обозначалось «сказанное или писанное слово,

⁵³ D.I.T.L., art. Conte / Tale, URL : http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/CONTETale_n.html

имеющее силу документа»⁵⁴. «Но это не значит, что не было сказок. Это значит, что сказки первоначально обозначались каким-то другим словом. Можно предположить, что таким словом служила “баснь” <...>»⁵⁵ – отсюда, вероятно, и последующие сложности с разграничением этих двух жанров.

Исследуя различные переводы слова «сказка», В.Я. Пропп приходит к выводу, что специальные термины существуют только в русском и немецком языках: «В немецком языке сказка обозначается словом “Märchen”. <...> Märchen – “маленький интересный рассказ” (слово встречается с XIII века и постепенно закрепилось в значении “сказка”))»⁵⁶. В других же европейских языках, в том числе и во французском, термин, который можно перевести как «сказка», имеет и другие значения – рассказ, повесть: «Народы мира, точнее, европейские народы, как правило, никак не обозначают этого вида народной поэзии, пользуясь для его определения самыми разными словами. <...> Во французском языке чаще всего употребляется слово *conte*, что означает “рассказ”, *raconter* — “рассказывать”. Для точности прибавляют *conte populaire* (“народный рассказ”), *conte de fées* (“рассказ о феях”, что, собственно, подходит только к волшебным сказкам), или *récit*, или *légende*»⁵⁷. Сложности перевода французского слова «*conte*» отмечают и другие отечественные исследователи: «Современный французский “*conte*” (помимо соответствия своего в определенных случаях нашей “сказке”) ближе передает наше слово “рассказ”, ибо под “*conte*” современный француз никогда не понимает, например, романа. Напротив, в Средние века как “*conte*” обозначали постоянно и большие эпические произведения (напр. «Повесть о Граале» — «*Conte del Graal*»))»⁵⁸. Но при рассмотрении данной проблемы не менее важен и комментарий А.Ф. Строева в предисловии к сборнику французских литературных сказок XVII-XVIII вв.: несмотря на то, что «волшебные сюжеты встречались и раньше, в самых разных произведениях: в лэ <...> Марии Французской (XII в.), в средневековых сборниках “примеров” для духовных поучений, в поэмах Тассо,

⁵⁴ В.Я. Пропп. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2001. С.19.

⁵⁵ Там же. С.18-19.

⁵⁶ Там же. С.20.

⁵⁷ Там же. С.18-21.

⁵⁸ А. Цейтлин. Жанры // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 4. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. С.133. <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/le4/le4-1091.htm>

Боярдо, Ариосто, в «Приятных ночах» Страпаролы и «Пентамероне» Базиле (XVI в.)), и даже «в тех случаях, когда они почти ничем не отличались от более поздних литературных сказок <...> и назывались тем же самым словом “conte” (рассказ, сказка)» – несмотря на все это они «воспринимались еще в ином контексте – забавных историй, легкой поэзии»⁵⁹.

О многозначности слова « conte » и о проблеме отграничения ее от смежных жанров (« histoire », « nouvelle », « roman ») пишет и А.Д. Михайлов: «В рассматриваемую нами эпоху эти небольшие произведения не имели специального жанрового определения, их чаще всего называли все так же – романами. Впрочем, применялись термины “история” и “сказка”, а иногда, хоть и редко – “новелла”. Термин “сказка” употреблялся чаще всего. Но он был двусмыслен: он указывал и на “сказочность”, фантастичность произведения, и на его “сказовость”, то есть повествовательный характер»⁶⁰.

Таким образом, из-за полисемии термина « conte », при помощи которого обозначали разные виды повествования – рассказ, повесть, новеллу, сказку, даже «маленький роман», а также из-за его активного употребления в «век Разума» его перевод на русский язык нередко провоцирует трудности. Об этом пишет и А.А. Скакун в своей статье, посвященной разграничению жанров сказки и басни: «Если во французском языке слово “conte” предполагает установку на устный рассказ или письменное повествование, имитирующее подобную форму рассказа, вне зависимости от того, имеется в нем элемент чудесного или же его нет, то в русском языке слово “сказка”, напротив, акцентирует внимание реципиента именно на сказочной, волшебной-фантастической и вымышленной, стороне изображаемых в ней событий»⁶¹. Вероятно, поэтому А.Д. Михайлов, пытаясь отделить жанр повести от непосредственно сказки, вводит термин-гибрид «повесть-сказка»: «В первой половине столетия была очень популярна повесть-

⁵⁹ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.10-11.

⁶⁰ А.Д. Михайлов. Французская повесть эпохи Просвещения // Французская повесть XVIII века. М.: Правда, 1989. С.7.

⁶¹ А.А. Скакун. Проблема теоретического разграничения жанров басни и «сказки» в трудах европейских критиков и исследователей XVIII–XX веков // Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». Серия “Symposium”, выпуск 26. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С.36.

сказка, связанная со стилистическими тенденциями рококо. Наиболее яркими представителями этой галантно-эротической разновидности жанра были такие писатели, как Дюкло, Вуазенон, Фромаже, Ла Морльер и многие другие»⁶². Достаточно точно данную проблему характеризует М.А. Гистер в своей диссертационной работе, посвященной русской литературной сказке XVIII века, указывая на постепенное усвоение русским языком французского значения « conte »: «Поскольку слово “сказка” в литературном лексиконе XVIII века имело два значения, этот термин применялся к текстам с весьма разными жанровыми характеристиками. Во-первых, он использовался для жанрового определения повествовательных произведений, в основе которых лежит фольклорный сюжет, или рассказов о необыкновенных приключениях (например, большая часть текстов в сборнике В.А. Левшина «Русские сказки» или «Сказки о царевиче Хлоре» Екатерины II). Во-вторых, “сказками” именовали самые разнообразные сюжетно-повествовательные тексты, как в прозе, так и в стихах, и понятие “сказка” было синонимично понятиям “повесть”, “история”, “рассказ”, “новелла” и даже “басня”. Значение слова “сказка” в первом случае определяется устойчивым употреблением применительно к фольклорным повествовательным текстам, во втором является результатом усвоения значения французского слова “conte” (от гагола “conter” – рассказывать, повествовать), которым в XVIII в. назывались как сказки с фольклорным сюжетом, так и вообще сюжетно-повествовательные тексты (от стихотворных сказок-басен Лафонтена до “contes philosophiques” Вольтера или “contes moraux” Мармонтеля)»⁶³. Подобное усвоение значения французского слова русской «сказкой» в XVIII веке способствует еще большему размыванию границ жанровых наименований. А.А. Скакун также обращает внимание на омонимию, существующую между двумя жанровыми типами « conte »: сказку как «вымышленное, нередко волшебнo-фантастическое повествование в народном духе» и сказку как

⁶² А.Д. Михайлов. Французская повесть эпохи Просвещения // Французская повесть XVIII века. М.: Правда, 1989. С.13.

⁶³ М.А. Гистер. Русская литературная сказка XVIII века: история, поэтика, источники. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2005. С.3.

«стихотворную комическую новеллу», образцом которой он считает «contes» Ж. де Лафонтена⁶⁴.

Таким образом, очевидно, что употребление и лексическое наполнение французского слова «conte» далеко не всегда соответствует русскому «сказка». К тому же пути развития жанров, обозначаемых этими словами, отличны в России и во Франции, что создает дополнительные проблемы при переводе. Возможно, определенную роль сыграла мода на фейную сказку – и впоследствии не только сам жанр «conte de fées» приобретает популярность и литературный статус, но и его жанровое обозначение – «conte», которое затем постоянно обыгрывается посредством присоединения к нему различных эпитетов, указывающих на содержание: «conte oriental», «conte plaisant», «conte philosophique», «conte moral (immoral)» и т.д. И в этих многочисленных литературных «экспериментах» с жанром теряется то значение, которое вкладывал в «conte», например, Шарль Перро и которое сформировалось благодаря обширной сказочной продукции его современниц – то есть значение, которое соответствовало русскому слову «сказка». Поэтому французское «conte» часто переводят как повесть или рассказ (ср. «Философские повести» Вольтера или «Нравоучительные рассказы» Мармонтеля). Однако что касается сказок XVIII века, то нам кажется важным подчеркнуть сказочную составляющую слова «conte», которую, очевидно, имеют в виду современники и на которую направлена их пародийная игра с жанром. Поэтому, вслед за А.Д. Михайловым и А.Ф. Строевым, те произведения, которые в той или иной мере отталкиваются от жанра «conte de fées» мы предлагаем обозначать как «сказочные повести» или, где это уместно, просто как «сказки» (в нашем случае – применительно к «contes» аббата Вуазенона). Это кажется тем более правомерным, если учесть, что русское слово «сказка» в XVIII веке усваивает значения французского «conte», как отмечала М.А. Гистер.

⁶⁴ А.А. Скаун. Проблема теоретического разграничения жанров басни и «сказки» в трудах европейских критиков и исследователей XVIII–XX веков // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». Серия “Symposium”, выпуск 26. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С.36.

1.2.1. Проблемы дефиниции жанра.

Как справедливо заметил Н. Вейсман, в поисках определения «conte» бесполезно обращаться к поэтикам XVIII века: «Все отказывают в литературном достоинстве этому маленькому жанру, презираемому теоретиками, тем более (a fortiori) когда он прозаический»⁶⁵. Тем не менее, это не мешает сказке развиваться во Франции в эпоху Просвещения, но «редко встретишь писателей, которые чувствуют необходимость дать определение жанру, который они используют»⁶⁶. Поэтому для того, чтобы разобраться, что понимали под «conte» в эпоху Просвещения, Н. Вейсман советует обратиться к словарям того времени. В частности, «Словарь Французской Академии» («Le Dictionnaire de l'Académie française») дает следующее определение сказки (conte): «повествование, рассказ о каком-либо приключении, истинном или выдуманном, серьезном или забавном»; при этом уточняется, что данный термин «обычно используется применительно к вымышленным и шутливым историям»⁶⁷. Отметим, что данное определение, датированное 1694 г. не меняется в последующих переизданиях словаря на протяжении всего XVIII в. Схожее определение можно встретить в «Критическом словаре французского языка» («Dictionnaire critique de la langue française», 1787): «повествование, рассказ о каком-либо приключении; термин чаще употребляется для обозначения вымышленных [историй], нежели правдивых»⁶⁸. Определение сказки можно найти и в Энциклопедии Дидро и Д'Аламбера: «Это вымышленный рассказ в прозе или в стихах, основное достоинство которого заключается в разнообразии и правдивости описаний, тонкости шуток, живости и уместности стиля, остроумном контрасте событий»⁶⁹. Если первые для определения характеризуют «conte» через содержание (повествование преимущественно о вымышленных событиях), то в Энциклопедии говорится о форме (прозаической или стихотворной) и стиле, присущем жанру «conte», что точнее отражает особенности сказки XVIII века.

⁶⁵ Veysman, Nicolas. Le rictus moral de Marmontel // *Féeries*, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/index685.html>

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Le Dictionnaire de l'Académie Française. Paris, 1694. Tome 1, p.239.

⁶⁸ Dictionnaire critique de la langue française, par M. l'abbé Feraud. Paris, 1787. Tome premier, p. 559.

⁶⁹ Encyclopédie dirigée par Diderot & d'Alembert (1751-1765). URL : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.3:88.encyclopedia0513.1047296>

Если жанр «сказка» не встречается в поэтиках той эпохи, писатели, тем не менее, пытаются его охарактеризовать уже в период первой волны моды на сказку. В частности, подобные попытки встречаются в предисловиях к сборникам сказок Ш. Перро или его племянницы, мадемуазель Леритье. Нужно отметить и критическое сочинение П. де Вилье «Беседы о фейных сказках и некоторых других сочинениях нашего времени, призванные уберечь от дурного вкуса» («Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût», 1699)⁷⁰, в котором автор «борется» за «литературное качество» данного жанра, вовсе не являющегося таким «легким», каким его считают его современники. В частности, Вилье полагает, что чтобы писать сказки, необходимо обладать развитым умом и эрудицией, цель сказок – наставлять и исправлять, а главное их достоинство – простота и естественность стиля. Одной из основных характеристик данного жанра Вилье полагает комизм, «смех».

Что касается XVIII века, то сочинители сказок («faiseurs des contes») так или иначе характеризуют данный жанр либо в предисловиях к своим сочинениям, либо внутри них. Наиболее показателен пример Мармонтеля, который помещает свои размышления о жанре «conte» в критическое сочинение «Основы литературы» («Eléments de littérature», 1787). Он выделяет два типа «conte»: жанр литературный, который близок комедии и эпосе, и жанр устный, типичный для беседы (например, в салоне), который, как кажется, также можно обозначить словом «anecdote», «забавная история». Что касается «conte» как литературного жанра, то Мармонтель, так же как и до него Вилье, указывает на такие необходимые его признаки, как простота, естественность, сочетание морали и веселости: «[Сказка], как и комедия, должна иметь свою цель, как комедия, должна ориентироваться на нее и ее достигать: ничто не мешает ей быть забавной или полезной; если она сочетает веселость и назидательность, ее можно считать образцом жанра; она теряет всякое литературное достоинство, если она

⁷⁰ «Croyez-moi, il faut bien de l'esprit, bien des réflexions, et même bien de la capacité pour conter les choses de manière à faire rire, et à les rendre toujours agréables : ainsi quand les faiseurs de contes ne se proposeraient point d'autre fin que de faire rire, ils ne pourraient y réussir s'ils n'étaient habiles gens ». – Villiers. Entretiens sur les contes de fées. Paris : Chez Jaques Collombat, 1699. P.105-106.

непристойна»⁷¹. Мармонтель, кроме того, вскользь упоминает, что «conte» может быть написана как в стихотворной, так и в прозаической форме, но она не должна быть слишком длинной. Нужно отметить, что, описывая «conte», Мармонтель имеет в виду, прежде всего, «contes moraux», «назидательные сказки», нежели жанр сказки в целом, на что обратил внимание еще Н. Вейсман. Таким образом, рассуждая о жанре сказки XVIII века, многие современники отмечают ее шуточный характер, а также то, что это повествование преимущественно о вымышленных событиях. При этом «conte» может быть написана как в прозе, так и в стихах, ее стиль характеризуется одновременно живостью и естественностью, даже простотой («*naïveté*»), а цель сказки, как правило, типично классицистическая – «поучая, развлекать», то есть ее отмеченный нами ранее шуточный характер может сочетаться с нравовучением.

Что касается современных исследователей, то, как ни странно, проблема определения жанра сказки, как фольклорной, так и литературной, стоит скорее перед отечественными учеными, тогда как зарубежных (в частности, французских) больше интересует история зарождения и развития жанра. По мнению М. де Грева, автора статьи о сказке в Международном словаре литературных терминов (DITL), это связано с тем, что «вопрос терминологии не может быть отделен от истории сказки»⁷². Такой подход вполне справедлив, ведь представление о том или ином жанре неизбежно меняется с течением времени, и пример французской «conte» здесь более чем показателен: за столетие оно эволюционирует от полушутливой «*conte de fées*» (волшебной сказки) до «*conte philosophique*» (философской повести), которая ставит перед собой гораздо более серьезные задачи, и глобальные изменения, которые претерпевает жанр, отражены в русском переводе слова «conte». Однако современными французскими литературоведами все же делаются попытки дать более точное определение жанру в эту эпоху: с вопроса «Что такое волшебная сказка?» начинается фундаментальное исследование Р. Робер (1981); экспериментальной

⁷¹ Marmontel. *Eléments de littérature*. Tome 1. Paris : Chez Verdière, 1825. P.523.

⁷² D.I.T.L., art. Conte / Tale, URL : http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/CONTETale_n.html

поэтике волшебной сказки XVIII века посвящен сборник статей под руководством Р. Жоман-Бодри и Ж.-Ф. Перрена (2002).

Р. Робер, анализируя французскую волшебную литературную сказку конца XVII-XVIII вв., пишет о «двусмысленности», тяготеющей над жанром в этот период. По мнению исследовательницы, она связана с неоднородностью жанра, проявившейся с самого его зарождения: это жанр, находящийся на границе ученой и народной «культуры», соединяющий в себе чудесное и романическое. Р. Робер предлагает определить волшебную сказку через ее непохожесть на другие повествования с элементами чудесного: сказку отличают не содержание и не «статус» чудесного, а свойственная жанру «нарративная структура» – та, которой посвящена фундаментальная работа В.Я. Проппа «Морфология волшебной сказки». Именно на нее исследовательница ориентируется в своем определении сказки и неоднократно использует его схему, «центральным ядром» которой является функция беды или недостачи и ее ликвидация. Но так как, в отличие от Проппа, Р. Робер анализирует не корпус фольклорных сказок, а корпус сказок литературных, то она считает необходимым охарактеризовать и «сказочное письмо», то есть то, как французская литературная сказка актуализирует структуру народной. Это эксплицитные гарантии ликвидации беды / недостачи, выявление образцовой судьбы двух центральных героев («couple héroïque») и установление исключительного волшебного порядка. Исследовательница особо отмечает, что эти элементы встречаются и в других нарративных формах, но только волшебная сказка включает все три, при этом «с максимальной интенсивностью»⁷³. Она также пишет об игровом характере сказки XVIII века и о том, что именно благодаря своей структуре этот жанр открыт всевозможным вариациям⁷⁴.

Авторы сборника по экспериментальной поэтике волшебной сказки, в свою очередь, отмечают ограниченное количество критических исследований об этом жанре и указывают на его экспериментальный характер, «неопределимость»,

⁷³ Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2002. P.29-38.

⁷⁴ Ibid., p.85-89.

нестабильность, полиморфность и размытость его границ. Например, Ж. Эрман, задаваясь вопросом об определении сказочного жанра, отмечает его «маргинальное» положение в «литературной системе» эпохи наряду с романом. При этом сказка «ищет себя в ситуации кризиса, вызванного дестабилизацией таких поэтических категорий как истина, правдоподобие, благопристойность»⁷⁵. Другие исследователи (Ж.-П. Сермэн, Ж. Бок, К. Байе-Порт) рассматривают преломление в сказке классицистического принципа «поучая, развлекать»: несмотря на то, что этот жанр исключен из поэтик, о чем мы уже писали раньше, он все же вписывается в классицистическую концепцию литературы. Этот принцип может быть как целиком отражен в сказке, так и «частично»: в назидательных сказках на первый план выходит нравоучение, «моральный урок», а целью сказок пародийных и фривольных выступает удовольствие – в разных его смыслах, зачастую прикрывающееся «маской» морали или становящееся предметом анализа в рамках сказки. Как пишет Р. Жоман-Бодри в предисловии к этому сборнику, «тогда как *docere* направлено на размышление, на критику и открывает путь философской повести, *placere* развивается во всех направлениях, даже тех, что меньше всего заслуживают одобрения»⁷⁶. Э. Лемирр и Т. Виар подчеркивают близость сказки и мифического повествования (превращения в животных, например, наводят на мысль об обрядах инициации), а К. Рамирез вписывает этот жанр в движение Просвещения: рациональный человек «приспосабливает сказку к ясному движению более светлой мысли», так сказка способствует «созданию идеологии разума»⁷⁷. По мысли Ж. Сгара, этот жанр умеет соединять два мира – мир чудесного и мир реальный посредством «простой аллегории», которая соотносит переносный и буквальный смыслы и при этом может служить политической и социальной критике. Все исследователи сходятся во мнении, что сказочный жанр – жанр «открытый» самым смелым

⁷⁵ Herman, Jan. Pour une définition *ex negativo* du conte. Le statut du conte dans les préfaces de romans dans la première moitié du XVIII^e siècle // Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Textes réunis et présentés par R. Jomand-Baudry et J.-F. Perrin. Paris : Editions Kimé, 2002. P.74-86.

⁷⁶ Jomand-Baudry, Régine. Préface // Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Paris : Editions Kimé, 2002. P.16.

⁷⁷ Ramirez, Carmen. Le soupçon du merveilleux dans le conte des Lumières // Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Paris : Editions Kimé, 2002. P.212-228.

«дерзновениям», который не боится разнородности и играет разными приемами⁷⁸. Его обновление связано в том числе с его «театрализацией» (К. Рамон), с бесконечным пародированием, с изменением отношений между повествователем и читателем: доверие и «сообщничество» между ними, тем не менее, оставляют место сомнению и недоверию⁷⁹. Но несмотря на то, что в сборнике освещаются самые разные стороны сказочного жанра (при этом речь идет преимущественно о сказке волшебной, «*conte merveilleux*»), исследователи не дают четкого определения сказке XVIII века как таковой. Они лишь намечают «проницаемость» границ данного жанра, его связь с романом, его «экспериментальный характер» и склонность к изменчивости в век Просвещения. При этом и они, и Р. Робер изучают преимущественно волшебную сказку и практически не упоминают другие виды жанра, не пытаются их охарактеризовать или определить.

А. Манян в своей статье, посвященной сказке, тоже говорит о сложностях, связанных с теоретическим осмыслением этой «области литературы», а именно с определением и разграничением таких поджанров, как сказки о феях, восточные, философские, фривольные и нравоучительные сказки⁸⁰. Э. Бенюро в дипломной работе, посвященной литературной «женской» сказке конца XVII века, тоже обращает внимание, что употребление термина «*conte*» в истории литературы не подчиняется четким правилам, его смысл варьируется в зависимости от эпохи, а его определение часто бывает неясным в XVII веке. Она также отмечает, что строгого разграничения между жанрами сказки, басни и новеллы в XVII столетии

⁷⁸ Jomand-Baudry, Régine. Préface // *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale*. Paris : Editions Kimé, 2002. P.18-19.

⁷⁹ «Вместе с волшебной сказкой XVIII век ввел литературу в эру подозрения», – так Р. Жоман-Бодри заканчивает свое предисловие, отмечая связь между «сказочным» периодом эпохи Просвещения и временем развития «нового романа», определенного Н. Саррот как «эра подозрения». Видимо, не случайно романы второй половины XX в. и рубежа XX-XXI вв. обращаются к сказочным сюжетам (как уже приведенные нами в качестве примера «Snow White» - «Белоснежка» (1967) Д. Бартелми, «Peau d'âne» - «Ослиная шкура» (2003) К. Анго, «Riquet à la houppe, Millet à la loupe» - «Рике с хохолком, Милле с увеличительным стеклом» (2003) К. Милле, «Le vaillant petit tailleur» - «Храбрый портняжка» (2004) Э. Шевийера). Но эта проблема выходит за рамки задач данной диссертации и может стать предметом специального исследования.

⁸⁰ Magnan, André. *Conte // Dictionnaire européen des Lumières*. Sous la dir. de Michel Delon. Paris, 1997. P.250

практически не существовало⁸¹, о чем писал и А.Д. Михайлов применительно к сказке века XVIII.

Тем не менее, попытки разделить эти жанры можно встретить уже в Энциклопедии, которая разделяет жанры сказки и басни по соответствию / несоответствию классицистическому канону: «Между сказкой и басней существует то различие, что басня содержит только одно событие, совершающееся в одном определенном месте и заканчивающееся в течение одного промежутка времени, цель которого [события] – привести с некоторой моральной сентенции, наглядно показать ее истинность; в сказке же нет ни единства времени, ни единства действия, ни единства места, а ее цель – не столько обучать, сколько развлекать. Басня часто представляет собой монолог или комическую сценку; сказка – это последовательность комедий, связанных одна с другой»⁸². Здесь можно увидеть объяснение, почему сказка оказывается исключена из системы классицистических жанров: «назидательная функция» (К. Рамирез) почти не свойственна сказке, в ней, по мнению энциклопедистов, предпочтение отдается развлекательной функции. Вероятно, поэтому «в 1690-е годы сказка еще частенько пытается выдать себя за более древний и признанно “полезный” жанр – басню. Очень многие произведения получают стихотворную мораль, а то и две»⁸³, – пишет по этому поводу А.Ф. Строев, вероятно, имея в виду предисловие Ш. Перро к его «Историям или сказкам былых времен с поучениями», где академик сознательно употребляет оба термина как синонимы⁸⁴. При этом сказка не просто заимствует у басни мораль, но и то, что «в баснях нравоучительный вывод зачастую противореч[ил] сюжету», и «многие авторы литературных сказок сознательно обыгрывали подобное несоответствие,

⁸¹ Benureau, Esther. Le conte de fées littéraire féminin de la fin du XVII^e siècle. Université de Quebec à Montréal, 2009. P.25-27. URL : <http://www.archipel.uqam.ca/1877/1/M10738.pdf>

⁸² Encyclopédie dirigée par Diderot & d'Alembert (1751-1765). URL : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.3:88.encyclopedia0513.1047296>

⁸³ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.15.

⁸⁴ « Je prétends même que mes fables méritent mieux d'être racontées que la plupart des contes anciens, [...] si l'on les regarde du côté de la morale, chose principale dans toute sorte de fables, et pour laquelle elles doivent avoir été faites ». – Perrault, Charles. Contes. Introduction, notices et notes de Catherine Magnien. P.: Librairie Générale Française, 1990. P.24.

превращали его в конструктивный принцип»⁸⁵. В этом проявляется «полиморфность» сказочного жанра – отталкиваясь от приемов, позаимствованных, например, у басни, сказка их обыгрывает и перерабатывает.

Во втором определении, данном в Энциклопедии, сказка, басня и роман отмечены как слова-синонимы, поскольку «обозначают повествования, которые не являются правдивыми», но «с тем отличием, что баснь – это рассказ, цель которого нравоучительна, а неправдоподобие – нередко заметно, как, например, когда заставляют разговаривать деревья или животных; сказка – это ложная и короткая история, в которой нет ничего невозможного, или басня без назидательной цели; а роман – это длинная сказка. <...> Сказкой также называют забавные истории, правдивые и неправдивые, которые рассказывают в [салонной] беседе. Баснь – историческое событие, представленное как истинное, но признанное ложным; а роман – последовательность необычных приключений, произошедших с кем-то на самом деле»⁸⁶. Отметим, что здесь различие между этими тремя жанрами строится на основе категории правдивый / ложный, хотя изначально все трое обозначены как повествования, не являющиеся правдивыми, то есть вымышленные. Как пишет К. Рамирез, «сказка утверждалась в теории как наименее неправдоподобный, наименее нравоучительный и наименее длинный рассказ»⁸⁷. Ситуацию «портит» и различное употребление данных терминов – не только применительно к литературным жанрам, хотя и здесь различие между ними кажется довольно условным, но и в качестве жанров «устных», типичных для салонной беседы – в этом случае «conte», например, приближается к «anecdote», что мы уже встречали у Мармонтеля; а роман становится повествованием не о вымышленных событиях, а о произошедших на самом деле.

Любопытно, что похожее «столкновение» жанров сказки и басни встречается и в истории русской литературы, о чем уже говорилось выше, с той лишь разницей, что в русском языке в какой-то момент времени слово «сказка»

⁸⁵ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.17.

⁸⁶ Encyclopédie dirigée par Diderot & d'Alembert (1751-1765). URL : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.3:88.encyclopedia0513.1047296>

⁸⁷ Ramirez, Carmen. Le soupçon du merveilleux dans le conte des Lumières // Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Paris : Editions Kimé, 2002. P.221.

заменило слово «баснь» и укоренилось в этом значении, тогда как баснь выделилась в отдельный литературный жанр. Схожие тенденции можно наблюдать и у французской сказки, которая «в процессе своего развития, все дальше удаляясь от басни, заменила мораль на парадоксальное предсказание судьбы героев»⁸⁸.

Ж. Эрман полагает басню «более стабильным жанром» по сравнению со сказкой, которой свойственна скорее «поэтическая неустойчивость»⁸⁹. Ж.-П. Сермэн, рассматривая проблему взаимодействия и разграничения жанров сказки, басни и новеллы, наоборот, более «нестабильным» жанром считает новеллу, которая в Новое время, с одной стороны, очень близка к сказке, а с другой – может восприниматься как «маленький роман». Что касается басни, то она определяется, прежде всего, как жанр риторический: это «вымышленный пример в форме короткого рассказа», в основу которого положен некий тезис или более общий закон⁹⁰. Само свое существование, свою простоту и повествовательное единство басня черпает в этой центральной идее, положенной в ее основу, которую она «представляет или воплощает», а ее композиционным центром является диалог, по мысли Ж.-П. Сермэна. Сказка, в свою очередь, напоминает басню, которая «сбилась с пути», то есть «освободилась от риторической и педагогической составляющей», при этом все ее нарративные элементы подчинены рассказываемой истории, а для повествования характерна сложность, неожиданные повороты, комическое или патетическое, необычное. При этом обоим жанрам свойственно наличие фигуры рассказчика или повествователя, но если басня скорее герменевтична, то сказка открыто проявляет «дух» рассказчика и при этом обладает своим собственным «духом», характером, – тем «качеством» повествования, которое очаровывает читателя и остается в его памяти. Если новелла вместе со сказкой противопоставлена басне, отличие

⁸⁸ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.18-19.

⁸⁹ Herman, Jan. Pour une définition *ex negativo* du conte. Le statut du conte dans les préfaces de romans dans la première moitié du XVIII^e siècle // Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Paris: Editions Kimé, 2002. P.85.

⁹⁰ Sermain, Jean-Paul. Fables, contes, nouvelles. Liaisons poétiques // Féeries, 7 | 2010. P.13. URL : <http://feeries.revues.org/752>

новеллы от сказки заключается во «внедренности», «включенности» первой в конкретную ситуацию и самим развитием ее сюжета, а также определенной «свободой» персонажей и автора⁹¹. Итак, Ж.-П. Сермэн, как и А.Ф. Строев, тоже придерживается мнения о тесном взаимодействии жанров сказки и басни, однако он не стремится дать точное определение сказке, характеризуя ее скорее через ее связи с другими жанрами (басней и новеллой).

Проблему разграничения жанров сказки и новеллы рассматривают и другие исследователи. Например, Р. Годенн пишет, что частое употребление писателями «сказки» вместо «новеллы» и «новеллы» вместо «сказки» создает двусмысленность этих терминов и представляет собой главное препятствие для их четкого разделения. Причины подобного неразличения исследователь видит в том, что оба слова обозначают короткий рассказ, но при этом «писатели назовут “новеллой” скорее ту историю, которая основана на подлинных событиях, а слово “сказка” будет предназначено для истории, изображающей сверхъестественные происшествия»⁹².

На различие отношения сказки и новеллы к реальному миру обращает внимание и М. Симонсан: «Возможно ли обнаружить некоторое имплицитное видение сказки в дифференциации терминов “сказка” и “новелла”, которое, начиная с XVII века, кажется, все больше опирается на противопоставление *правдоподобный / неправдоподобный* и все меньше на понятие рассказывания»⁹³. А если вспомнить «Терпение Гризельды» Ш. Перро, которую академик обозначил как «новеллу», а сюжет которой почерпнул у Боккаччо, то и в ней мы обнаружим ту же заботу о правдоподобию – как в развитии интриги, так и в психологических мотивировках персонажей, в чем, вероятно, сказывается влияние текста-источника. Неслучайно А.Ф. Строев писал о том, что «читатели еще не отделяют [стихотворные сказки Перро] от традиции новелл Лафонтена»⁹⁴.

⁹¹ Ibid., p.14-18.

⁹² Godenne, René. La nouvelle française. Paris : P.U.F., 1974. P.154-155.

⁹³ Simonsen, Michèle. Le conte populaire. Paris : Presses Universitaires de France, 1984. P.10.

⁹⁴ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.12.

На родство этих двух жанровых форм указывает и Т. Озвальд в своем исследовании, посвященном жанру новеллы. Исследователь полагает, что новелла «рождается и развивается из сказки, которая постепенно, но ценой множества колебаний, регрессивных движений, повторений с трудом разрешается новой формой, которую она в себе носила в качестве зародыша»⁹⁵. Каждый из этих двух жанров «обязан своими специфическими особенностями тем отношениям, которые они сохраняют и сохраняли друг с другом»⁹⁶. Схожую точку зрения высказывает и Ж.-П. Сермэн в уже цитированной нами статье, где указывает на то, как новелла отталкивается от сказки: «Сказка становится “новеллой” тогда, когда повествует об известных персонажах и об их знаменитых (либо достойных ими стать) приключениях, которые были широко известны: имена, та или иная местность, эпоха образуют фон “новеллы”»⁹⁷. По мысли Ж.-П. Сермэна, то, что новелла обращается к короткой форме, порой напоминающей сказку, нужно для того, чтобы придать рассказанной истории, отражающей единичную ситуацию, универсальное значение.

Ж.-П. Обри, посвятивший взаимоотношениям жанров сказки и новеллы целое исследование, тоже обращает внимание на универсальность, свойственную сказке в противовес новелле, в центре которой – «обычный герой», индивид, тогда как герои сказки восходят к архетипу. Новелле также свойственна «сентиментальная тематика», внимание к чувствам или страстям, а также включение повествования в социальную и историческую обстановку эпохи, тогда как сказочный хронотоп характеризуется цикличным «мифическим временем». В отличие от сказки новелла может начинаться с середины фабульного действия (*in medias res*) и иметь несколько «нарративных центров»⁹⁸. А. Манян, соглашаясь Ж.-П. Обри в том, что сказка говорит о человечестве вообще, а новелла рассказывает о частных людях, указывает и на другие отличия между этими

⁹⁵ Ozwald, Thierry. *La nouvelle*. Paris : Hachette, 1996. P.14.

⁹⁶ Ibid., p.15.

⁹⁷ Sermain, Jean-Paul. *Fables, contes, nouvelles. Liaisons poétiques // Féeries*, 7 | 2010. URL : <http://feeries.revues.org/752>. P.15.

⁹⁸ Aubrit, Jean-Pierre. *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin, 2012. P.32-35, 99-115.

жанрами: если сказка связана с устной речью, то новелла – с письменной, если сказка связана с традицией, то новелла – с современностью⁹⁹.

Таким образом, многие исследователи указывают на взаимосвязь этих двух жанров, их «перетекание» друг в друга, что порой создает сложности при анализе или отнесении какого-либо произведения к тому или другому жанру (ср. «*contes philosophiques*» Вольтера в русской традиции). Данная проблема осложняется ракурсом анализа конкретного исследователя – он рассматривает жанр новеллы либо в целом, либо применительно к определенному периоду литературного развития. Например, Т. Озвальд полагает, что бессмысленно пытаться определить жанр новеллы вообще, нужно его анализировать в рамках той или иной эпохи – в этом случае велик риск «невозможности что-либо точно охарактеризовать, произвольно включить в несколько искусственную категорию многочисленные, иногда очень непохожие литературные формы, удовлетвориться слишком общими <...> критериями»¹⁰⁰. Противопоставляя эти два жанра, исследователи выделяют набор признаков, позволяющих отличить жанр новеллы от сказочного жанра в исследуемую нами эпоху: правдоподобие / неправдоподобие, единичность / универсальность, конкретная историческая эпоха / вневременность, ориентированность на устный рассказ / на письменное повествование, нелинейность интриги / линейность сюжета и некоторые другие. Однако при анализе конкретного текста нужно иметь в виду, в какое время оно написано, а также обращать внимание на авторское обозначение жанра, что дает дополнительный «ключ» к пониманию того или иного произведения.

Нельзя не упомянуть и другой жанр, с которым тесно связана французская литературная сказка с момента своего возникновения – роман. Эту связь заметили еще энциклопедисты, когда относили оба жанра к категории вымысла, вымышленной «истории», различая их только по длине: «Роман – это длинная

⁹⁹ Magnan, André. Conte // Dictionnaire européen des Lumières. Sous la dir. de Michel Delon. Paris, 1997. P.251.

¹⁰⁰ « Vouloir à tout prix instituer des coïncidences, signaler des similitudes, souligner des analogies commodes, c'est, finalement et paradoxalement gommer les différences, ne plus rien discerner du tout des liens réels qui existent entre ces genres apparentés, alors qu'ils déterminent les phases successives, et donc aussi des principes qui président à leur structuration ; mais cela revient surtout à perdre totalement de vue la perspective historique, la dimension diachronique du fait littéraire, cette dynamique interne qui modifie progressivement les formes et les fait s'engendrer les unes les autres, se disposer les unes par rapport aux autres ; c'est ignorer, pour tout dire, la genèse d'une forme plus accomplie et sensiblement plus sophistiquée que les autres ». - Ozwald, Thierry. La nouvelle. Paris : Hachette, 1996. P.13.

сказка»¹⁰¹. Как пишет А.Ф. Строев, «главной линией развития литературной сказки было ее сближение с романом»: «Некогда фольклорная сказка послужила основным источником формирования рыцарского романа, предложив ему и общую структуру сюжета, и комплекс устойчивых мотивов. <...> По свидетельствам и авторов, и читателей [конца XVII века] сказки воспринимались как замена прежних романов, более того – как попытка возродить дискредитировавший себя жанр через обращение к его истокам»¹⁰². Схожего мнения придерживается и А.Д. Михайлов: сказка «родилась не путем разбухания новеллы, широко представленной во французской литературе начиная с эпохи Возрождения, а в результате эволюции романа»¹⁰³. Это связано в том числе с тем, что сказки сочиняли писательницы-романистки и первые французские сказки были опубликованы внутри романов («Остров блаженства» был включен в «Историю Ипполита, графа Дугласа» мадам Д’Онуа, а «Рике с хохолком» Катрин Бернар был помещен в ее роман «Инесс Кордовская») – а значит, «новый жанр» неизбежно «обогащался» за счет их романического опыта. «Они придумывают новое, практикуя одновременно оба жанра и охотно их скрещивая»¹⁰⁴, – пишет Ж.-П. Сермэн. На это указывает и А.Ф. Строев: «На рубеже столетий литературная сказка, едва “отпочковавшись” от романа, старалась спрятаться за его авторитет <...>, использовать наработанные им художественные приемы. Создавались обрамленные сборники, имитирующие традиционную романную конструкцию <...>. Авторы превращали в сказки сюжеты античного <...> и рыцарского <...> романа, переносили из своих собственных авантюрных романов <...> привычные ситуации <...>. Стала постепенно усложняться и композиция»¹⁰⁵.

¹⁰¹ Encyclopédie dirigée par Diderot & d'Alembert (1751-1765). URL : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.3:88.encyclopedie0513.1047296>

¹⁰² А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.23-24.

¹⁰³ А.Д. Михайлов. Французская повесть эпохи Просвещения // Французская повесть XVIII века. М.: Правда, 1989. С.7.

¹⁰⁴ Sermain, Jean-Paul. Le conte de fées du classicisme aux Lumières. Paris : Desjonquères, 2005. P.63.

¹⁰⁵ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.24.

О постепенном уподоблении сказки роману вскользь упоминает и Р. Робер, полагая, что сказка увеличивается в размерах под влиянием пародии и тем самым начинает походить на роман¹⁰⁶. Например, в 1730-1740 гг. сказка сближается с любовным психологическим романом – так «возникла новая форма – галантная сказочная восточная повесть» (А.Ф. Строев)¹⁰⁷, гривуазную, фривольную сказку часто путают с романом (М. Бокобза-Каан)¹⁰⁸, а жанр назидательной сказки тесно связан с романом воспитания (К. Рамон, А.Ф. Строев)¹⁰⁹. Р. Жоман-Бодри характеризует отношения сказки и романа как «проблематичные», другие исследователи подчеркивают «соседство» этих жанров (О. Гайар), их постоянное взаимодействие, даже трансформацию сказки романом (К. Лабросс), называют сказку «лабораторией романа» (Ж.-П. Сермэн)¹¹⁰. Ж.-П. Сермэн также отмечает, что противопоставление или даже напряжение, существующее между этими жанрами, отчасти совпадает с «отношениями», существующими между фольклорной и литературной (то есть придуманной) сказкой, однако тут же оговаривается, что «для читателей XVII и XVIII веков не существовало понятия “фольклор” <...>, и вместе с тем, если две нарративные формы традиционной сказки и романа воспринимались как разные, французской литературной сказке было свойственно играть с их различиями и создавать впечатление неоднородности»¹¹¹. Исследователь отмечает, что подобный феномен «скрещивания» двух жанров основан на четком понимании их различий: «один стремится к правдоподобию, другой – к привлекательности вымысла»¹¹². Схожей точки зрения придерживается и К. Рамирез: «В отличие от романа, который рассказывает о мире, чтобы позволить мечтать, сказка обязана – как кажется –

¹⁰⁶ Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2002. P.325.

¹⁰⁷ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.28.

¹⁰⁸ Bokobza Kahan, Michèle. Le conte merveilleux libertin et ses scénographies // Le conte en ses paroles. Le conte merveilleux libertin et ses scénographies. Paris : Desjonquères, p.219.

¹⁰⁹ Ramond, Catherine. Théâtralité et merveilleux dans le conte de la première moitié du XVIII^e siècle // Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Textes réunis et présentés par R. Jomand-Baudry et J.-F. Perrin. Paris : Editions Kimé, 2002. P.344. А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.17.

¹¹⁰ См. Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Paris : Editions Kimé, 2002.

¹¹¹ Sermain, Jean-Paul. Le conte de fées du classicisme aux Lumières. Paris : Desjonquères, 2005. P.64.

¹¹² Ibid., p.65.

описывать мечту о мире, мечтать о мечте»¹¹³. Таким образом, французская литературная сказка XVIII века развивалась под влиянием романа, а «скрещивание сказки и романа подчеркивает особенности каждого из этих жанров, в частности, их стиль повествования»¹¹⁴, по мысли Ж.-П. Сермэна.

Таким образом, французская литературная сказка XVIII века находится на перекрестке между тремя жанрами: басней, новеллой и романом, чем объясняется ее неустойчивый и «полиморфный» характер или определение как жанра, находящегося «в процессе активного изменения» (Р. Жоман-Бодри). Многие исследователи отмечают эту пограничность сказки, часто пытаются выделить черты, присущие только ей, через сравнение с соседними жанрами. Французские исследователи более осторожны в своих характеристиках жанра, в центре их монографий находится, как правило, волшебная сказка, через которую анализируются и другие модификации жанра (например, пародийная, назидательная сказки). Как пишет К. Рамирез, проблема жанровой неопределимости сказки связана с ее «трансжанровым характером» (она объединяет черты новеллы и романа), с «функциональным полиморфизмом» (в ее основе часто лежит принцип «поучая, развлекать») и с разнообразием тематики (волшебный мир, восточная экзотика, наука, мораль, философия и др.)¹¹⁵.

Тем не менее, ряд французских исследователей предлагает свое определение сказки. Например, в словарной статье для Международного словаря литературных терминов (DITL) М. де Грев дает такое общее определение сказки: «Относительно короткий рассказ о чудесных, фантастических, необычайных, иногда комических и даже фривольных приключениях с дидактическими целями»¹¹⁶. Ж.-П. Сермэн в статье, посвященной анализу комического восточной и фейной сказки, предлагает отказаться от «эссенциалистского определения» этого жанра и ограничиться рамками XVII и XVIII столетий, а также характеризовать жанр, ориентируясь на его положение среди «повествований,

¹¹³ Ramirez, Carmen. Le soupçon du merveilleux dans le conte des Lumières // Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Paris : Editions Kimé, 2002. P.217.

¹¹⁴ Sermain, Jean-Paul. Le conte de fées du classicisme aux Lumières. Paris : Desjonquères, 2005. P.69.

¹¹⁵ Ramirez, Carmen. Le soupçon du merveilleux dans le conte des Lumières // Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Paris : Editions Kimé, 2002. P.217.

¹¹⁶ D.I.T.L., art. Conte / Tale, URL : http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/CONTETale_n.html

основанных на вымысле». Итак, сказка, по мысли исследователя, это «достаточно короткий рассказ (так как большая длина становится отклонением), в котором персонажи и интрига проявляют себя, в основном, через действия; [это рассказ], главным образом, откровенно вымышленный <...>, что часто проявляется эксплицитно через фигуру “рассказчика”, [а также] введением чудесного и, что нам здесь наиболее важно, потому что он [рассказ, сказка] “создан для удовольствия”, – определение, разумеется, не всегда имеющее место, но имплицитно содержащееся в “договоре” текста»¹¹⁷.

Данное определение можно дополнить наблюдениями Ф. Вернье в ее статье, посвященной анализу «Кандида» Вольтера и искаженным нормам сказки в нем, где исследовательница выделяет несколько «законов жанра»: последовательность событий в сказке дана как невероятная, при этом без какой-либо заботы о правдоподобии; приключения героев и их количество «бросают вызов» тому, что «принято называть “возможным в жизни”»; для сказки характерны сверхъестественные или чудесные события или вмешательства волшебных сил; персонажи сказки условны и часто характеризуются через какую-либо отличительную черту (например, Рике с хохолком); вымышленный характер сказки постоянно подчеркивается – «любой читатель сказки ждет, что его предупредят и еще раз предупредят, что “это сказка”»; для этого жанра также типично умышленное отсутствие каких-либо отсылок к географии или истории¹¹⁸. Но, как пишет Ф. Вернье, эти «характерные черты сказки не простая серия отличительных стилистических признаков: они органически связаны друг с другом – так “марионеточность”, которую часто подчеркивают в сказочных “персонажах”, органически связана с последовательностью и количеством приключений, также являющихся определяющими [чертами] жанра»¹¹⁹.

Данные определения применительно к сказке века Просвещения дополняют друг друга и акцентируют внимание на особенностях сказок указанной эпохи,

¹¹⁷ Sermain, Jean-Paul. Dans quel sens les «Mille et une nuits» et les féeries classiques sont-elles « comiques » ? // Féeries, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/593>

¹¹⁸ Vernier, France. Les disfonctionnements des normes du conte dans « Candide » // Littérature, №1, fév. 1971. P.16. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2496

¹¹⁹ Ibid.

однако Ж.-П. Сермэн и Ф. Вернье не учитывают дидактическую направленность, в той или иной степени проявляющуюся в сказках этого периода (особенно в назидательной сказке), на которую, в частности, указывает Ж. Эрман: «Сказка XVIII века оказывается сложным объектом (*entité*), который <...> вписывается одновременно в различные поэтические проекты: проект правдивости и проект чудесного; поэтику наставления и поэтику развлечения»¹²⁰.

В отечественном литературоведении, как и у французских исследователей, наиболее полно разработан жанр волшебной сказки – во многом благодаря В.Я. Проппу и его фундаментальной работе «Морфология сказки» (1928), на которую часто ссылаются или даже опираются многие французские исследователи. В ней на примере волшебной сказки данный жанр рассматривается как единая структура, в которой существуют постоянные повторяющиеся элементы – функции действующих лиц (их число ограничено – 31, и порядок следования друг за другом неизменен), и выделен определенный набор ролей – 7, между которыми распределяются сказочные персонажи со своими атрибутами. Исходя из этого, В.Я. Пропп предлагает такое определение: «Морфологически сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства (А) или недостачи (а) через промежуточные функции к свадьбе (С*) или другим функциям, использованным в качестве развязки. Конечными функциями иногда являются награждение (Z), добыча или вообще ликвидация беды (Л), спасение от погони (Сп) и т. д.»¹²¹. В другой своей работе, «Русская сказка» (1984), В.Я. Пропп снова возвращается к проблеме определения сказки. Анализируя историю изучения этого жанра, он выдвигает «самое общее определение», которое звучит следующим образом: «Сказка есть рассказ <...>, отличающийся от всех других видов повествования специфичностью своей поэтики»¹²². Параллельно он отмечает, что не совсем правильно определять одно неизвестное (сказку) через другое (ее поэтику), однако данная проблема решается в

¹²⁰ Herman, Jan. Pour une définition *ex negativo* du conte. Le statut du conte dans les préfaces de romans dans la première moitié du XVIII^e siècle // Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Paris: Editions Kimé, 2002. P.86.

¹²¹ В.Я. Пропп. Морфология сказки. М.: Лабиринт, 2001. С.84.

¹²² В.Я. Пропп. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. С.24.

исторической перспективе – дальнейшим изучением поэтики сказки. В этой работе он опирается также на определение жанра, предложенное А.И. Никифоровым: «Сказки – это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением»¹²³. По мнению В.Я. Проппа, это определение обладает высокой степенью научной точности, так как здесь в наиболее краткой форме даны «все основные признаки, характеризующие сказку»¹²⁴, в том числе ее развлекательный характер, который находится в тесной связи с необычностью изображаемых событий¹²⁵. При этом исследователь особо отмечает, что нравоучительность сказке не свойственна: «Что она имеет воспитательное значение – это несомненно, что она создается с целью воспитания – это определено неверно. Развлекательный характер нисколько не противоречит глубокой идейности сказки»¹²⁶. В.Я. Пропп, ссылаясь на В.Г. Белинского¹²⁷, указывает и на другой важный признак сказки, который не в полной мере раскрыт А.И. Никифоровым, а именно, что «в действительность рассказанного не верят»: «В действительность излагаемых сказкой событий не верят, и это — один из основных и решающих признаков сказки. Его заметил еще В.Г. Белинский, который, сравнивая былину и сказку, писал: “В основании второго рода произведений (то есть сказки) всегда заметна задняя мысль, заметно, что рассказчик сам не верит тому, что рассказывает, и внутренне смеется над собственным рассказом. Это особенно относится к русским сказкам”»¹²⁸. То есть для В.Я. Проппа основной особенностью сказки как жанра является, в том числе, эта «задняя мысль», то, что «сказка – нарочитая поэтическая фикция»¹²⁹, иначе говоря, ее подчеркнуто вымышленный характер. При этом ее вымышленность осознает и читатель-слушатель, и рассказчик. На это указывал и Н.Ф. Остолопов,

¹²³ А.И. Никифоров. Сказка, ее бытование и носители // Русские народные сказки. Сост. О.И. Капица. М.-Л., 1930. С.7.

¹²⁴ В.Я. Пропп. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. С.24.

¹²⁵ Там же, с.25.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ См. В.Г. Белинский. Статьи о народной поэзии // Полн. собр. соч.. М., 1953-1956, т. V. С.354.

¹²⁸ В.Я. Пропп. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. С.26-27.

¹²⁹ Там же, с.27.

один из первых российских теоретиков сказки, включивший статью о ней в свой «Словарь древней и новой поэзии» (1821): «Сказка есть повествование вымышленного происшествия. Она может быть в стихах и в прозе»¹³⁰. Как пишет В.Я. Пропп, в этой статье «впервые делается попытка отграничить сказку от других жанров», при этом «на первый план выдвигается неправдоподобие» как один из характерных признаков сказочного жанра¹³¹.

Отметим, что определение, предложенное А.И. Никифоровым и дополненное В.Я. Проппом, в общих чертах совпадает с тем, которое дает Ж.-П. Сермэн и которое мы приводили выше. Однако у этих определений есть и одно важное различие: центр научного интереса наших литературоведов смещен в сторону изучения фольклорной сказки, тогда как во Франции изучается преимущественно сказка литературная. Поэтому, определяя сказку, В.Я. Пропп имеет в виду сказку народную, а Ж.-П. Сермэн – литературную. Это связано с особенностями исторического развития и бытования данного жанра в обеих странах: несмотря на то, что в России интерес к народной сказке зарождается тогда же, когда и во Франции – в XIX веке – в предшествующий период (XVII-XVIII вв.) пути, которые проходит жанр в обеих странах, кардинально расходятся. Во Франции, как уже говорилось выше, это золотой век сказки, но сказки литературной, для которой народная сказка была не более чем источником вдохновения, источником сюжетных линий и мотивов; в России же в это время сказки, именно фольклорные, впервые начинают фиксироваться письменно – например, чтобы служить материалом для проповедей в церкви¹³², постепенно возникает и потребность в литературной сказке (так появляется, например, сборник М.Д. Чулкова «Пересмешник, или Словенские сказки», 1766-1784). И даже в XIX столетии, как пишет В.Я. Пропп, имеет место «двойная линия развития в деле собирания и издания сказок: с одной стороны, тенденция к изданию литературно обработанных сказок, с другой – стремление к изданию

¹³⁰ Н.Ф. Остолопов. Словарь древней и новой поэзии, ч. III. Спб., 1821. С.146.

¹³¹ В.Я. Пропп. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. С.94.

¹³² См. там же, с.57-63.

текстов подлинно народных»¹³³. Этим объясняется, почему русская сказка – преимущественно фольклорный жанр: она лишена влияния литературной сказки, что мы наблюдаем на французской почве и чем объясняется отсутствие французской фольклорной сказки «в чистом виде». Народная сказка во Франции совершает своего рода «круговорот» и словно проделывает обратный путь – дав жизнь литературной сказке, она через нее и благодаря ей обретает свой собственный статус только в эпоху романтизма, когда фольклор был признан важным элементом национальной культуры.

На особенности развития французской сказки обращает внимание и Н. Жасмэн: «В XVII веке волшебная сказка переживает главную метаморфозу: она получает письменную фиксацию, обретая доступ к статусу литературного жанра. <...> Народное достояние становится салонной игрой, в то время как письменные сказки в свою очередь переходят в народную литературу, которая питает устные версии»¹³⁴. Важно иметь в виду, что в данном случае «письменная фиксация» волшебной сказки – не в полной мере «записывание» сказки из уст народных сказочников, а творческая переработка народного материала в соответствии со вкусами эпохи, именно «салонная игра»: «Устная традиция, конечно, привлекает своей экзотичностью, но эта “экзотика” тщательно контролируется и часто держится на дистанции»¹³⁵. В связи с этим встает вопрос о разграничении литературной и народной сказки.

Впервые эту проблему затрагивает И.П. Лупанова в своей работе «Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века» (1959). По ее мнению, литературной сказке свойственно «стремление к овладению системой типичных для народной сказки образов, ее языком и поэтикой»¹³⁶. Л.Ю. Брауде в книге «Скандинавская литературная сказка» (1979) тоже выделяет в литературной сказке опору на фольклорные источники, что, впрочем, вовсе необязательно: литературная сказка – это «авторское художественное прозаическое или

¹³³ Там же, с.69.

¹³⁴ Jasmin, Nadine. Les plumes de ma Mère l'Oie: Du conte oral au genre littéraire, 2009. URL : <http://www.crl.midipyrenees.fr/upload/page/fichier/Article%20Jasmin%20Sctobre%202009.pdf>

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ И.П. Лупанова. Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) // Проблемы детской литературы. Петрозаводск: ПГУ, 1981. С.490.

поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле; произведение, преимущественно фантастическое, рисующее приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей», в котором «волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей»¹³⁷.

На соотношение литературы и фольклора вообще обращал внимание и В.Я. Пропп в статье «Специфика фольклора». В частности, он пишет, что «фольклорные и литературные произведения строятся различно»¹³⁸ и выделяет ряд ключевых отличий между этими двумя типами творчества: во-первых, «литературные произведения всегда и непременно имеют автора»¹³⁹, тогда как у фольклорных произведений его может и не быть; во-вторых, «литература распространяется письменным путем, фольклор – устным», причем важно, что эта разница не только «технического порядка», но «затрагивает самую суть дела»¹⁴⁰, то есть непосредственно отношения между автором / исполнителем и его читателем / слушателем, связующим звеном между которыми в первом случае является книга, неизменный текст, а во втором – они «неопосредованно противопоставлены друг другу»¹⁴¹. Таким образом, «изменяемость фольклорных произведений» противопоставлена «неизменяемости произведений литературных»¹⁴².

Линию В.Я. Проппа косвенно продолжает И.В. Цикушева в статье, посвященной жанровым особенностям литературной сказки. Подводя итог анализу отличий между фольклорной и литературной сказкой, она тоже пишет о разнице в генезисе (один автор / коллектив) и формах повествования (письменная / устная, неизменность / вариативность), а также указывает на другие параметры: содержание – «литературная сказка характеризуется большим

¹³⁷ Л.Ю. Брауде. Современная литературная сказка // Л.Ю. Брауде Скандинавская литературная сказка. М.: Наука, 1979. С.7.

¹³⁸ В.Я. Пропп. Специфика фольклора // В.Я. Пропп. Фольклор и действительность. Избранные статьи. Москва: Наука, 1976. С.20.

¹³⁹ Там же, с.21.

¹⁴⁰ Там же, с.22.

¹⁴¹ Там же, с.23.

¹⁴² Там же.

разнообразием сюжетов, указывающих на ее связь с реальной действительностью»; композиционные отличия – «литературная сказка характеризуется менее строгими правилами построения, чем фольклорная сказка»; объем – «литературная сказка может быть как короткой по объему, так и довольно длинной <...>, тогда как фольклорная сказка, как правило, всегда короткая»; язык – «в литературной сказке редко используются традиционные сказочные формулы, в ней более сложный синтаксис, богаче лексика, встречаются индивидуальные тропы вместо традиционных, характерных для фольклорной сказки»¹⁴³.

М.Н. Липовецкий в своей книге «Поэтика литературной сказки» (1992) не согласен с тем, что в литературной сказке часто видят просто «результат прямого переноса фольклорного жанра в авторскую систему»¹⁴⁴. По его мнению, «сущность вопроса о жанровой специфике сказки» – в определении некоторой степени зависимости литературной сказки от фольклорной, в связи с чем он говорит о «памяти жанра» (М.М. Бахтин). Н.Н. Большакова разделяет его точку зрения, полагая, что «связь между народной волшебной сказкой как “архижанром” и литературной сказкой» устанавливается «через интертекстуальную игру», которая «обеспечивает инкорпорирование в текст литературной сказки элементов хронотопа жанра-прототипа, народной волшебной сказки»¹⁴⁵. Таким образом, «игровая атмосфера и хронотоп волшебной сказки, присутствующие в “обновленном” виде в структуре жанра литературной сказки, могут подвергаться под влиянием конкретной культурно-исторической ситуации и особенностей идиостиля каждого отдельного автора довольно значительным трансформациям. Поэтому они нуждаются в подкреплении на поверхностном уровне текста определенными формальными, узнаваемыми элементами сказочной поэтики, “маркерами сказки” (О. Н. Гронская). К таким

¹⁴³ И.В. Цикушева. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. №1, 2008. С.23-24. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-osobennosti-literaturnoy-skazki-na-materiale-russkoy-i-angliyskoy-literatury>

¹⁴⁴ М.Н. Липовецкий. Поэтика литературной сказки. Свердловск: УрГУ, 1992. С.3.

¹⁴⁵ Н.Н. Большакова. Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Смоленск, 2007. С.24.

элементам относятся сюжет волшебных испытаний, отдельные сказочные мотивы, устойчивые функции персонажей, традиционные клишированные формулы, прецедентные имена персонажей волшебных сказок, интонационно-речевой строй, отдельные тропы и др. Они являются дополнительными сигналами для восприятия разнообразных модификаций сказочного жанра»¹⁴⁶.

Для М.Н. Липовецкого игровое начало также является одним из основных жанровых признаков литературной сказки: «игра <...> начинается <...> уже с того, какие формы приобретает само обращение писателя к древней жанровой традиции»¹⁴⁷. Об этом же пишут В. Зусман и С. Сапожков в статье «Литературная сказка»: «Писатель не порывает с фольклорной традицией, а как бы дает ей вторую жизнь, обнаруживает в ней скрытый, неиспользованный художественный потенциал. Происходит своеобразная игра жанром»¹⁴⁸. И.В. Цикушева в диссертационной работе, посвященной лингвистическому анализу комического в литературной сказке, также указывает на важность игрового начала в сказочном жанре: «Восприятие сказки связано с осознанием игрового элемента как основы сюжета: автор “играет” с реальными и вымышленными предметами, создавая особый сверхъестественный мир, и читатель принимает условия игры. Не менее ярко игровое начало проявляется и в текстовой “ткани” сказок, в которую вплетены яркие, оригинальные образы, искрометный юмор и добродушная ирония. Введение комических элементов в тексты сказок усиливает присущий им игровой характер»¹⁴⁹.

Исследователи в качестве одной из жанровых особенностей сказки часто выделяют чудесное, что мы видим, в частности, в определении, предложенном Л.Ю. Брауде. Схожим образом о сказке пишет Ю.Ф. Ярмыш: «Литературная сказка – такой жанр литературного произведения, в котором в волшебном-фантастическом или аллегорическом развитии событий и, как правило, в оригинальных сюжетах и образах в прозе, стихах или драматургии решаются

¹⁴⁶ Там же.

¹⁴⁷ М.Н. Липовецкий. Поэтика литературной сказки. Свердловск: УрГУ, 1992. С.10.

¹⁴⁸ В.Зусман, С. Сапожков. «Литературная сказка» // Литературная учеба, 1987, №1. С.228.

¹⁴⁹ И.В. Цикушева. Лингвостилистическая специфика комического в литературной сказке (на материале русского и английского языков). Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Майкоп, 2010. С.3.

морально-этические или эстетические проблемы»¹⁵⁰. Другая исследовательница, Т.Г. Леонова, указывает на такие характерные черты жанра, как «наличие фантастики, обуславливающей оригинальность образности и особый эффект художественного восприятия действительности, свойственные данному жанру замкнутость и устойчивость формы, движение сюжета в условных времени и пространстве, неожиданность сюжетных ситуаций и поворотов, повторяемость однородных действий»¹⁵¹. М.Н. Липовецкий (как и И.П. Лупанова, и ряд других исследователей) видит в чудесном то общее, что объединяет литературную и народную сказку: то, что чудеса «никого не удивляют» и «как бы растворены в атмосфере сказки», относится к «особой художественной картине мира», присущей этому жанру¹⁵². Однако, по мнению Н.Н. Большаковой, не стоит говорить о чудесном как о жанрообразующем признаке сказки, подобное правомерно только для одного «подвида» этого жанра – волшебной сказки: «Волшебство, несомненно, играет значимую роль в жанровой системе литературной сказки, но вряд ли его можно назвать доминантным признаком этого жанра. Существует ряд произведений, в которых не происходит ничего волшебного, фантастического, но которые, тем не менее, относят к жанровой модификации литературной сказки («Три толстяка» Ю. Олеши, некоторые сказки Э.Т.А. Гофмана, Новалиса и др.). Кроме того, под данные параметры попадают и многие другие жанры – от басни до фантастического романа»¹⁵³. М.Н. Липовецкий, в свою очередь, обращает внимание на функцию, которую в сказке играет чудесное: «Выдвижение на первый план установки на чудесность и занимательность событий означает, что в волшебной сказке впервые главной и всеопределяющей становится эстетическая, а не информативная или коммуникативная функция. Эта функция подчиняет себе всю систему и структуру сказочного повествования, и в результате в волшебной сказке возникает

¹⁵⁰ Ю.Ф. Ярмыш. О жанре мечты и фантазии // Радуга, 1972. №11. С.177.

¹⁵¹ Т.Г. Леонова. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке (Поэтическая система жанра в ее историческом развитии). Томск: Изд-во Том. Ун-та, 1982. С.195-196.

¹⁵² М.Н. Липовецкий. Поэтика литературной сказки. Свердловск: УрГУ, 1992. С.79.

¹⁵³ Н.Н. Большакова. Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Смоленск, 2007. С.19.

принципиально новое качество – художественность»¹⁵⁴. Схожую мысль высказывал и А.Ф. Строев, анализируя французскую литературную сказку XVIII века: «Жанр сказки заставил культуру открыть для себя понятие литературности»¹⁵⁵.

Говоря об «особой художественной картине мира», свойственной сказке, часто выделяют и сказочный хронотоп, то «движение сюжета в условных времени и пространстве», о котором писала Т.Г. Леонова¹⁵⁶. Указание на это можно встретить и у Д.С. Лихачева: он тоже пишет о «замкнутом в сюжете» сказочном времени: «Его как бы нет до начала сказки и нет по ее окончании. Оно не определено в потоке времени»¹⁵⁷.

Возвращаясь к проблеме определения жанра литературной сказки, отметим, что мнение Н.Н. Большаковой отчасти совпадает со взглядами французских исследователей, связанными с неопределимостью этого жанра, которая, по ее мысли, вытекает из его парадоксальной природы: «Литературная сказка является одним из самых трудно поддающихся определению и классификации жанром. Причина этому – его парадоксальность. Тяготея к народному образцу, авторская сказка противоречит ему и отталкивается от него. Это противоречие заложено в самом термине «литературная сказка». С одной стороны, он заставляет нас вспомнить о латинском “littera” – буква, письмо. Слово же “сказка” происходит от “сказывать”, “говорить” и напоминает о фольклорных истоках жанра, о его “устности”. Эта амбивалентность представляет определенную сложность исследования жанра, что приводит к существованию различных точек зрения на природу литературной сказки»¹⁵⁸. В свою очередь, М.Н. Липовецкий предлагает такое определение: «Особая жанровая ситуация плюс повествовательный

¹⁵⁴ М.Н. Липовецкий. Поэтика литературной сказки. Свердловск: УрГУ, 1992. С.30.

¹⁵⁵ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.10.

¹⁵⁶ Т.Г. Леонова. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке (Поэтическая система жанра в ее историческом развитии). Томск: Изд-во Том. Ун-та, 1982. С.195.

¹⁵⁷ Д.С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1971. С.232.

¹⁵⁸ Н.Н. Большакова. Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Смоленск, 2007. С.18.

артистизм, игровое начало – вот, вероятно, самая краткая формула сказочной художественности в ее жанровом аспекте»¹⁵⁹.

Таким образом, очевидно, что проблема жанрового определения сказки дискуссионна и не решена до конца, каждый исследователь предлагает свой собственный взгляд на жанр. Наряду с ней часто возникает проблема отделения сказки от родственных жанров – басни, новеллы, романа, в русской традиции – также от былины, например¹⁶⁰. Что касается французской литературной сказки XVIII века, то проблема дефиниции здесь зачастую осложняется проблемой перевода термина «conte», поле значений которого гораздо более обширно, чем русского слова «сказка». К тому же авторы часто обозначают им произведения, которые сочетают в себе черты нескольких жанров (уже не раз приводимые в качестве примера «contes philosophiques» Вольтера, сюда же можно отнести «Софу» Кребийона, которую нередко называют романом, хотя сам автор определил ее как «conte moral», и др.). Данная работа ориентируется на определения сказки, предложенные Ж.-П. Сермэном, А.И. Никифоровым и В.Я. Проппом, одновременно учитывая такие жанровые особенности литературной сказки, как «опора на фольклорные традиции, присутствие игрового начала, наличие “образа автора”, сочетание реального и фантастического»¹⁶¹, о которых писала И.В. Цикушева и ряд других исследователей (М.Н. Липовецкий, Н.Н. Большакова, А.Ф. Строев).

1.3. Аббат Вуазенон как автор сказок.

Клод Анри де Вуазенон (1708-1775), литератор, друг Вольтера, главный викарий Булонь-сюр-Мер, затем настоятель аббатства дю Жар, член французской Академии (с 1762 года), полномочный министр князя-епископа Шпайера (Spire) при французском дворе, он был заметной фигурой в литературных кругах своего

¹⁵⁹ М.Н. Липовецкий. Поэтика литературной сказки. Свердловск: УрГУ, 1992. С.154.

¹⁶⁰ См. В.Я. Пропп. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000.

¹⁶¹ И.В. Цикушева. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. №1, 2008. С.24. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-osobennosti-literaturnoy-skazki-na-materiale-russkoy-i-angliyskoy-literatury>

времени¹⁶². Драматург и поэт (его творческое наследие, за исключением сказок, вышедших отдельным изданием, насчитывает четыре тома¹⁶³), он блистал в салонах, однако в историю литературы вошел благодаря своим сказкам – порой галантным и шутливым, порой назидательным, нередко насыщенным двусмысленностями, полным сатиры и иронии. Чем же может быть обусловлен выбор данного жанра? Почему Вуазенон, с юных лет питающий склонность к театру и драматургии (большую часть его собрания сочинений составляют драматические произведения – им посвящены первые два и часть третьего тома), пишет сказки?

Как уже упоминалось выше, XVIII век был «золотым веком сказки», но также и веком салонов, «в лоне» которых сказка зарождается и которые оказывают значительное влияние на формирование поэтики сказочного жанра во Франции. Это выражается, в частности, в изначально устном характере сказки – уже не народной, но еще не литературной – на что указывает А.А. Морозов в предисловии к сборнику немецких волшебнo-сатирических сказок: «...по некоторым известиям, уже лет за пять до [1690 года] “сказки о феях” сочиняли и читали вслух в парижских салонах»¹⁶⁴. Об ориентированности французской сказки на беседу, на слушателя писала и Н. Жасмен: «Для приличного общества, увлеченного литературой и развлечениями, сказка – это, прежде всего, салонная игра, светский досуг, принятый в хорошей компании. Все свидетельства говорят об удовольствии, которое приличное светское общество находит в рассказывании сказок. <...> Рассказывание сказок – это, главным образом, акт социального обмена, который позволяет продемонстрировать свой ум, чувство юмора

¹⁶² Более подробно о биографии Вуазенона см. Uzanne, Octave. Notice sur la vie et les œuvres de Voisenon // Contes de l'abbé de Voisenon. Paris: Quantin, 1878, p. I-LXVI; Desnoiresterres, Gustave. Voisenon. Grand-vicaire de Boulogne. Poète et abbé de cour. Sociétés qu'il fréquente // Epicuriens et lettrés XVII^e et XVIII^e siècles. L'abbé de Choisy, Favart et Voisenon, Lord Kingston et madame de la Touche. Paris: Charpentier, 1879, p. 260-302; Un abbé dans les salons (1708-1775), esquisse littéraire par Auguste Blondel. Genève: A. Cherbuliez et Cie, 1879; Trousson, Raymond. Introduction // Romans libertins du XVIII^e siècle, textes établis, présentés et annotés par R. Trousson. Paris: R. Laffont, 1993, p. 487-498.

¹⁶³ Voisenon, Claude Henry de Fussée de. OEuvres complètes de M. l'abbé de Voisenon, de l'Académie Française. Paris : Moutard, 1781. Vol.1-4.

¹⁶⁴ А.А. Морозов. Немецкая волшебнo-сатирическая сказка // Немецкие волшебнo-сатирические сказки. Л.: Наука, 1972. С.155.

(enjouement) и тонкость, знание этикета (politesse)»¹⁶⁵. Популярность именно этого жанра в «салонной среде» можно объяснить его структурными особенностями, его вариативностью и небольшой длиной, что делало его наиболее удобным для импровизирования и «игры», преимущественно словесной, что отмечал и А.Ф. Строев: «Салоны культивировали малые, “несерьезные” жанры, те, что могли предоставить приятное совместное времяпрепровождение избранному обществу, – легкую поэзию (эпиграмма, мадригал, послание, стихотворная новелла и др.), драматические пословицы, сказки. Последние по природе своей ориентированы на устный рассказ, на импровизацию, они предоставляют широкий простор фантазии при достаточно ясном сюжетном каноне, то есть становятся почти идеальным жанром для салонного литературного досуга»¹⁶⁶.

Салон, особенно в эпоху Просвещения, был «общественным пространством»¹⁶⁷, особым местом культурного обмена, «пограничной областью между литературной жизнью и развлечением элит»¹⁶⁸ и оказывал существенное влияние, в частности, на литературный процесс эпохи: «XVII столетие создало во Франции специфический тип культуры, во многом сохранившийся и в последующие века. Средоточием ее был салон, порождавший особый литературный быт, со своим языком, изящным, галантным и ироничным, со своими правилами поведения, литературными масками и именами»¹⁶⁹. О влиянии салона на литературу также писал А. Лилти: «[Салоны] предстают как место, где преимущественно подготавливается и развивается особая традиция французской литературы, основанная на искусстве вести беседу»¹⁷⁰. На особенности языка салонов века Просвещения и его влияние на литературную продукцию эпохи

¹⁶⁵ Jasmin, Nadine. Les plumes de ma Mère l'Oie: Du conte oral au genre littéraire. 2009. URL : <http://www.crl.midipyrenees.fr/upload/page/fichier/Article%20Jasmin%20Sctobre%202009.pdf>

¹⁶⁶ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.8.

¹⁶⁷ Lilti, Antoine. Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle. Paris: Fayard, 2005. P.8. См. также Habermas, Jürgen. L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise. Trad. fr. Paris : Payot, 1992.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.6-7.

¹⁷⁰ Lilti, Antoine. Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle. Paris: Fayard, 2005. P.8.

указывал и А.Д. Михайлов: именно «остроумие, легкость и краткость почитались первейшими достоинствами любого литературного произведения»¹⁷¹.

В тесной связи с культурой салона находится стилистика и эстетика рококо. Сам «формат» салона является своего рода воплощением рокайльного образа жизни, о чем в своей диссертационной работе о рококо пишет И.В. Капустина: «В эпоху рококо приобретает окончательное оформление культура Салона – идеальной замкнутой модели объединения аристократической, интеллектуальной, художественной, музыкальной элиты. Эта герметичность и камерность культуры проявилась и в такой характерной примете стиля, как установление особых “интимных” отношений со зрителем и читателем, в обращении к некоей “знающей аудитории”, проявившихся во всех видах искусства и в необыкновенном распространении аллегорического и символического языка цветов, жестов, подарков»¹⁷². На эту связь обращал внимание и А.Ф. Строев: «Стремление к литературной игре, литературному маскараду, самопародирование, в принципе характерное для салонной культуры, пришлось как нельзя кстати в эпоху расцвета рококо»¹⁷³. Сказка была одним из жанров, тесно связанных с этим стилем с самых своих истоков: как пишет А.А. Морозов, «“Новые феи”, наделенные сверкающими крыльями стрекоз, витали среди благоухающих садов, причудливых фонтанов, мраморных бассейнов, подстриженной и упорядоченной природы», «перламутровая раковина стала их символом, как и всего искусства рококо»¹⁷⁴. А, например, мадам Д’Онуа, по мнению М.-Э. Сторер, была «впереди всех тех, кто предвещает век Ватто, вводя чудесное в салонах»¹⁷⁵. Но не только сказка – как пишет А.Д. Михайлов, «языком

¹⁷¹ А.Д. Михайлов. Французская повесть эпохи Просвещения // Французская повесть XVIII века. М.: Правда, 1989. С.6.

¹⁷² И.В. Капустина. Рококо: этапы развития и проблемы стиля. Опыт Франции и Германии. Автореферат дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2004. С.19.

¹⁷³ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.27.

¹⁷⁴ А.А. Морозов. Немецкая волшебнo-сатирическая сказка // Немецкие волшебнo-сатирические сказки. Л.: Наука, 1972. С.156.

¹⁷⁵ Storer, Mary Elizabeth. Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle : la mode des contes de fées (1685-1700). Paris: H.Champion, 1928. P.41. Зд. перевод А.А. Морозова.

рококо, живым, остроумным, полным иронии, полупристойных намеков, пользовались едва ли не все писатели того времени»¹⁷⁶.

Клод Анри де Вуазенон, несмотря на свое слабое здоровье, был «завсегдатаем» многих модных салонов того времени. Этим он был обязан не только своему благородному происхождению, но и своему незаурядному остроумию. Например, О. Юзанн описывает Вуазенона как «хранителя французской веселости, как его называл Вольтер», «изысканного писателя, неистощимого на выдумки», «немалого любителя писать сказки в манере, не знающей себе равных, талант которого представляется в наших глазах как наиболее полное и наиболее живое воплощение легкомысленного общества восемнадцатого века»¹⁷⁷. Р. Труссон, в свою очередь, отмечает, что «его легкомысленный и перескакивающий с одного предмета на другой ум снискал ему расположение приличного общества»¹⁷⁸. Почти то же самое можно прочесть в биографии Вуазенона, написанной О. Блонделем: «Это был, по выражению одного из его слушателей, “нескончаемый фейерверк”. Он обнаруживал удивительные возможности того французского языка, который навсегда останется непревзойденным языком салонов и приличного общества <...> Вольнодумец или набожный, он всегда был любезен, и одним лишь этим он принадлежит своему веку»¹⁷⁹. Любопытно, что и О. Блондель, и О. Юзанн описывают Вуазенона как фигуру, воплощающую и символизирующую собой французский XVIII век – эпоху Просвещения и вольнодумства, салонов и «искусства жить рокайльно»¹⁸⁰. Этому отнюдь не мешал его священный сан: недаром О. Блондель добавляет, что Вуазенон был «в полном смысле этого слова типичным придворным аббатом, окруженным заботой и охотно принимаемым, как [кардинал] Берни, как он, сочиняющим стихи, как он, необходимым на всех увеселениях этих счастливых

¹⁷⁶ А.Д. Михайлов. Французская повесть эпохи Просвещения // Французская повесть XVIII века. М.: Правда, 1989. С.9.

¹⁷⁷ Uzanne, Octave. Notice sur la vie et les œuvres de Voisenon // Contes de l'abbé de Voisenon. Paris: Quantin, 1878, p.X.

¹⁷⁸ Trousson, Raymond. Introduction // Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson. Paris : R.Laffont, 1993. P.487.

¹⁷⁹ Blondel, Auguste. Un abbé dans les salons (1708-1775). Genève : A. Cherbuliez et Cie, 1879. P.25-26.

¹⁸⁰ См. Н.Т. Пахсарьян. Искусство жить рокайльно // XVIII век. Искусство жить и жизнь искусства. М., 2004. URL : http://natapa.org/biblio/articles/art_vivre

бездельников»¹⁸¹. Так Вуазенон благодаря своему остроумию, вольно или невольно, сам становится модной фигурой модных салонов. Как пишет с некоторой долей иронии Г. Денуаретер, «его лелеяли, разыскивали, приглашали на все увеселения и на все празднества; похвалы Вольтера приносили ему счастье; непременно нужно было, чтобы он был поэтом, ведь так говорил Вольтер»¹⁸².

Тем не менее, далеко не все его современники и биографы склонны высказывать столь благосклонную оценку как его самого, так и его творчества. Например, так о Вуазеноне писал Лагарп: «Аббат Вуазенон никогда не был ни литератором, ни хорошим писателем»¹⁸³. П. Ласовски, современный критик, разделяет это мнение: для него сам Вуазенон и его произведения воплощают «пустоту» (« futilité ») XVIII века¹⁸⁴. Р. Труссон также не видит в произведениях Вуазенона глубины: «Ничто из [его произведений] ни глубокомысленно, ни поистине гениально, но развлекает и вызывает улыбку»¹⁸⁵. Некоторые же, наоборот, вместо констатации своего суждения о творчестве аббата скорее анализируют причины возникновения подобного «неблагоприятного» впечатления. Например, А. Лилти, исследователь салонной культуры и светской жизни в обществе (« sociabilité mondaine »), объясняет его следующим образом: «В стихах, стихотворных посланиях и сказках Вуазенона не нужно видеть исключительно признак автора умышленно второстепенного, поверхностного, пустого, лишь остроумного и будто отсутствующего, автора, которому не свойственна творческая работа. Это следствие самого функционирования светской социабельности, в которую Вуазенон образцово вписывается»¹⁸⁶. Или, как справедливо пишет О. Блондель, перу которого принадлежит одна из биографий Вуазенона: «Если он был самым выражением своего времени, то он также был его “произведением”. <...> Тогда было вполне достаточно нравиться и

¹⁸¹ Blondel, Auguste. Un abbé dans les salons (1708-1775). Genève : A. Cherbuliez et Cie, 1879. P.5-7.

¹⁸² Desnoiresterres, Gustave. Voisenon. Grand-vicaire de Boulogne. Poète et abbé de cour. Sociétés qu'il fréquente // Epicuriens et lettrés XVII^e et XVIII^e siècles. L'abbé de Choisy, Favart et Voisenon, Lord Kingston et madame de la Touche. Paris : Charpentier, 1879. P.265.

¹⁸³ Цитируется по: Trousson, Raymond. Introduction // Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson. Paris: R.Laffont, 1993. P.490.

¹⁸⁴ См. Wald Lasowski, Patrick. L'Ardeur et la Galanterie. Paris : Gallimard, 1986. P.63-100.

¹⁸⁵ Trousson, Raymond. Introduction // Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson. Paris : R.Laffont, 1993. P.488.

¹⁸⁶ Lilti, Antoine. Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle. Paris : Fayard, 2005. P.306.

вызывать аплодисменты тонким и галантным разговором. Вуазенон это умел. Его удачные ответные реплики заменяли ему стиль и характер: он был украшением и радостью салонов, и в XVIII веке это было высочайшим стремлением любого человека благородного происхождения»¹⁸⁷.

Благодаря Вольтеру, с которым Вуазенон поддерживал дружеские отношения, он был «вхож» в литературное общество маркизы дю Шатле, где сам Вольтер был одним из центральных фигур. Вуазенон был одним из членов «Академии этих дам и этих господ» – «веселого собрания, где можно было встретить Келюса, Ваде, Нивель де Ла Шоссе и даже Монтескье»¹⁸⁸, как пишет Р. Труссон. Он посещал и салоны мадам Жоффрен и Луизы д'Эпине, а также литературный салон мадемуазель Кино, один из самых известных того времени, который также называли «Обществом края скамьи» – там встречались как дворяне, например, граф де Келюс и герцог Орлеанский, так и литераторы, как Кребийон-сын, Дюкло, Монкриф, Колле и некоторые другие¹⁸⁹. Там, как пишет, в частности, А.Ф. Строев, «расплачивались волшебными историями за обеды», а «в конце года рассказы собирались и публиковались отдельной книгой»¹⁹⁰.

О. Юзанн отмечает, что Вуазенон был «усердным и учтивым летописцем» этого «игривого Общества края скамьи»¹⁹¹. Именно в этот период Вуазенон начинает писать сказки: в печати выходят «Зюльми и Зельмаида» («Zulmis et Zelmaïde»), «Султан Мизапупф и принцесса Гриземина, или Превращения» («Le Sultan Misapouf et la Princesse Grisémine, ou les Métamorphoses»), «История блаженства» («Histoire de la Félicité»), «Он был прав» («Il eut raison»), «Он был неправ» («Il eut tort») и другие сказки. Возможно, именно активное участие в литературных досугах салонов, общение с другими литераторами («hommes de lettres») эпохи подтолкнуло Вуазенона к написанию сказок. Ведь, как в своей

¹⁸⁷ Blondel, Auguste. Un abbé dans les salons (1708-1775). Genève : A. Cherbuliez et Cie, 1879. P.45-46.

¹⁸⁸ Trousson, Raymond. Introduction // Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson. Paris : R.Laffont, 1993. P.488.

¹⁸⁹ См. Jacqueline, Hellegouarc'h. Un atelier littéraire au XVIII^e siècle : la société du bout-du-banc // Revue d'histoire littéraire de la France, 2004/1. Vol. 104, p.59-70. URL : <http://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-1-page-59.htm>

¹⁹⁰ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.10.

¹⁹¹ Uzanne, Octave. Notice sur la vie et les œuvres de Voisenon // Contes de l'abbé de Voisenon. Paris : Quantin, 1878. P.XXI.

«Литературной переписке» (« Correspondance littéraire », 1775) отмечает Мельхиор Гримм, современник второй волны моды на сказку, «можно было бы сказать, что не было ни настолько хорошего, ни настолько плохого писателя, которому не пришло бы в голову представить нам сказочный мир в своей манере»¹⁹². В «contes» Вуазенона отражен тот дух остроумной насмешки, что царил в салонах, в них можно найти достоверное, хоть и порой ироничное изображение манеры вести беседу, разного рода каламбуры, в том числе и критическую картину нравов светского общества.

Другой причиной, повлиявшей на выбор литератора в пользу сказочного жанра, могло быть его увлечение театром. Как уже говорилось выше и как отмечает А.Ф. Строев, «близость сказки к театру хорошо осознавали не только авторы литературных сказок конца XVII-XVIII веков <...>, но и те, кто задолго до них слушал и сочинял чудесные истории»¹⁹³. Дело в том, что Вуазенон тоже вносит свой вклад в характерные для XVIII века «превращения» сказки из нарративного жанра в драматический. Его перу принадлежат адаптация сказки «Fleur d'Épine» («Цветок терновника» или «Тернинка» в русском переводе) Антуана Гамильтона, «Memnon» («Мемнон, или Благоразумие людское») Вольтера, а также пьеса собственного сочинения «Mirzèle» («Мирзель»), обозначенная самим автором как феерия – жанр, который станет популярным в следующем столетии.

Первые две пьесы – «Fleur d'Épine» и «Memnon» – являются комедиями и написаны в прозе – это подчеркивает их соотнесенность со сказкой в повествовательном плане и в плане содержания, так как сказка уже содержит в себе черты комического. Среди персонажей присутствуют феи: в «Мемноне» это фея Ютиль (la fée Utile), в «Цветке терновника» – феи Серена (la fée Sérain) – добрая и Дантю или, в русском переводе сказки Гамильтона¹⁹⁴, Загрызу (fée Dentue) – злая. В этой комедии также встречаются волшебные предметы – лошадь

¹⁹² Цитируется по : Trousson, Raymond. Introduction // Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson. Paris : R.Laffont, 1993. P.492.

¹⁹³ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.5-6.

¹⁹⁴ См. Гамильтон, Антуан. Тернинка. Пер. Ю. Яхниной // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. Вст. статья А.Ф. Строева. Москва: Художественная литература, 1990. С.220-245.

Звонкогровка (« jument sonnante ») и Светящаяся шапка (« chapeau lumineux »). Вуазенон сохраняет элементы чудесного, присутствующие в сказках Гамильтона и Вольтера, но также добавляет новые, в частности, персонажей, которые отсутствовали у этих писателей, но необходимы Вуазенону. В «Цветке терновника» перед зрителем предстают многочисленные родственники феи Дантю (карлики, великаны, злые гении и феи), которые, впрочем, выступают скорее в роли «массовки» для создания определенного колорита. В «Мемноне» же роль привнесенных персонажей иная: во-первых, Вуазенон вводит в действие фею (la fée Utile) – ключевого персонажа, так как именно она несет ответственность за несчастья и злоключения главного героя (будучи влюбленной в Мемнона, она хочет возвысить его через страдания и таким образом сделать достойным ее); во-вторых, появляется ее наперсница (Таис), которая испытывает Мемнона по приказу феи, а также его раб (Осмен). В остальном эта комедия практически не отклоняется от сюжета сказки Вольтера, Вуазенон лишь добавляет любовную интригу, которая служит двигателем действия и объясняет счастливый конец, отсутствующий в оригинальном тексте. Что касается «Цветка терновника», то Вуазенон адаптирует не всю целиком сказку Гамильтона (она очень длинная и включает в себя несколько историй), а выбирает в ней лишь один эпизод, наиболее насыщенный действием – освобождение принцем Тараром (Tarare¹⁹⁵, в русском переводе Нуину) главной героини, именем которой названа сказка, из когтей злой феи. При этом драматург немного меняет сюжет: именно фея Серена помогает персонажам спастись, у Гамильтона же принц может полагаться только на себя и спасением главной героини он обязан только своему уму и мужеству.

Примечательно, что в обеих комедиях присутствует мораль, которой при этом нет в сказках, положенных в их основу. В «Мемноне» речь идет о человеческой мудрости и о любви, которая просвещает (первый мотив позаимствован у Вольтера, второй привнесен Вуазеноном), в «Цветке

¹⁹⁵ В XVIII веке это слово обозначало ругательство, см. Dictionnaire de l'Académie française, 4^{ème} édition (1762). URL : <http://portail.atilf.fr/dictionnaires/index.htm>

терновника» главной темой остается любовь (основной мотив у Гамильтона), но вместе с тем трактуется вопрос приобретения опыта и знания жизни через несчастья¹⁹⁶ (добавлен Вуазеноном). Но в целом обе комедии в той или иной степени ставят проблему человеческого совершенства и его достижения: как правило, не последнюю роль в этом играет любовь. Наличие морали сближает эти комедии со сказкой (как уже упоминалось ранее, вслед за Ш. Перро моралите стали добавлять к сказкам многие его современники, а затем и авторы сказок XVIII века). Отметим также, что они обе заканчиваются счастливо – таким образом, «зло наказано, а добро торжествует» – что, с одной стороны, вполне соответствует жанру комедии, а с другой, является еще одной точкой сближения между комедией и сказкой. Таким образом, Вуазенон, основываясь на сказках Вольтера и Гамильтона, привносит в них другие элементы (персонажей или мотивы, проблемы) и создает не точную копию сказки, а ее «театрализованный» вариант, которому не чужд определенный дидактизм.

«Мирзель» отличается от этих комедий, прежде всего, своим статусом – она является не адаптацией, а полноценным театральным произведением, принадлежащим перу Вуазенона; к тому же, она написана в стихах. Но в ней встречаются все те же персонажи и те же темы: фея, духи «с различных частей света» и двое влюбленных молодых людей, Мирзель и Зифис, испытывающих на себе силу и власть любви, которая может навредить или просветить, а в конце пьесы следует мораль: «*Les chaînes de l'Amour sont des fleurs et des fers ; / Ses effets sont doux ou terribles ; / Il égare les coeurs pervers, / Il éclaire les coeurs sensibles*»¹⁹⁷. Эта пьеса в творчестве Вуазенона служит своеобразным переходом от сочинения комедий, имеющих в основе сказочный сюжет, к созданию непосредственно сказок.

¹⁹⁶ Фея Серена так обращается к своей дочери Тернинке в конце комедии:

«<...> J'ai voulu que l'adversité servit à votre éducation ; je sentais plus vos souffrances que vous-même, mais elles vous étaient nécessaires ; elles formaient votre âme et la rendaient compatissante. Tous les Princes, pour être parfaits, devraient commencer par être malheureux». - Voisenon, Claude Henry de Fussée de. Oeuvres complètes de m. l'abbé de Voisenon, de l'Académie française. Paris: Moutard, 1781. Vol. 2, p.486-487.

¹⁹⁷ «Цепи Любви сотканы из цветов или железа; ее последствия приятны или ужасны; она сбивает с пути порочные сердца, а чувствительные сердца просвещает». - Voisenon, Claude Henry de Fussée de. Oeuvres complètes de m. l'abbé de Voisenon, de l'Académie française. Paris: Moutard, 1781. Vol. 3, p.32.

Таким образом, увлечение Вуазенона театром может быть одной из причин появления его «contes». Помимо восточного колорита, за которым скрывается иронизирование над нравами светского общества и над его увлечением восточными сказками «Тысячи и одной ночи», для сказок Вуазенона характерно большее количество диалогов, по сравнению со сказками конца XVII столетия, что приближает его «conte» к театру. Например, «Зюльми и Зельмаида» (1745), самая первая сказка Вуазенона, ближе всего к сказке в духе Перро: в ней больше всего повествовательного элемента, нет сцен вуайеризма, хотя диалоги тоже присутствуют, но в значительно меньшей степени, чем в «Тем лучше для нее» (1760), которая состоит в основном из одних диалогов, временами перемежающихся повествованием или комментариями автора, порой напоминающими ремарки в драматическом произведении.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что интерес Вуазенона к сказочному жанру может быть обусловлен, с одной стороны, его активным участием в светской жизни эпохи, которое влекло за собой участие литературное, а с другой стороны – тесной связью сказки XVIII века с театром, склонность к которому Вуазенон питает с юных лет. Так в его творчестве находят непосредственное отражение два пути развития сказочного жанра в XVIII веке – вторая волна моды на сказку и пьесы на сказочный сюжет.

Глава II. Модификации сказочного жанра: «шутливые» (*plaisants / légers*) или пародийные *contes* Вуазенона.

2.1. К проблеме определения пародии.

Прежде чем говорить непосредственно о пародийной сказке, необходимо определить, что вкладывается в понятие «пародия». Как отмечает Д. Сансю, данный термин, «употребляемый к месту и не к месту» («*terme galvaudé*»)¹⁹⁸, именно по этой причине трудно определить. Анализируя различные точки зрения на пародию в своей книге «Пародийное отношение» («*La relation parodique*», 2007), исследователь обращается к Античности, когда пародия воспринималась не только как литературный жанр, но и как «некая техника цитирования»¹⁹⁹. То есть античная пародия – это «точечное, конкретное действие», простое изменение контекста без изменения текста или же с минимальными его изменениями²⁰⁰, при этом «пародийное включение (*insertion*) играет одновременно на узнавании и на контрасте: речь идет о том, чтобы вставить в речь цитаты из известных текстов, изменяя их таким образом, чтобы они представляли комические различия, в то же время оставаясь узнаваемыми»²⁰¹. Иначе говоря, пародия начинается с того момента, как «[первоначальный] смысл цитаты искажается с комической целью»²⁰².

Анализу средневековой пародии посвящены работы О.М. Фрейденберг, В.П. Даркевича и М.М. Бахтина и др.²⁰³ О.М. Фрейденберг, рассматривая архаические формы пародии и ее бытование в Средние века, в статье «Происхождение пародии» приводит следующее определение: «Пародия есть имитация возвышенного посредством жалкого, несоответствие содержания и

¹⁹⁸ Sangsue, Daniel. *La relation parodique*. Paris: José Corti, 2007. P.20.

¹⁹⁹ Ibid., p.30.

²⁰⁰ Ibid., p.31.

²⁰¹ Ibid., p.32.

²⁰² Ibid.

²⁰³ См. также работы зарубежных ученых, например, сб. *La Tentation du parodique dans la littérature médiévale*. Sous la direction d'Elisabeth Gaucher. Paris, 2008 или ст. Jeay, Madeleine « Car tout est dit »: parodie, pastiche, plagiat ? Comment faire oeuvre nouvelle au Moyen Âge. URL : <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2010/v46/n3/045116ar.html>

формы, передразнивание, перевод трагического на комическое»²⁰⁴. Она указывает и на природу пародии, что в переводе с греческого означает «пение наизнанку», «перепев», как «вывернутой наизнанку песни», которой свойственно «единство двух основ, трагической и комической»²⁰⁵. Исследовательница также высказывает мысль, которую можно встретить и у М.М. Бахтина, и у В.П. Даркевича, и у других исследователей, что пародия не была направлена против какого-то явления, скорее наоборот, ведь в Средние века «пародировалось все самое священное – боги и культ»²⁰⁶, и такое пародирование не преследовалось церковью.

Идеи О.М. Фрейденберг развивает В.П. Даркевич, обозначая пародию как жанр и упоминая ее универсальность в указанную эпоху: «Пародия представлялась игрой, создававшей обратный эмпирическому “изнаночный мир”. Это один из комических жанров, охватывающий все стороны жизни, как книжную словесность, так и культуру, питающуюся фольклорными традициями. Она универсальна и энциклопедична. <...> Отношение к Богу и религиозным святыням, к сеньору и товарищам по цеху или факультету, к семейной жизни – все имело смеховой аспект, далекий от нигилистического отрицания традиционных порядков. Двуетный мир имел две колеи явлений, из которых одна пародировала другую. В рыцарском романе и литературе горожан, в зрелищном фольклоре и религиозном театре, в скульптурах соборов и на полях страниц манускриптов причудливо смешивалось серьезное и комическое»²⁰⁷. Однако эта «комическая универсальность» пародии, карнавального смеха Средневековья, по М.М. Бахтину, исчезнет в последующие столетия. И если О.М. Фрейденберг считает, что средневековая пародия скорее утверждает, чем отрицает, то М.М. Бахтин говорит о ее амбивалентности: «Карнавальная пародия

²⁰⁴ О.М. Фрейденберг. Происхождение пародии // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 308. Труды по знаковым системам: Т. VI. Тарту, 1973. С.490.

²⁰⁵ Там же, с.496.

²⁰⁶ Там же, с.493.

²⁰⁷ В.П. Даркевич. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX-XVI вв. Москва: ИТИ Технологии, 2004. С.3.

очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени – отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет»²⁰⁸.

Во французском языке термин «пародия» появляется в 1614 году²⁰⁹ и наследует свое значение из античности²¹⁰, но в XVII-XVIII веках она рассматривается преимущественно как троп. При этом пародия в этот период тесно связана с сатирой, с «выставлением напоказ» «смешных черт, которые мы наблюдаем в поведении людей», и одной из ее целей (в соответствии с классицистическим принципом «поучая, развлекать») является критика недостатков того или иного автора, «обманчивых красот произведения», как пишет об этом аббат Салье²¹¹. На это же указывает и Мармонтель в «Основах литературы»: «Превосходной пародией будет та, которая принесет с собой здоровую критику»²¹². Он также отмечает, что «удачная пародия» основывается на «контрасте и сходстве», именно в соотношении этих двух элементов выражается ее «остроумие и пикантность». При этом пародия не равнозначна критике, поскольку «пародия может быть забавной, а критика – очень злой»²¹³. Пародию как таковую Мармонтель определяет следующим образом: «Так у нас называют смешное подражание серьезному произведению; и самое простое средство, которое пародист для этого использует, – это замена героического действия тривиальным, пошлым»²¹⁴. Для Г. Лансона, который изучал пародию применительно к драматическим произведениям XVIII века (1895), она предназначена для того, чтобы развлекать, она «не претендует на то, чтобы быть произведением искусства», и представляет собой трансформацию одного текста

²⁰⁸ М.М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худ. Лит., 1990. С.14.

²⁰⁹ См. Parodie // Le Grand Robert de la langue française, 2^{ème} édition augmentée. Paris : Le Robert-VUEF, 2001. Т.5, р.252-253.

²¹⁰ Ср. виды пародии, выделенные аббатом Салье: изменение одного слова в стихотворении; изменение одной буквы в слове; придание другого смысла без изменения цитаты (т.е. помещение в другой контекст); сочинение стихов во вкусе и стиле некоторых посредственных авторов; сочинение целого произведения «на какое-либо произведение или значительную часть известного стихотворения, которое перелагают на другой сюжет и другой смысл с изменением некоторых выражений». - Abbé Sallier. Discours sur l'origine et le caractère de la parodie // Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, 1733. Т. VII, р.407-408.

²¹¹ Ibid.

²¹² Marmontel. Eléments de littérature. Tome III. Paris : Chez Verdière, 1825. P.81.

²¹³ Ibid., p.80.

²¹⁴ Ibid.

другим в комическом и сатирическом регистре²¹⁵. Он также упоминает такую важную характеристику пародии, как «случайность» («contingence»), а именно что «мишени» пародии перемещаются в зависимости от ожиданий публики и эстетических и идеологических интересов эпохи. Исследователь, однако, приравнивает пародию к бурлеску, называя ее «драматической формой бурлескного жанра»²¹⁶.

По мнению Ю.Н. Тынянова и В.Б. Шкловского, пародия играет ведущую роль в литературной эволюции (этого же мнения придерживался и Г. Лансон): «История пародии самым тесным образом связана с эволюцией литературы. Обнажение условности, раскрытие речевого поведения, речевой позы – огромная эволюционная работа, проделываемая пародией. Процесс усвоения какого-либо литературного явления есть процесс усвоения его как структуры, как системы, связанной, соотнесенной с социальной структурой. Процесс такого усвоения торопит эволюционную смену художественных школ»²¹⁷. Л. Хатчен, в свою очередь, придерживается противоположного мнения, полагая, что пародия может не только поддерживать, но и подрывать литературную традицию: «Эта функция пародии представляется нам прямо противоположной роли, отводимой этому жанру русскими формалистами, для которых пародия обладала обновляющей силой, центральной в эволюции литературных жанров»²¹⁸. На амбивалентность пародии обращали внимание и авторы «Европейского словаря Просвещения»: «Поскольку пародия – это одновременно заимствование и насмешка, подражание и отстранение, она по своей сути глубоко амбивалентна: как об этом говорит Клод Абастадо, она настолько же “увековечивает”, насколько “подрывает” произведения, которые искажает»²¹⁹.

Что касается вопроса «усвоения какого-либо литературного явления», то концепцию Ю.Н. Тынянова и В.Б. Шкловского развивает Б.В. Томашевский.

²¹⁵ Lanson, Gustave. La parodie dramatique au XVIII^e siècle // Hommes et livres. Genève : Statkine Reprints, 1979. P.262.

²¹⁶ Ibid., p.266.

²¹⁷ Ю.Н. Тынянов. О Пародии // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С.309.

²¹⁸ Hutcheon, Linda. Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie // Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse littéraires, 1981. P.152.

²¹⁹ Dervaux, Sylvie. Parodie // Dictionnaire Européen des Lumières. Sous la dir. de Michel Delon. Paris : P.U.F, 1997. P.824.

Анализируя «жизнь» сюжетных приемов, которые характеризуют какую-либо школу, он тоже упоминает пародию: «Если обнажение чужого литературного приема имеет при реализации комическое осмысление, мы получаем пародию. Функции пародии многообразны. Обычно – это осмеяние противоположной литературной школы, разрушение ее творческой системы, “разоблачение” ее. <...> Пародия всегда предполагает как фон, от которого она отталкивается, другое литературное произведение (или целую группу литературных произведений)»²²⁰. При этом, по мнению ученого, пародия помогает бороться с неизбежной «механизацией приема» при помощи его «подновления <...> в новой функции и в новом осмыслении»²²¹. Ю.Н. Тынянов в статье «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» тоже упоминает «механизацию определенного приема», в чем видит «суть пародии», при этом эта механизация включает и «организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием»²²². Он выделяет также ряд других ее жанровых признаков: «Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый», но в отличие от стилизации «в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их»²²³. Исследователь особо подчеркивает, что «от стилизации к пародии – один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией»²²⁴.

На взаимоотношения стилизации и пародии указывает и М.М. Бахтин: «Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но в отличие от стилизации он вводит в это слово интенцию, которая прямо противоположна чужой интенции. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. Слово становится ареною борьбы двух интенций. Поэтому в пародии невозможно слияние голосов, как это возможно в стилизации или в рассказе рассказчика (например, у Тургенева); голоса здесь не только

²²⁰ Б.В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. С.135.

²²¹ Там же.

²²² Ю.Н. Тынянов Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С.226.

²²³ Там же, с.212.

²²⁴ Там же.

обособлены, дистанцированы, но и враждебно противопоставлены»²²⁵. В.Б. Шкловский, говоря о пародии, вводит понятие «остранения», дистанции между текстом-источником и «вторичным» текстом, созданным на его основе, при этом пародия приводит к искажению литературного текста²²⁶.

Большинство исследователей (А.А. Морозов, В.И. Новиков, Т.О. Кожанова и др.) обычно помещают пародию в категорию комического. Однако комизм, по мнению Ю.Н. Тынянова, далеко не всегда свойственен пародии – это «обычно сопровождающая пародию окраска, но отнюдь не окраска самой пародийности», так как «пародийность произведения стирается, а окраска остается», и «пародия вся – в диалектической игре приемом»²²⁷. В другой своей работе, «О пародии», Ю.Н. Тынянов развивает эту мысль: по его мнению, сущностный признак пародии заключается не в комизме, а в ее «направленности», то есть «соотнесенности» какого-либо произведения с другим произведением (или рядом произведений), а также в «особом упоре на эту соотнесенность» с текстом-источником. В связи с этим он вводит понятия «пародичности» («применение пародических форм в непародийной функции», то есть «отсутствие направленности на какое-либо произведение») и «пародийности»²²⁸. «Пародичность – это базовый признак для всех произведений, написанных при использовании имеющей комическую направленность стилизации, независимо от их жанра (и перепевов, и пародий, и бурлескных сочинений). Признак дифференцирующий – пародийность, точнее – наличие / отсутствие пародийной направленности. Иными словами, все произведения со структурой из двух контрастирующих планов пародичны, а те из них, которым вдобавок придана функция критической оценки источника, послужившего моделью, еще и пародийны», – пишет исследователь²²⁹. В.Б. Семенов поясняет эту точку зрения: «Комичными, по нашему мнению, являются только те произведения, которые

²²⁵ М.М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. М.: Алконост, 1994. С.86.

²²⁶ См. В.Б. Шкловский Искусство как прием // В.Б. Шкловский. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С.58-72.

²²⁷ Ю.Н. Тынянов. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С.226.

²²⁸ Ю.Н. Тынянов. О Пародии // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С.291.

²²⁹ Там же, с.66.

обладают пародичностью. <...> Пародии могут быть комичны, но пародийность никогда не связана с комизмом», и далее: «<...> когда “стирается” второй план пародии (то есть пародичность), исчезает и специфический пародический комизм, а произведение становится в восприятии читателей одноплановым. В таком виде оно может само по себе обладать или не обладать тем комизмом, который Тяпков назвал “непародийным”. А пародийность, то есть собственно *критическая функция*, изначально не связана с комизмом»²³⁰.

Свою собственную концепцию пародии предлагает Ж. Женетт. В работе «Палимпсесты» (1982) он вводит понятие гипертекстуальности, «литературы во второй степени», которое он определяет через два типа текстов – «гипертекст» и «гипотекст»: «Гипертекстуальность – любое отношение, кроме комментария, связывающее текст Б (гипертекст) с предшествующим текстом А (гипотекст). Текст Б не мог бы существовать без текста А и является некоторой его трансформацией»²³¹. Для того чтобы проанализировать деривацию гипотекста в гипертекст, исследователь вводит два критерия: характер связи – трансформация (основывается на гипотексте) или имитация (воспроизводит его стиль или манеру) и модальность – игровая, сатирическая, серьезная. Пародия в этой системе означает «трансформацию текста с игровой функцией»²³² или «игровую трансформацию единичного текста»²³³ (изменение сюжета при сохранении стиля), стилизация – игровую имитацию «гипотекста», а бурлескная травестия предполагает изменение стиля на более сниженный при сохранении сюжета. Таким образом, Ж. Женетт четко отграничивает пародию от стилизации и травестии, при этом пародия в его понимании представляет собой некую игру гипертекста с гипотекстом, когда меняется не только сам текст-источник, но и контекст, в который он помещен.

Л. Хатчен также рассматривает пародию как «интертекстуальную форму», в которой осуществляется «наложение» («*superposition*») текстов: «С точки зрения

²³⁰ В.Б. Семенов. Перепев как жанровое и стилевое явление. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 1997. С.61-67.

²³¹ Genette, Gérard. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris : Editions du Seuil, 1982. P.13.

²³² Ibid., p.58.

²³³ Ibid., p.202.

формальной структуры пародийный текст представляет собой синтез, включение пародируемого текста (второй план) в текст пародирующий...»²³⁴. Д. Сансю, основываясь на определении Ж. Женетта, предлагает свою трактовку пародии – это «игровая трансформация, комическая или сатирическая, единичного текста»²³⁵. Она подразумевает определенную дистанцию по отношению к «гипотексту», а сама этимология слова («рага-» означает одновременно «рядом» и «против») «отсылает к этому сочетанию близости и расстояния (дистанции), которое находится в основе пародии»²³⁶.

Н. Пьеге-Гро в своем исследовании, посвященном интертекстуальности (2008), в определении пародии тоже основывается на работе Ж. Женетта и добавляет, что «наибольший эффект пародия производит тогда, когда она точно следует тексту, который она деформирует»²³⁷. Стилизацию она тоже понимает в русле идей Ж. Женетта, отграничивая ее от пародии и добавляя, что она носит «формальный характер»: «При стилизации исходный текст не подвергается искажению, имитируется лишь его стиль, поэтому при подобного рода подражании выбор предмета не играет роли. <...> В отличие от пародии, имитация стиля не предполагает буквального воспроизведения текста»²³⁸. Тем не менее, стилизации свойственна критическая функция, Н. Пьеге-Гро также называет ее «особым жанром литературы»²³⁹. Особое внимание исследовательница уделяет бурлескному травестированию, стараясь четко провести разделительную черту между ним и пародией: «В противоположность пародии, при бурлескном травестировании сюжет исходного произведения остается тем же, но его дословный текст претерпевает значительные изменения. Поэтому предполагается, что в памяти читателя сохраняются факты и события, темы и персонажи исходного произведения, ибо успех травестии зависит от узнавания текста, на котором она паразитирует. Однако бурлескная травестия

²³⁴ Hutcheon, Linda. Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie // Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse littéraires, 1981. P.143.

²³⁵ Sangsue, Daniel. La relation parodique. Paris : José Corti, 2007. P.104.

²³⁶ Ibid., p.107.

²³⁷ Пьеге-Гро, Натали. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. С.95.

²³⁸ Там же, с.104.

²³⁹ Там же, с.110.

основана прежде всего на четком разделении и иерархии жанров и их тесной привязке к стилистическому уровню: благородный сюжет (эпопея, образцом которой является «Энеида») должен излагаться в высоком стиле; обыкновенный (примером являются «Георгики») – в среднем стиле, а простой сюжет («Буколики») – в низком. Комизм и сатира возникают в результате несоответствия между типом сюжета и стилистическим регистром, в котором он излагается; это несоответствие и лежит в основе бурлескной травести. Травестированный текст подобен королю, который держит речь, облачившись в одежду нищего. <...> Если при пародировании стремятся как можно менее изменять “гипотекст”, то для травестирования, наоборот, характерно многословие»²⁴⁰. Схожего взгляда на травестию придерживается и В.Б. Семенов: «... травестия – это не жанр, а тип комической имитации, или, иначе говоря, стилизации, это стилистический прием, а травестированное произведение обязательно является или пародией, или перепевом»²⁴¹. При этом он разделяет травестию и бурлеск: «...у современных западных исследователей нет единого мнения о том, что такое “бурлеск” и “травестия”. Но все же ясно, что в большинстве случаев они называют бурлеском жанр, а травестия, иногда относимая ими к жанрам, воспринимается как произведение с определенной стилевой окраской, точнее – как сам стилевой прием. Действительно, травестирование может становиться конструктивным принципом, но травестия, в отличие от бурлеска как описания низкого предмета высоким стилем, жанровой формой не является»²⁴².

Хотя идеи Ж. Женетта достаточно широко известны и используются многими зарубежными исследователями, в отечественном литературоведении на схожий тип текстов обратила внимание М.В. Вербицкая. Для обозначения «совокупности жанров, построенных на воспроизведении существенных черт

²⁴⁰ Там же, с.100-102.

²⁴¹ В.Б. Семенов. Перепев как жанровое и стилевое явление. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 1997. С.95.

²⁴² Там же, с.94.

стиля писателя, литературного произведения, течения и т.д. <...>»²⁴³ она ввела понятие «вторичный текст» (1987). По ее мнению, «общим, базисным свойством этих жанров является их стилистическая “несамостоятельность”, их имитационный характер, независимо от того, что именно имитируется»²⁴⁴. Таким образом, под «вторичным текстом» она понимает не то же самое, что Ж. Женетт вкладывает в понятие «гипертекст»: для М.В. Вербицкой важна именно «стилистическая несамостоятельность», тогда как для Ж. Женетта значим именно факт трансформации гипотекста гипертекстом. Пародию исследовательница определяет следующим образом: «Литературная пародия – это особый вид произведений словесно-художественного творчества, характеризующихся стилистической вторичностью, несамостоятельностью, основанных на воспроизведении стилистических особенностей другого литературного произведения, индивидуальной манеры какого-либо поэта или писателя и т.п.»²⁴⁵. При этом «происходит комическое переосмысление протослова пародистом, цель которого – показать читателю идейные или художественные (а чаще и те, и другие) неудачи и просчеты пародируемого автора»²⁴⁶. М.В. Вербицкая также выделяет четыре типа пародий на основе «соотношения сходства / различия» между пародией и произведением-«протословом»: «Воспроизведение стиля пародируемого автора при явном содержательном различии»; «сохранение “знаков” стиля пародируемого произведения при усилении выразительности художественных приемов, характерных для протослова <...>, введение снижающих деталей, иногда доведение содержания до абсурда»; «цитирование наименее удачных частей протослова, введение снижающих ремарок пародиста»; «максимально близкое к протослову воспроизведение стиля пародируемого автора при сходстве темы, пародийный эффект создается благодаря особому

²⁴³ М.В. Вербицкая. Литературная пародия как объект филологического исследования. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1987. С.27.

²⁴⁴ М.В. Вербицкая. Филологические основы литературной пародии и пародирования. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М.: МГУ, 1980. С.7-8.

²⁴⁵ Там же, с.18-19.

²⁴⁶ М.В. Вербицкая. Литературная пародия как объект филологического исследования. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1987. С.34.

звучанию при чтении вслух или во внутренней речи при чтении про себя»²⁴⁷. Последний тип она называет «обратимым текстом», так как ««восприятие текста такого рода в качестве пародии или не-пародии зависит исключительно от его тембрального звучания»²⁴⁸. Что касается стилизации, то ее исследовательница рассматривает как отдельный жанр, а не прием: «<...> собственно стилизациями следует считать только те произведения, которые ориентированы на воспроизведение “чужого стиля” как основного предмета изображения; произведения, предметом художественного освоения которых является объективная реальность, таковыми считать нельзя, даже если они носят имитационный характер»²⁴⁹.

Пародию важно отличать от сатиры. Л. Хатчен отмечает, что «разница между пародией и сатирой заключается в “мишени”, цели»²⁵⁰. И если целью сатиры как литературной формы является «исправление некоторых пороков и глупостей в человеческом поведении через их высмеивание»²⁵¹, то есть ее интересуют «экстратекстуальные» вопросы, пародия же действует в границах литературы, на «литературном поле». Данную точку зрения разделяют и авторы «Европейского словаря Просвещения»: «Близкий к сатире жанр пародии также имеет идеологические и политические цели; но в то время как сатира направлена непосредственно на людей и на общественные институты, пародия обрушивается на тексты. Какими бы ни были ее возможные вторичные цели, ее первоочередные мишени всегда литературные. Вероятно, поэтому массовое увлечение пародией в XVIII веке делает очевидным удельный вес литературы в игре оппозиционных идеологий»²⁵². При этом, как отмечает Л. Хатчен, и сатира, и пародия (как и ирония) «существуют лишь виртуально», они «закодированы в текстах автором» и «могут быть актуализированы [или обнаружены] только таким читателем, который удовлетворяет определенным требованиям (прозорливости и

²⁴⁷ Там же, с.50.

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Там же, с.29.

²⁵⁰ Hutcheon, Linda. Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie // Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse littéraires, 1981. P.144.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Dervaux, Sylvie. Parodie // Dictionnaire Européen des Lumières. Sous la dir. de Michel Delon. Paris : P.U.F, 1997. P.823.

соответствующего литературного опыта)»²⁵³, то есть ориентированы не на наивного читателя.

Очевидно, что в понятии «пародия» до сих пор остаются дискуссионные моменты: в частности, разные исследователи понимают под пародией то жанр, то троп или риторическую фигуру. В этом смысле кажется ценным замечание В.Б. Семенова, который опирается на античное определение пародии (а именно самую древнюю традицию «обозначать словом “пародия” и отдельный литературный род, и относящийся к нему жанр»²⁵⁴) и предлагает понимать под ней следующее: «“Пародия” – жанр и только жанр. “Пародирование” – прием. Пародию вкупе с родственными ей жанровыми образованиями (а вовсе не ее разновидностями!) мы предложили бы впредь именовать “пародийной литературой”»²⁵⁵.

Многие исследователи выделяют такую особенность пародии, как опора на некий существующий текст, прием или жанр, а также согласны в том, что пародия предполагает определенную дистанцию по отношению к этому тексту, но далеко не всегда комизм считается ей свойственным. Различаются и взгляды на роль пародии в литературной эволюции – созидаящая или разрушающая, служащая обновлению или свидетельствующая об упадке. В этом смысле кажется важной точка зрения Н.Т. Пахсарьян, которая, анализируя роль пародии в эволюции романа от барокко к рококо, приходит к следующему выводу: «...по-видимому, в рассматриваемый период пародия имеет более существенное значение для внутрисистемной эволюции жанра (роман барокко), чем для перехода к другой жанровой системе (роману рококо) и ее эволюции. “Чистая” пародия, вероятно, больше отвечает антиномичному поэтологическому мышлению барокко, чем компромиссной поэтике рококо. Но, с другой стороны, напрашивается и более общий вывод: действительно ли пародия – лучший способ разрушения отживших жанровых свойств и стилевых приемов, или же это скорее средство их

²⁵³ Hutcheon, Linda. Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie // Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse littéraires, 1981. P.151.

²⁵⁴ В.Б. Семенов. Перепев как жанровое и стилевое явление. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 1997. С.60.

²⁵⁵ Там же, с.61.

демонстрации и даже закрепления. Во всяком случае, стоит прислушаться к суждению Ю. Кристевой о пародировании как «способе цементирования закона» жанра, сколь бы вызывающе парадоксальным оно нам не казалось»²⁵⁶.

2.2. Пародия и сказочный жанр.

Понятия пародии, стилизации и травестии очень важны для анализа французской литературной сказки XVIII века, так как этот период характеризуется разными формами игры с жанром: после выхода из печати перевода «Тысячи и одной ночи» появляются многочисленные стилизации, а затем и пародии как на сказки этого сборника, так и на волшебную сказку в целом. Д. Сансю объясняет это «стереотипным характером интриги, персонажей и приемов повествования», которые в сказке «функционируют как приглашение к пародизации»²⁵⁷. Или, как писал Ж. Женетт, «любое краткое, общеизвестное и характерное (*caractéristique*) высказывание (*énoncé*), если можно так выразиться, по своей природе “обречено” на пародию»²⁵⁸. Поэтому сказка (преимущественно волшебная) является одним из наиболее «благоприятных» для пародии жанров – именно благодаря особенностям своей структуры она легко узнаваема.

Многие исследователи, например, Ф. Жевре и Ж Мэниль, отмечают «шутливый характер» сказки, ее комическую составляющую. По их мнению, комизм «составляет основу самой сущности сказки, с самых ее истоков»²⁵⁹. Это связано с противоречием, возникающим от столкновения мира чудесного и мира реального, с критической оценкой увлечения сказками, сначала проявляющееся в рамочном повествовании, а затем проникающее в «ткань» самих сказок уже во время первой волны моды: «Нам больше известен смех и комизм, присущий сказкам века Просвещения. Но уже в своих истоках сказка пародийна, комична, смешна. Впрочем, персонажи сказок сами это знают, более трех веков назад они

²⁵⁶ Н.Т. Пахсарьян. Пародия, травестия, пастиш в жанровой эволюции романа от барокко к рококо // Пародия в русской и зарубежной литературе. Смоленск, 1997. URL : <http://www.philology.ru/literature3/pakhsaryan-97a.htm>

²⁵⁷ Sangsue, Daniel. La relation parodique. Paris : José Corti, 2007. P.111.

²⁵⁸ Genette, Gérard. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris : Seuil, 1982. P.53.

²⁵⁹ См. Mainil, Jean . Le sourire des fées // Féeries, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/583>; Gevrey, Françoise. L’amusement dans « Grigri » de Cahusac // Féeries, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/681>

смеялись над этим на каждой странице. Для читателя тоже любая сказка комична, как это объясняет Ж.-П. Сермэн в своей статье, посвященной «Тысяче и одной ночи», «потому что она создает невероятный мир, даже самые безобидные элементы которого подчинены абсурдной логике, по-разному комбинируются, не переставая сохранять основные свойства их собственной реальности <...> Сказка, сказочный рассказ <...> призывают нас на время забыть о серьезном». “Комическое столкновение” между чудесным и прозаическим, между естественным и сверхъестественным, которое уже присутствует в восточных сказках, приобретет еще больший размах в пародийных»²⁶⁰.

Ироничную дистанцию по отношению к сказочному повествованию можно найти уже у Ш. Перро: она часто выражается в моралите и в самих сказках, например, в характеристиках персонажей (ср. описание пробуждения героини принцем в «Спящей красавице», где он предпочитает не говорить ей о старомодности ее платья²⁶¹). Сказочный «комизм» находит отражение и в театре, где пародируются «избитые волшебные мотивы, обращение к “низкой”, народной культуре, разговорному стилю» (например, в комедии «Феи, или Сказки матушки Гусыни» (1697) Дюфрени де ла Ривьера или в комедии «Феи» (1699) Данкура), что отмечает и А.Ф. Строев²⁶². Таким образом, как утверждают Ж.-П. Сермэн и М. Эскола, литературная сказка «автопародийна» («*autoparodique*») с самого своего рождения, а XVIII век понимается как период «воспроизведения (production), изложения (exposition), разъяснения и т.д. ее собственных родовых характеристик в качестве пародийных по своему существу»²⁶³, по словам Ж.-Ф. Перрена.

Это игровое начало в XVIII веке выражается, в том числе, в сочинении сказок на спор (в качестве примера можно назвать «Палисандра и Зирфилу»

²⁶⁰ Sermain, Jean-Paul. Dans quel sens les « Mille et une nuits » et les féeries classiques sont-elles « comiques » ? // *Féeries*, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/593>; Mainil, Jean. Le sourire des fées // *Féeries*, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/583>

²⁶¹ « Le Prince aida la Princesse à se lever ; elle était tout habillée et fort magnifiquement ; mais il se garda bien de lui dire qu'elle était habillée comme ma mère grand, et qu'elle avait un collet monté, elle n'en était pas moins belle ». – Perrault, Charles. *Contes*. Introduction, notices et notes de Catherine Magnien. P.: Librairie Générale Française, 1990. P.181-182.

²⁶² А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.13.

²⁶³ Perrin, Jean-François. Le Règne de l'équivoque // *Féeries*, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/index678.html>

Ш.П. Дюкло), а также в пародировании устойчивых сказочных мотивов (например, превращений), волшебного мира в целом, предисловий, морали, «модных» заголовков и подзаголовков («Тысяча и один день» Петиса де ла Круа, «Тысяча и одна четверть часа, татарские сказки» Т.-С. Гелетта и др.). При этом пародийность литературных сказок, как уже говорилось выше, оказывается тесно связана с типом культуры рококо, на что указывает и Э. Моссе: «Хорошим тоном и в духе времени считается смотреть на все с критической дистанцией и с доброй долей самоиронии. Пародия напрашивается сама в атмосфере этой особой эпохи, в которой царит критический разум»²⁶⁴. Об этом же пишут и авторы «Европейского словаря Просвещения»: «Эта игровая, но и ироничная форма, кажется, по самому своему существу тесно связана с духом эпохи Просвещения»²⁶⁵. Однако именно по той причине, что пародия и пародирование были столь органично вписаны как в салонную культуру, так и в жанр сказки, «оказалось совсем не просто создать чисто пародийную сказку – она сливалась с каноном, несмотря на все усилия автора отделиться от него»²⁶⁶. И когда А. Гамильтон, желая спародировать, «как некогда Сервантес, безудержное увлечение вымышленными историями», в итоге «проложил дорогу новому жанру – ироничной сказочной повести», как пишет А.Ф. Строев²⁶⁷.

Еще одним фактором, повлиявшим на развитие пародии в эту эпоху, была литературоцентричность культуры XVIII века, на что указывают и Э. Моссе, и авторы «Европейского словаря Просвещения»: «Литературный мир – это микрокосм, объединенный вокруг общего интереса – художественная литература. Общая литературная культура, которую разделяют все образованные люди той эпохи, также как общие референции и единый культурный код, – все это делает из Литературной Республики деревню, происхождения и подвиги которой всем известны и рассматриваются с особой тщательностью. Эта важная роль

²⁶⁴ Mossé, Emeline. Le langage de l'implicite dans l'œuvre de Crébillon-fils. Paris : Honoré Champion, 2009. P.227.

²⁶⁵ Dervaux, Sylvie. Parodie // Dictionnaire Européen des Lumières. Sous la dir. de Michel Delon. Paris : P.U.F, 1997. P.823.

²⁶⁶ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.27.

²⁶⁷ Там же, с.26-27.

литературы в обществе XVIII века влияет на отношение литературы с самой собой»²⁶⁸.

Говоря о пародийности сказки эпохи Просвещения, Р. Робер пытается выделить критерии для различения пародийной и непародийной сказки. Исследовательница пишет, что необходимым условием первой (пародийной сказки) должно быть наличие определенных знаков / примет или ориентиров, которые важны для верного прочтения произведения: «...вся проблема пародийных сказок заключается в том, чтобы выбрать и разместить знаки, которые укажут, более или менее искусно, на ироничную интенцию»²⁶⁹. Итак, пародия на сказку (как и пародия вообще) подразумевает некоторую дистанцию по отношению к пародируемому жанру, но сложность состоит в том, чтобы сделать эту дистанцию заметной («чтобы автоматически началось чтение во второй степени»²⁷⁰), так как пародийная сказка следует той же (традиционной) схеме²⁷¹, что и сказка непародийная. На пародийность указывают, например, смешные имена персонажей, гротескный характер описываемых событий или даже юмор, присутствующий в повествовании, «с хитрыми подмигиваниями [адресованными читателю], которые устанавливают дистанцию по отношению к сюжету и к жанру»²⁷². Еще одним элементом пародийной сказки является некое «сообщничество» («complicité») между повествователем и читателем: «Именно в игровом характере взаимоотношений между структурным повествователем и структурным читателем устанавливается пародия фейной сказки»²⁷³, – пишет Р. Робер. Это «сообщничество» между повествователем и читателем Ж.-Ф. Перрэн объясняет влиянием «Тысячи и одной ночи», а именно вызванным этим сборником и его многочисленными имитациями «повествовательным перекодированием» («recodage énonciatif») литературной сказки. Оно, по мнению исследователя, связано с новым типом механизма обрамления

²⁶⁸ Mossé, Emeline. Le langage de l'implicite dans l'œuvre de Crébillon-fils. Paris : Honoré Champion, 2009. P.230.

²⁶⁹ Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2002. P.223.

²⁷⁰ Ibid., p.221-222.

²⁷¹ См. В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 2001.

²⁷² Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2002. P.227.

²⁷³ Ibid., p.220.

повествования и соединения его элементов между собой: «механизм (dispositif), который демонстрирует диалог “рассказчик / слушатель” как периодически повторяющуюся часть сборника, в которой мнение второго [слушателя] <...> становится драматической составляющей рассказа (возможность жизни и смерти, возможность прервать повествование, прокомментировать его, направить его [в нужное русло] т.д.)»²⁷⁴.

Нужно также отметить, что пародийная сказка обыгрывает не только жанр сказки, но и любовные романы: взаимодействие романа и сказки в куртуазной традиции достаточно очевидно, но оно сохраняется и в высокой линии романа барокко. Логично предположить, что, создавая такие пародийные сказки, Вуазенон насмехается над романическим сказочным в том числе.

В данной работе в качестве рабочего использовано определение пародийной сказки, предложенное Р. Робер, по возможности учитываются и замечания других исследователей по этому поводу.

2.3. Пародийная сказка Вуазенона.

Из всех сказок Вуазенона пародийными «в чистом виде» можно назвать три: «Зюльми и Зельмаида» («Zulmis et Zelmaïde», 1745), «Султан Мизапупф и принцесса Гриземина, или Превращения» («Le Sultan Misapouf et la Princesse Grisemine, ou les Métamorphoses», 1746) и «Тем лучше для нее» («Tant mieux pour elle», 1760). В какой же мере их можно считать пародийными?

Если обратиться к их жанровым определениям, то можно сделать следующие наблюдения. «Зюльми и Зельмаиду» Вуазенон обозначает просто как «conte», «сказку», что подтверждается сюжетом, который напоминает традиционный сказочный канон. Что касается «Султана Мизапупфа», то несмотря на то, что «формально» он лишен авторского жанрового определения, во «вступительной речи» («discours préliminaire») рассказчик характеризует это произведение как «фейную сказку», «conte de fées»: «Vous m’avez non seulement

²⁷⁴ Perrin, Jean-François. Le Règne de l'équivoque // Féeries, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/index678.html>

demandé, Madame, un conte de fées <...> ; vous m'avez de plus ordonné d'éviter toute ressemblance avec tous ceux qui paraissent depuis quelque temps»²⁷⁵. На правомерность такого обозначения указывает и сюжет, в основе которого лежит диалог двух главных героев – султана и принцессы – типичный прием сказок в духе «Тысячи и одной ночи», который высмеивал еще А. Гамильтон в «Тернинке» и на который очевидно ссылается Вуазенон, когда говорит о фейных сказках, «которые последнее время выходят в свет» («...tous ceux qui paraissent depuis quelque temps»). «Тем лучше для нее», в отличие от двух первых сказок, Вуазенон обозначает как «conte plaisant», «забавную (или шутливую, несерьезную) сказку», и уже в этом можно увидеть намек на пародийный характер данного произведения, что впоследствии подтверждается как сюжетом, так и через форму – в частности, шутливыми названиями глав, на которые разделена сказка.

2.3.1. Нарративная схема жанра.

Важным для анализа пародийного характера данных сказок представляется их соотношение с традицией. Как пишет Р. Робер, «все фейные сказки, фольклорного происхождения или целиком выдуманные, прибегают к нарративной схеме <...>, которая определяет тип “волшебного” письма»²⁷⁶. Термин и саму идею схемы, присущей волшебной сказке, исследовательница заимствует из работ В.Я. Проппа и развивает его идеи, распространяя их на литературные волшебные сказки, которые в той или иной степени опираются на данную схему. Итак, нарративная схема волшебной сказки строится, главным образом, вокруг функции беды или недостачи и ее последующей ликвидации. При этом важно понимать, что эта функция является единственной, которую нельзя опустить, в отличие от других (всего В.Я. Пропп выделил 31 функцию в качестве

²⁷⁵ «Вы не только попросили меня, сударыня, [написать] волшебную сказку <...>; вы мне к тому же приказали избегать всякого сходства с теми из них, которые последнее время выходят в свет». – Voisenon. Contes légers suivis des anecdotes littéraires. Paris: Dentu, 1885. P.91.

²⁷⁶ Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2002. P.185.

неизменных элементов волшебной сказки)²⁷⁷: «Вообще же элементы *A* или *a* [беда или незначительность] обязательны для каждой сказки изучаемого класса. Иных форм завязок в волшебной сказке не существует»²⁷⁸. Все функции, по В.Я. Проппу, распределяются между действующими лицами (в количестве 7): герой, ложный герой, антагонист (вредитель), даритель, волшебный помощник, царевна или её отец, отправитель – которые, в свою очередь, в зависимости от конкретной сказки, тоже могут быть представлены не все. Литературная сказка заимствует эту схему у сказки народной, но в XVIII веке, как отмечает в своей работе Р. Робер, «каждый, кто берется написать волшебную сказку, вынужден воспроизвести с достаточной точностью [нарративную] схему, которая позволит идентифицировать жанр, и в то же самое время [автор] должен стремиться к оригинальности и избегать однообразия»²⁷⁹. Вероятно, именно поэтому некоторые критики, как, например, Р. Труссон, называют сказку XVIII века «трудным жанром», который также требует «изысканности мысли, яркости образов, неожиданности ситуаций и искусства улыбкой прикрывать самые смелые вольности»²⁸⁰. Ввиду всего вышесказанного для анализа пародийности сказок Вуазенона представляется необходимым рассмотреть их нарративную схему, чтобы пронаблюдать отступления от нее, а именно как автор обыгрывает различные жанровые клише.

Наиболее последовательно данная схема просматривается в «**Зюльми и Зельмаиде**», первой «пробе пера» Вуазенона в сказочном жанре. Главные герои, имена которых фигурируют в названии и отсылают к моде на восточную сказку – принцесса, которая «обладала всеми совершенствами», «une princesse accomplie»²⁸¹ и принц, «сын короля Кохинхины», «fils du roi de la Cochinchine»²⁸². Сюжет строится вокруг их истории любви, которая начинается во дворце феи Разумницы – помимо других детей ей доверено воспитание Зюльми

²⁷⁷ См. В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С.26-61.

²⁷⁸ Там же, с.35.

²⁷⁹ Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2002. P.185.

²⁸⁰ Trousson, Raymond. Introduction // Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson. Paris : R.Laffont, 1993. P.493.

²⁸¹ Voisenon. Contes légers suivis des anecdotes littéraires. Paris : Dentu, 1885. P.200.

²⁸² Ibid., p.204.

и Зельмаиды. Однажды встретившись, они влюбляются друг в друга и решают покинуть дворец феи. Но Зельмаиду похищает фея Обманщица, и Зюльми вынужден отправиться на поиски своей возлюбленной. Прежде чем снова обрести друг друга и вступить в брак, оба героя (прежде всего, Зюльми) должны пережить множество приключений и преодолеть множество препятствий.

Помимо центральной функции беды или вредительства (похищение Зельмаиды) и ее ликвидации в этой сказке можно встретить и ряд других функций из классификации В.Я. Проппа: запрет (волшебная свеча каждого воспитанника феи Разумницы не должна угаснуть), нарушение запрета (в споре с Зюльми Зельмаида роняет свою свечу, и та гаснет), подвох (фея Обманщица принимает облик феи Разумницы и приходит к Зельмаиде, чтобы поговорить с ней о достоинствах Зюльми). Вслед за функцией вредительства следует начинающееся противодействие героя и его отправка (Зюльми отправляется на поиски Зельмаиды), встреча с дарителем и испытания героя (Зюльми попадает во дворец феи Не-знаю-что-сказать, которая превращает его в собачку), пространственное перемещение героя (Зюльми, превращенный в собачку, попадает в обитель Изиды, куда удалилась Зельмаида). С этой функцией сочетается другая – неузнанное прибытие героя в другую страну (Зельмаида не узнает Зюльми в образе собачки, хотя она дает ему его же имя – в знак памяти о своем возлюбленном), далее следуют необоснованные притязания ложного героя (духа Тугодума) на руку Зельмаиды, затем трудная задача, решение которой следует одновременно с изобличением ложного героя, его наказанием и узнаванием подлинного героя сказки (дух Тугодум опозорен и отказывается от Зельмаиды, а Зюльми вновь обретает человеческий облик). За этим следует ликвидация недостачи (влюбленные наконец-то обретают друг друга) и свадьба²⁸³. Таким образом, формально нарративная схема жанра соблюдена.

Но если рассмотреть функции этой сказки более подробно, то можно обнаружить множество отступлений от традиционной схемы или ее вариаций.

²⁸³ Все формулировки названия функций позаимствованы у В.Я. Проппа. См. В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001.

Сказка начинается с типичных парных функций «запрет» – «нарушение запрета». Зельмаида должна поддерживать пламя своей волшебной свечи зажженным, так как от этого зависит ее репутация и «дальнейшее семейное счастье»: «...la première chose que la fée Raisonnable recommande aux filles, c'est de tenir toujours leur bougie allumée ; c'est là ce qui décide, à ce qu'elle prétend, de leur réputation, de leur vertu et de leur établissement. L'article essentiel, à ce qu'elle dit, est de n'avoir jamais de prédilection que pour celui qu'on épouse. Si par malheur on en marque pour quelque autre, adieu la bougie, elle s'éteint, et l'honneur s'évanouit avec sa flamme »²⁸⁴. И поэтому она должна была избегать Зюльми, к которому испытывала нежные чувства, ведь она была предназначена в жены духу Тугодуму. Однако за запретом традиционно следует его нарушение: встреча Зюльми и Зельмаиды в роще при дворце, подстроенная феей Обманщицей, заканчивается соблазнением принцессы принцем, опять же не без помощи «злой» феи. Этот эпизод можно трактовать как беду (вредительство), которая заключается в факте соблазнения героини, и для ее ликвидации необходима свадьба. Отметим также, что этой функции предшествует другая – подвох, когда фея Обманщица, приняв облик феи Разумницы, расхваливает перед Зельмаидой достоинства Зюльми, а за подвохом следует пособничество, когда «жертва поддается обману и тем невольно помогает врагу»²⁸⁵ (Зельмаида с удовольствием слушает фею, что впоследствии «облегчит задачу» Зюльми). В этой сказке есть и более типичное проявление центральной сказочной функции беды – похищение героини, снова подстроенное феей Обманщицей. При этом, если традиционно в сказке похищение выполняется антагонистом (в роли которого здесь выступает фея) и имеет определенную цель (как правило, свадьбу, если речь идет о похищении царевны), в «Зюльми и Зельмаиде» это похищение носит скорее формальный характер: оно нужно для создания драматического напряжения с помощью вынужденного расставания

²⁸⁴ «...фея Разумница, перво-наперво наказывает юным девицам следить за тем, чтобы их свеча никогда не гасла; по ее словам, от этого зависит их доброе имя, чистота и дальнейшее семейное счастье. Самое главное, говорит она всегда, испытывать серьезное влечение только к тому, кто предназначен в мужья. Если же, по несчастью, испытаешь его к другому, прощай, свеча, она погаснет, а вместе с ее пламенем – девичья честь». - Voisenon, op.cit., p.207-208. Цитата в переводе дается по изданию: Вуазенон. Зюльми и Зельмаида. Пер. Н. Фарфель. // Французская повесть XVIII века. М.: Правда, 1989. С.195. Далее страницы перевода этой сказки в сносках будут указываться в скобках рядом со страницами оригинального издания.

²⁸⁵ В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С.30.

главных героев. Однако его следствием, как и в нарративной схеме В.Я. Проппа, являются поиски героини главным героем, в роли которого выступает Зюльми; но Зельмаиду ищет и дух Тугодум. Далее перед читателем предстают пути всех троих, но основное внимание уделяется именно приключениям принца и принцессы.

Описание приключений Зельмаиды, предшествующее «похождениям» Зюльми, относится скорее к сентиментальному регистру: она чувствует себя покинутой своим возлюбленным и по совету своей матери удаляется в обитель девственниц – храм Изида, откуда она может выйти только вместе со своим будущим супругом, духом Тугодумом. Таким образом, ее «путь» оказывается менее всего насыщен каким-либо действием и не соотносится ни с одним элементом из схемы В.Я. Проппа, что в определенной степени соответствует ее роли «жертвы», которая в традиционной сказке «терпеливо» ждет героя-искателя, который ее спасет. К тому же принцесса не подвергается никакой агрессии со стороны феи Обманщицы, колесница которой просто доставила принцессу во дворец феи Кокетки, где Зельмаида вольна поступать так, как ей заблагорассудится.

Приключения Зюльми более разнообразны. Оказавшись в одиночестве в лесу, он засыпает и видит сон, который предсказывает ему его судьбу: «*Zelmaïde est une princesse accomplie ; <...> elle s'est attachée à un certain Zulmis, qui est assez aimable, mais qui est un peu fat ; aussi, pour l'en punir, il reverra cette princesse, qui le traitera comme un chien, et il passera trente nuits avec d'autres beautés, sans en être plus heureux*»²⁸⁶. Этот сон, как и предсказание судьбы героев в целом, представляет собой одно из общих мест французских сказок XVIII века²⁸⁷, что отмечает и рассказчик: «*Le lecteur s' imagine bien que je ne laisserai pas échapper*

²⁸⁶ «Зельмаида – совершеннейшая из принцесс; <...> она всем сердцем прилепилась к некоему Зюльми, довольно приятному, впрочем, хотя и несколько самовлюбленному юноше; вот потому-то ему в наказание будет дано вновь увидеть принцессу; она обойдется с ним, как с собакой, и он проведет тридцать ночей с другими красавицами, но счастья ему от этого не прибавит». - Voisenon, op.cit., p.224-225 (с.206).

²⁸⁷ «...сказка, в процессе своего развития все дальше удаляясь от басни, заменила мораль на парадоксальное предсказание судьбы героев». – См. А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.18-19.

une si belle occasion de placer un songe »²⁸⁸. Чуть позже Зюльми оказывается во дворце феи Не-знаю-что-сказать (*la fée Je ne sais comment*, еще одно перевоплощение феи Обманщицы), в котором он вынужден переночевать. Фея подвергает его различным испытаниям (первая функция дарителя – даритель «приветствует и выпрашивает героя» либо «испытывает его»²⁸⁹), одновременно противоречащим одно другому и довольно двусмысленным. Не зная, на что решиться, Зюльми не может их преодолеть должным образом (герой реагирует на действия дарителя), и фея превращает его в собачку. Это превращение можно трактовать как «дар» феи (получение волшебного средства), что вполне логично, если учесть, какую роль оно играет в сюжете: « C’était encore la fée Trompeuse qui s’était transformée pour rendre service à Zulmis : c’est que la suite fera voir »²⁹⁰. Именно в этом облике Зюльми вновь встречает Зельмаиду, однако героев ждут новые испытания. Прежде всего, Зельмаида не узнает принца. Здесь за функцией пространственного перемещения героя к месту нахождения предмета поисков следует функция неузнанного прибытия в чужую страну, минуя функции борьбы с антагонистом и победы над ним, а также ликвидацию беды²⁹¹ – все это отнесено в конец сказки. Поскольку Зюльми как традиционный сказочный герой достигает объекта своих поисков, а в силу своего превращения не может действовать активно, то эта роль переходит к Зельмаиде. Не желая выходить замуж за духа Тугодума (он здесь выступает в роли ложного героя, предъявляющего необоснованные притязания), она решает стать одной из жриц Изиды, однако осуществлению этого проекта довольно комичным образом мешает Зюльми: « ...Zulmis sauta tout à coup au visage du Vénérable, et prit si bien ses mesures qu’il lui arracha le nez avec ses dents »²⁹². Столь смелый поступок будет стоить ему жизни – его приговаривают к смертной казни. Тут снова появляется фея Обманщица,

²⁸⁸ «Читателю, должно быть, ясно, что я не упущу такой прекрасной возможности вставить сон в свое повествование». – Voisenon, op.cit., p.222-223 (с.205).

²⁸⁹ В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С.39.

²⁹⁰ «Ведь то опять была фея Обманщица, изменившая облик, дабы оказать услугу Зюльми, что и будет видно из последующего». – Voisenon, p.233 (с.212).

²⁹¹ Все формулировки названия функций позаимствованы у В.Я. Проппа. См. В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001.

²⁹² «...внезапно Зюльми прыгнул прямо в лицо Досточтимому и так точно рассчитал, что оторвал ему нос зубами». – Voisenon, op.cit., p.239 (с.215).

которая сообщает Зельмаиде, где находится ее возлюбленный и какая судьба его ждет, а чтобы спасти его, принцесса должна принять предложение духа Тугодума. Хотя и будучи «злой» феей, Обманщица обещает Зельмаиде свою помощь, то есть выступает в роли помощника: «Je ne vous sers que pour tromper quelqu'un»²⁹³. Таким образом, читатель сталкивается с противоречием или трудной задачей (принцесса, которая здесь выступает в роли героя, может спасти своего возлюбленного, только согласившись на брак с тем, кого не любит), как кажется, не имеющим решения, но впоследствии оно решается комически.

При этом трудной задачей можно считать и необходимость пройти через Врата Испытания, чтобы покинуть обитель Изида. Фея Обманщица, перевоплотившись в фею Привратницу, ожидающую героев у врат, освобождает Зельмаиду от данного ей обещания выйти замуж за духа, поскольку он «не способен быть супругом» («le génie Epais n'était pas capable de se marier»)²⁹⁴. Более того, он лишается власти над принцессой, поскольку невольно отдает ее в руки ее возлюбленного, превращенного в собаку. Сказка заканчивается свадьбой Зюльми и Зельмаиды, которые «жили долго и счастливо и народили много детей» («...Zulmis et Zelmaïde vécurent heureux et eurent plusieurs enfants»)²⁹⁵, что напоминает типичный сказочный конец.

Таким образом, трудная задача решается, однако не без содействия со стороны «помощника», затем следует узнавание героя (которое предшествует функции трудной задачи, что несколько нарушает порядок функций), изобличение ложного героя и его наказание (он в итоге опозорен и остается ни с чем). В конце обе беды (соблазнение Зельмаиды и ее похищение) ликвидируются свадьбой принца и принцессы.

На основе всего вышесказанного можно сделать вывод, что «Зюльми и Зельмаида» следует традиционной нарративной схеме волшебной сказки, хотя порядок некоторых функций порой не соблюдается. При этом вместо одной центральной функции беды или недостачи читатель сталкивается с двумя, одна из

²⁹³ «...Я помогаю вам лишь для того, чтобы кое-кого обмануть». – Voisenon, op.cit., p.240 (с.216).

²⁹⁴ Voisenon, op.cit., p.244 (с.219).

²⁹⁵ Voisenon, op.cit., p.245 (с.219).

которых более типична (похищение героини), другая – более «современна», то есть больше в духе сказок второй половины XVIII века (соблазнение героини). Некоторые функции, на первый взгляд, типичные для сказки (как, например, испытание героя дарителем), трактуются двусмысленно, как в случае с испытанием Зюльми. Можно также выделить три этапа развития интриги: первый включает в себя встречу принца и принцессы, нарушение запрета, побег из замка феи и вынужденное расставание персонажей; второй этап рассказывает о приключениях героев до их новой встречи после разлуки; а третий посвящен тому, что происходит с ними после, а также включает ликвидацию обоих вредительств. В сказке присутствуют и такие характерные сказочные элементы, как сон и предсказание судьбы героев, а также волшебные предметы – таинственная свеча послушников феи Разумницы и Врата Испытания в храме Изиды.

В этой сказке можно встретить и элементы, позаимствованные у романа, например, большее внимание к психологии персонажей, к их чувствам. При этом любовь трактуется в духе либертинажа и во вкусе эпохи: история любви героев начинается с взаимного влечения, которое их приключения превращают в искреннее чувство, особенно в случае с Зюльми, который больше напоминает типичного «петиметра» XVIII века. А если вспомнить предсказание фей, фигурирующее во сне героя, то можно прийти к заключению, что именно недостаток истинного чувства к Зельмаиде является основной причиной всех его дальнейших злоключений. Таким образом, эту сказку можно рассматривать и как рассказ об инициации героя в мире чувств.

В отличие от «Зюльми и Зельмаиды», которая во многом наследует сказкам первой волны моды, а через них отчасти и народной сказке, в **«Султане Мизапufe и принцессе Гриземине, или Превращениях»** чувствуется более сильное влияние «Тысячи и одной ночи». Это выражается, прежде всего, в композиции: повествованию предшествует вступительная речь автора, а сама сказка разделена на две части и содержит две истории – султана и принцессы. Но эти части не равномерны: первая включает в себя историю султана, однако ее

конец читатель обнаруживает уже во второй части, где также целиком рассказывается история принцессы. При этом две истории связаны между собой через одних и тех же персонажей (например, фей, с которыми сталкиваются герои). Сюжет представлен в виде диалога между султаном и его супругой, но когда один из собеседников рассказывает свою историю, другой является активным слушателем и задает вопросы по ходу повествования, так что рассказывание истории больше походит на беседу. Таким образом, истории представляют собой не простые монологи или самостоятельный элемент, включенный в сюжет (что встречалось в период первой волны моды, например, у мадам Д'Онуа в романе «История Ипполита, графа Дугласа», куда была включена первая литературная сказка), рассказчик и слушатель продолжают взаимодействовать, являясь при этом героями сказки. Диалог является здесь композиционным элементом, вокруг которого строится действие, что также характерно, например, для «Софы» К. Кребийона, в основе которой лежит история, рассказываемая одним из персонажей.

Анализ «Султана Мизапуга» по схеме В.Я. Проппа представляется более сложным, поскольку эта сказка состоит из двух историй, каждую из которых можно рассматривать как отдельную сказку, при этом они объединены своеобразным рамочным повествованием (беседой за ужином) и общим вступлением. В каждой истории, особенно рассказанной султаном, нагромождено множество перипетий и сказочных мотивов. История Мизапуга начинается с предсказания злой феи, напоминающего проклятие: « Cette vilaine fée <...> jura que je ne serais sultan qu'après avoir délivré deux princesses de deux enchantements les plus extraordinaires du monde, et les plus opposés. Ce n'est rien encore que cette terrible nécessité, il fallait, pour être quitte de sa haine, que j'étranglasse mes amis, mes parents et mes maîtresses. <...> Il fallait, outre cela, que je mangeasse une famille entière dans un seul jour »²⁹⁶. Если подобное начало, с одной стороны, типично для

²⁹⁶ «Эта гнусная фея <...> поклялась, что я стану султаном только после того, как избавлю двух принцесс от наложенных на них волшебных чар, самых необыкновенных в мире и наиболее противостоящих друг другу. Помимо этой ужасной необходимости, чтобы избавиться от ее ненависти, нужно было, чтобы я задушил моих друзей, родственников и любовниц. <...> Нужно было также, чтобы в один день я съел целую семью». – Voisenon, op.cit., p.101. Здесь и далее перевод этой сказки мой – С.П.

сказки (хотя обычно предсказание становится причиной запрета, как в «Спящей красавице» Ш. Перро, например, но здесь оно выступает, как в «Зюльми и Зельмаиде» и других сказках XVIII века, в роли простого предсказания судьбы героя), то с другой – граничит с гротеском. Это связано с причиной предсказания: Мизапугф родился до того, как его родители вступили в брак, и первая жена его отца попросила злую фею (fée Ténébreuse) «удостоить своей протекцией антипатию» (« honorer de sa protection l'antipathie... »)²⁹⁷, которую она питала к Мизапугфу. Таким образом, как обстоятельства рождения героя, так и причины «нелюбви» к нему феи выглядят довольно незначительными по сравнению с «масштабом» последствий, что создает комический эффект. Он усиливается благодаря реакции матери будущего султана, которая не попыталась ни смягчить предсказание, ни защитить своего сына: « Ma propre mère, loin de me plaindre, parut envier le sort qui m'était réservé <...>. J'avais à peine quinze ans lorsqu'elle me remit entre les mains de la fée Ténébreuse, pour commencer le cours de mes singulières aventures »²⁹⁸.

Таким образом, все функции, которые в анализе В.Я. Проппа предшествуют функции беды или недостачи, в этой сказке отсутствуют (что, впрочем, встречается и в народной сказке). Зато упомянутая центральная функция представлена несколько раз и связана с несколькими превращениями героя злой феей (антагонист «околдовывает кого-либо или что-либо»²⁹⁹), первое из которых – в ванну. Это перевоплощение длилось неделю, а затем фея расколдовала его, то есть ликвидация беды осуществилась без какого-либо участия или вмешательства с его стороны.

Затем следует повествование о дальнейших приключениях Мизапугфа, в которых он уже выступает в роли типичного сказочного героя и должен расколдовать двух принцесс. Этому предшествует его встреча с Феей купаний (la Fée aux bains), которая обращается к нему с просьбой освободить ее супруга

²⁹⁷ Voisenon, op.cit., p.101.

²⁹⁸ «Моя собственная мать, вместо того, чтобы меня пожалеть, казалось, позавидовала участи, которая была мне уготована. <...> Едва мне исполнилось пятнадцать лет, как она отдала меня в руки Мрачной феи, чтобы положить начало моим необычайным приключениям». – Voisenon, op.cit., p.102.

²⁹⁹ В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С.31.

(«беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием»³⁰⁰). Но он реагирует нетипично для сказочного героя – отказом: « Ah! cruel, continua-t-elle, puisque tu ne veux pas m’entendre, cours au moins délivrer le nez de mon mari. Vous croyez bien que c’est de quoi j’étais fort peu tenté; j’étais trop satisfait d’avoir délivrer le mien, pour m’embarrasser de celui d’un autre »³⁰¹. Затем он встречается королеву Земанжиру, и здесь можно выделить такие функции как нанесение вреда одному из членов семьи (Мрачная фея заколдовала двух дочерей королевы Земанжиры, поскольку ее супруг не ответил взаимностью на чувства феи), далее беда сообщается (королева рассказывает об этом Мизапугу), и герой «доставляется к месту нахождения объекта поисков»³⁰², за которым следует снятие чар с одной из принцесс. При этом не только султану отведена здесь роль героя: поскольку принцесс две, то и «героев» два – сам султан и великан Зинпюзикеккоазиси (Zinpuziquequoazisi)³⁰³.

Однако затем оказывается, что к уже упомянутому вредительству добавляется еще несколько: нужно освободить кузенов Мизапуга, волшебным образом оказавшихся во чреве одной из принцесс, а также «Рыцаря с носом», « Chevalier au nez », нос которого «застрял» примерно там же, где и кузены. Далее снова появляется антагонист (la fée Ténébreuse) и наносит еще одно вредительство, на этот раз заколдовав бонзу Серазена, а вместе с ним снова обеих принцесс. Чтобы ликвидировать эту беду, а точнее, серию «вредительств» злой феи, связанных друг с другом, Мизапуг и бонза отправляются в путь. Таким образом, вслед за функцией беды и узнавания о ней (посредничества), следует начинающееся противодействие героя и его отправка («герой покидает дом»³⁰⁴). Далее следует встреча с дарителем, в роли которого выступает «Зубная» фея (или «Фея с зубами», la Fée aux dents) – у нее герои забирают волшебный зуб (получение волшебного средства), который является ключом от дворца Феи колец

³⁰⁰ Там же, с.36.

³⁰¹ «Ах, жестокий! – продолжила она. – Раз ты не хочешь меня слушать, по крайней мере, беги вызволить нос моего мужа. Вы догадываетесь, что именно это меньше всего меня прельщало; я был слишком рад, вызволив свой собственный нос, чтобы возиться с чьим-либо еще». - Voisenon, op.cit., p.105.

³⁰² В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С.48

³⁰³ В имени этого персонажа содержится и обыгрывание слова « zizi » (мужской половой орган), впрочем, определенная степень непристойности свойственна многим пародийным сказкам XVIII века.

³⁰⁴ В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С.38

(la Fée aux anneaux) – место нахождения предмета поисков, куда переносятся герои.

Во дворце, состоящем, согласно традиционному сказочному канону, из трех залов, чары с принцесс удаётся снять, то есть следует ликвидация вредительства (а точнее, всей серии вредительств), однако, что нехарактерно, одновременно с другим вредительством: Фея колец наказывает бонзу за недолжное поведение и превращает его в биде, и вопреки всем сказочным законам он останется в этом виде навсегда – и в этом тоже игра с горизонтом ожидания читателя, своеобразный «разрыв шаблона», ведь по традиционной сказочной схеме беда или недостача (здесь – превращение) всегда ликвидируются. Такое обилие вредительств в столь короткий промежуток повествовательного времени, а также их тесная взаимосвязь и невозможность ликвидировать одно, не ликвидировав другое, создает комический эффект. На него также «работает» сниженный характер превращений, которые здесь касаются не героев целиком, а какой-либо части их тела, а точнее, «материально-телесного низа» (М.М. Бахтин). Завершение этого эпизода приключений султана напоминает типичный сказочный конец: «... le chevalier au nez parut, et me dit qu'enfin il était délivré, et qu'il allait rejoindre sa femme, la Fée aux bains. Mes deux petits cousins Colibri et Niny le suivaient [...]. Le géant fut obligé d'épouser la princesse *Ne vous y fiez pas*, et Cérasin est encore bidet de la fée [aux dents] en punition du goût qu'il avait, presque toujours contraire au beau sexe »³⁰⁵. Далее следует повествование о приключениях султана, превращенного в зайца, в борзую и в лиса, во время которых осуществляется предсказание феи, данное в самом начале истории. В частности, в облике лиса во время охоты Мизапупф смертельно ранит спасенную им некогда принцессу, превращенную Мрачной феей в курочку. После чего следует возвращение героя в родную страну и его воцарение: «Accablé de désespoir, et

³⁰⁵ «...появился Рыцарь с носом и сказал мне, что он, наконец, на свободе и собирается вернуться к своей жене, Фее купаний. Два моих маленьких кузена, Колибри и Нини, появились следом за ним. <...> Великан был вынужден жениться на принцессе Не-верьте-этому, а Серазен до сих пор остается биде [Зубной] феи в наказание за то, что он всегда недолюбливал прекрасный пол». – Voisenon, op.cit., p.129-130.

n'ayant plus rien de mieux à faire que d'être sultan, je revins chez mon père; je le trouvai expirant; je fus déclaré son successeur »³⁰⁶.

Таким образом, история султана Мизапуга строится вокруг центральной функции беды (вредительства), которой «подвергается» либо сам герой, либо другие персонажи, и в этом случае от него зависит ее ликвидация. То есть его историю можно поделить на две части: повествование о его собственных превращениях и приключения, связанные со снятием чар с принцесс, что доказывает счастливый конец этой части, процитированный выше. Каждая часть имеет свою схему, свои «вредительства» и их ликвидацию: в случае султана это превращения по воле феи и то, что с ним случалось, пока он был лишен человеческого облика, а затем новое перевоплощение; в случае с историей принцесс вредительств несколько: «околдовывание» принцесс, рыцаря, двух кузенов Мизапуга и бонзы Серазена. И если во втором случае будущий султан действует как типичный сказочный герой-искатель (потому эта часть его истории лучше всего вписывается в нарративную схему жанра), то в первом он является скорее пассивным героем, терпеливо переносящим тяготы того или иного превращения. Активным персонажем в этом случае является Мрачная фея (la fée Ténébreuse), так как именно от нее зависит ликвидация вредительства, нанесенного герою. Любопытен также тот факт, что здесь отсутствует борьба между героем и антагонистом, фея воплощает собой не только зло как таковое, но и фатум, «проводником» которого она является: « Me voilà contente, dit la fée Ténébreuse, tu as rempli ton sort »³⁰⁷.

Что касается принцессы Гриземины, то в ее истории еще сложнее выделить те или иные функции, свойственные сказке. Это связано, в первую очередь, с тем, что ее повествование больше напоминает рассказ о путешествии (мотив, позаимствованный у восточной сказки) и содержит гораздо меньше приключений. Однако в нем тоже встречаются превращения, которые, в отличие от истории султана Мизапуга, не выполняют функцию беды (вредительства). Зато в ее

³⁰⁶ «Изнемогая от горя, я вернулся к своему отцу, потому что мне не оставалось ничего лучшего, кроме как стать султаном. Я нашел его при смерти и был объявлен его преемником». – Voisenon, op.cit., p.135.

³⁰⁷ «Я довольна, – сказала Мрачная фея. – Ты исполнил свою судьбу». – Ibid.

истории есть некое подобие запрета: « Il fallait pour épouser le roi de Finlande qu'une fille voyageât pendant quatre ans, qu'elle partît à l'âge de douze ans étant très ignorante, et qu'elle revînt à seize tout aussi peu instruite »³⁰⁸. Этот запрет напоминает тот, с которым сталкивается Зельмаида, и смысл его примерно в том же (сохранить девичью честь). Но как и любой другой запрет, он будет непременно нарушен, в данном случае не только по сказочным законам, но и по «закону природы».

Итак, будучи одной из претенденток на трон Финляндии, Гриземина, самая младшая из тринадцати сестер (традиционный сказочный мотив), отправляется в путешествие в возрасте двенадцати лет в сопровождении слуги-колдуна Ассуда (sorcier Assoud). Последовательность многих функций здесь нарушена: функция отправки героя здесь следует за запретом, а не за функцией беды, при этом предшествуя также нарушению запрета. Ассуд выступает в роли помощника и должен защищать Гриземину от разного рода опасностей и колдовских чар. Именно он превращает ее сначала в камбалу, а затем в крольчиху – в первый раз, чтобы спасти ее от притязаний капитана судна, на котором они путешествовали, во второй – чтобы спасти от голода. Именно здесь ее история пересекается с историей султана – будучи превращенным в лиса, он съедает ее шестерых крольчат. Примерно в это же время погибает и Ассуд, который успевает расколдовать Гриземину и советует облачиться в его одежды, чтобы «вызывать чувства только в женских сердцах» (« vous n'allumerez pas des passions que dans le coeur des femmes »)³⁰⁹ и не рисковать финским тронem (мотив неузнанности героя).

Переодевшись в мальчика, Гриземина совершает путешествие во дворец чиханья (le palais des éternûments) – очень комичный эпизод, высмеивающий «остроумцев», – а затем встречает Зилимана, сына Феи купаний, как и она, переодетого, но в женщину. Ради него она решает отказаться от своих притязаний на трон Финляндии (нарушение запрета, за которым следует своего рода

³⁰⁸ «Чтобы стать супругой короля Финляндии, было необходимо, чтобы юная девица путешествовала в течение четырех лет, чтобы она уехала в возрасте двенадцати, будучи невежественной, и вернулась, когда ей исполнится шестнадцать, все такой же мало образованной». – Voisenon, op.cit., p.139.

³⁰⁹ Voisenon, op.cit., p.143.

вредительство – соблазнение Гризимины, которое, как и в случае с Зюльми и Зельмаидой, требует свадьбы). Но чтобы стать супругой Зилимана, она должна две недели находиться на глазах у феи, его матери, но так, чтобы та ее не заметила (трудная задача – «спрятаться так, чтобы нельзя было отыскать»³¹⁰). В этом героям помогает фея-крестная Зилимана (la fée Porcelaine), которая превращает Гриземину в ночной горшок: «La fée voulut me donner, sous cette forme, toute la grâce que peut avoir un pot de chambre»³¹¹. Однако вопреки сказочному канону задача не решается: Мрачная фея (fée Ténébreuse), гостя с визитом у феи купаний, в последний день испытания случайно разбивает горшок, волшебные чары рассеиваются, и фея купаний прогоняет Гриземину. Чуть позже Гриземина встретит султана Мизапуга, и на этом ее история, как и сказка в целом, заканчивается. Таким образом, история принцессы не имеет типичного счастливого сказочного конца (как, впрочем, и рассказ султана), это скорее история о неудачах: в ней нет ни ликвидации беды, связанной с нарушением запрета (свадьбы ни с королем Финляндии, ни с Зилиманом не происходит), ни решения трудной задачи, несмотря на содействие со стороны типичного сказочного помощника (феи-крестной). Ситуацию некоторым образом исправляет встреча с султаном Мизапугом, то есть изначальный план Гризимины – стать королевой (в данном случае, султаншей) – все же реализуется, хоть и несколько иным образом.

Таким образом, «Султан Мизапуг», как и «Зюльми и Зельмаида», состоит из двух историй двух главных героев, имена которых упомянуты в названии. И если в «Зюльми и Зельмаиде» перед нами представлены пути как героя-искателя, так и героя-жертвы в течение рассказа о том, что с ними произошло после встречи друг с другом, то в «Султане Мизапуге» оба героя более «самостоятельны» и рассказывают о своих приключениях, произошедших еще до встречи друг с другом, – приключения, которые, впрочем, иногда пересекаются. Более того, во время своих странствий герои встречают одних и тех же персонажей, и история

³¹⁰ В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С.57.

³¹¹ «В этом обличье фея захотела мне придать все то изящество, которое только может иметь ночной горшок». – Voisenon, op.cit., p.154.

Гриземины представляет собой своеобразное продолжение истории Мизапуга³¹². Оба повествования сближает также то, что они напоминают рассказы об инициации, ведь оба героя взрослеют и получают определенный жизненный опыт во время своих приключений и путешествий, познают «колдовскую книгу жизни» (« grimoire du monde »³¹³, по выражению Ш. Перро). Поэтому можно считать, что если они и не меняют свой внешний облик к концу сказки согласно одной из функций В.Я. Проппа, то меняется их «облик» внутренний. При этом «Султан Мизапуг» – «несколько вольная» сказка (« un peu libre ») не только с точки зрения содержания, но и в том, что касается следования нарративной схеме жанра: порядок функций часто не соблюдается, многие опускаются, а центральная функция беды или недостачи встречается несколько раз. В центре повествования находятся именно приключения персонажей, всегда забавные, но часто двусмысленные в духе либертинажа, как пишет об этом, например, Р. Труссон: « Развязка, где Мизапуг со своей султаншей наслаждается заслуженным покоем и радостями семейной жизни <...> представляет собой лишь условность, способ закончить [сказку]: то, что имеет значение, это обилие приключений и искусность повествования »³¹⁴. Чудесное, волшебный мир являются здесь условным кодом, и главное – не столько следовать модели, сколько придумать сказку «в новом ключе и в особенном стиле» (« d'un tour neuf et d'un style moins commun »³¹⁵), как пишет Вуазенон во «вступительной речи».

«Тем лучше для нее», написанная и опубликованная значительно позже двух предыдущих сказок, в 1760 году, продолжает развивать тенденции, намеченные в «Зюльми и Зельмаиде» и «Султане Мизапуге». Оставаясь в границах жанра, обозначенного самим автором как «шутливая сказка», Вуазенон все же обращается довольно свободно со сказочным каноном: сказка разделена на главы, диалоги персонажей занимают значительно больше места в повествовании

³¹² « Comment diable, reprint poliment Misapouf, voulez-vous, que je vous rende compte de tous ces gens-là, puisque je ne les ai point revus ? <...> - Seigneur, dit la sultane, je puis vous donner de plus grands éclaircissements sur ce qui les regarde ». – Voisenon, op.cit., p.136-137.

³¹³ См. Perrault, Charles. La barbe bleue // Perrault, Charles. Contes. Introduction, notices et notes de Catherine Magnien. Paris : Librairie générale française, 1990. P.213.

³¹⁴ Trousson, Raymond. Introduction // Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson. Paris : R.Laffont, 1993. P.493.

³¹⁵ Voisenon, op.cit., p.91.

и обильнее насыщены остротами и каламбурами, а описываемые приключения не менее двусмысленны и динамично сменяют друг друга.

В центре повествования, как и в «Зюльми и Зельмаиде», любовная интрига: принц Скромник (*le prince Discret*) влюблен в принцессу Триколор (*la princesse Tricolore*), но она вынуждена выйти замуж за принца Патиссона (*le prince Potiron*³¹⁶). Эта сказка также не обходится без фей: фея Досада (*la fée Rancune*), мать принца Патиссона, и фея Хитрость (*la fée Rusée*), ее антагонист, мать принца Скромника. Есть еще один важный персонаж – Великий наставник, колдун и предсказатель, а также второстепенные персонажи, такие как король и королева Патагонцев, родители принцессы, и некоторые другие. Сюжет кратко описан уже в самом начале сказки и разворачивается в соответствии с несколькими предсказаниями Великого наставника: «*Le prince Potiron était plus vilain que son nom; le prince Discret était charmant; la princesse Tricolore était plus fraîche, plus brillante qu'un beau jour de printemps: elle détestait Potiron, elle adorait Discret, et fut forcée d'épouser Potiron. Tant mieux pour elle*»³¹⁷.

Функция беды (вредительства) в данной сказке уже не является центральной: с нее сказка начинается, а все остальные функции, обычно ей предшествующие, отсутствуют. Однако вредительство направлено не на принцессу, как можно было бы ожидать, а на королеву, ее мать: после сватовства принца Скромника и получения им одобрения королевы Патагонцев фея Хитрость превращает ее в изображение на настенном гобелене, чем препятствует свадьбе. Подобный поступок кажется поначалу совершенно не логичным, однако он был следствием заботы феи о счастье сына, на что ему указывает Великий наставник: «*Vous voulez vous marier, et n'être pas trompé? Ce serait être un original sans copie. Madame votre mère <...> a prévu la misère de vos préjugés, et y a pourvu*

³¹⁶ Potiron (фр.) – круглая тыква.

³¹⁷ «Принц Патиссон был еще более несуразен, чем его имя. Принц Скромник был очарователен. Принцесса Триколор была свежее и ослепительней, чем сияющий весенний день. Патиссона она терпеть не могла, Скромника обожала, но браком была вынуждена сочетаться с Патиссоном. Тем лучше для нее». – Voisenon, p.11. Здесь и далее приводится неопубликованный перевод данной сказки И.И. Чельшевой.

par la metamorphose de la reine »³¹⁸. Вредительство (превращение королевы) является своеобразным «двигателем» интриги, и именно с него начинается «противостояние» двух принцев, каждый из которых оспаривает руку принцессы. Независимо друг от друга в сопровождении фей они отправляются за советом к Великому наставнику, но вместо этого получают его предсказания: « Le prince Discret aura la princesse Tricolore et ne l'aura pas ; tant mieux pour elle. Le prince Potiron aura la princesse Tricolore et ne l'aura pas ; tant mieux pour elle et pour moi »³¹⁹ и « Le prince Discret aura les prémices de la princesse ; tant mieux pour elle. Le prince Discret n'aura pas les prémices de la princesse ; tant mieux pour moi »³²⁰. К этому добавляется еще несколько: прежде чем принести «первый цветок» Патиссону, у принцессы будет семнадцать детей, она также умертвит принца Скромника, и «тем лучше для него». Такое обилие противоречивых предсказаний, которые можно рассматривать в рамках игры с жанром, впоследствии, как и в «Зюльми и Зельмаиде», осуществится.

Интересно, что ликвидация первоначального вредительства не находится в центре повествования (как в традиционной сказке), оно ликвидируется как бы «походя»: нет ни отправки героя на поиски, ни борьбы с антагонистом. В конечном счете оно оказывается связано с чарами, наложенными чуть позже на принцессу Триколор, но чтобы их разрушить, принц Патиссон должен расколдовать королеву, что он, естественно, не в состоянии сделать. Тогда вмешивается Великий наставник, которому здесь можно приписать роль сказочного помощника, хоть он и помогает ложному герою и снимает чары с принцессы, а вместе с тем и с королевы: « Le destin a déclaré que ces deux enchantements, par une bizarrerie singulière, seraient liés entre eux ; en rompant l'un, l'autre le sera aussi par un effet du contrecoup »³²¹. При этом если учитывать, что

³¹⁸ «Вы хотите жениться и не хотите быть обманутым мужем, вот уж воистину несравненный оригинал. Ваша матушка <...> предвидела, сколь жалки окажутся ваши предрассудки, и вмешалась, прибегнув к метаморфозе королевы». – Voisenon, op.cit., p.24-25.

³¹⁹ «Принц Скромник получит принцессу Триколор и не получит ее, тем лучше для нее. Принц Патиссон получит принцессу Триколор и не получит ее, тем лучше для нее и для меня». – Voisenon, op.cit., p.26.

³²⁰ «Принц Скромник получит первый цветок принцессы – тем лучше для нее. Принц Скромник не получит первый цветок принцессы – тем лучше для меня». – Voisenon, op.cit., p.28.

³²¹ «Судьба постановила, что эти оба заклатья, по особо странному стечению обстоятельств, будут неразрывно соединены. Сняв одно, рикошетом можно снять второе». – Voisenon, op.cit., p.44.

любое «околдовывание» по схеме В.Я. Проппа соотносимо с вредительством, то в этой сказке, как и в «Султане Мизапуге», их несколько: одно из них сменяет другое, причем касаются они в основном принца Скромника и принцессы Триколор. Сначала фея Хитрость превращает героев в куропаток, так осуществляется одно из предсказаний Великого наставника (именно во время этого превращения у принцессы появится семнадцать птенцов от принца Скромника). Затем принца Скромника превращают в светлячка, и именно в этом обличье принцесса его убивает (позднее выяснится, что на самом деле принц жив, просто снова обрел человеческий облик). Далее снова следует череда чар, накладываемых на принцессу, разрушить которые можно либо с помощью Великого наставника, либо при помощи волшебного источника. При этом, как часто случается у Вуазенона, все чары так или иначе оказываются связаны между собой.

Итак, в «Тем лучше для нее», как и в «Султане Мизапуге», повествование строится вокруг функции беды (вредительства), а все другие функции (кроме парной – ликвидации вредительства) опущены. Любовный треугольник, намеченный в начале сказки, находит свою «развязку» в конце, однако там ничего не сказано про свадьбу принцессы Триколор и принца Скромника: «Le prince Potiron <...> prit son parti sur Tricolore. Tous les oracles, qui avait paru contradictoires, se trouvèrent vérifiés»³²². При этом конец «Тем лучше для нее» не такой однозначный, как в «Зюльми и Зельмаиде»: для того, чтобы быть счастливыми и любить друг друга, героям вовсе не обязательно быть в статусе супруга и супруги, даже наоборот. В подобном конце сказки можно увидеть отражение светской морали и рокайльного «искусства жить». Таким образом, смысл сказки уже не в ликвидации беды и воцарении героя, а в том, чтобы занять внимание читателя и развеселить его описанием различных приключений, отсюда такое количество «вредительств» и противоречивых предсказаний.

³²² «Принц Патиссон <...> восстановил свои права над Триколор. Все пророчества, казавшиеся противоречащими друг другу, оказались выполненными». – Voisenon, op.cit., p.70.

Поскольку вредительства тесно связаны с превращениями или «околдовыванием», то важную роль играют фигуры фей, в основном феи Хитрость, которая, как правило, и ответственна за все превращения (но свою «лепту» вносит и фея Досада). Особое место занимает Великий наставник, «наука» которого заключается именно в том, чтобы снимать чары («[Ma science] à moi est celle de rompre des enchantements»³²³). Поэтому фею Хитрость можно считать антагонистом, а Великого наставника – помощником, однако роли обоих не лишены двусмысленности: чары феи Хитрость должны были бы быть направлены на то, чтобы помочь ее сыну, а на самом деле они ему скорее мешают в достижении его целей (жениться на принцессе), хотя ни о какой враждебности по отношению к нему речи не идет (поскольку фея все же помогает своему сыну «заполучить» принцессу, хоть и не в качестве супруги). Помощь Великого наставника часто оказывается не принцу Скромнику как герою, а принцу Патиссону как ложному герою. При этом фея Досада, от которой читатель скорее ожидает активных действий против принца, гораздо менее деятельна, и какой-либо ущерб от нее терпит в основном королева Патагонцев. К тому же, помогая принцессе, фея вместе с тем помогает и своему сыну (избавиться от чар феи Хитрость). Что касается Великого наставника, то он отчасти напоминает Верховного жреца храма Изиды из «Зюльми и Зельмаиды», но играет более активную роль в сюжете: раз появившись в повествовании, он из него больше не исчезает и также выступает то в роли предсказателя, сообщая героям, что их ждет, то в роли вуайериста (когда подсматривает за принцессой и принцем Скромником, превращенного в светлячка).

Проанализировав структуру трех пародийных сказок Вуазенона при помощи нарративной схемы В.Я. Проппа, можно сделать вывод, что они достаточно вольно следуют этой схеме, меняя местами те или иные функции. В конечном счете от нее остается только одна центральная функция беды или недостачи (превращения, наложение волшебных чар), к которой добавляется мотив предсказания судьбы героев, а также основные персонажи – герой-царевна-

³²³ «Моя наука, в чем я учен, это наука снятия чар». – Voisenon, op.cit., p.25.

ложный герой и феи (антагонисты или помощники). Подобное несоответствие создает комический эффект, играя как с жанром, так и с горизонтом ожидания читателя. К тому же очень часто двигателем повествования выступают любовные отношения героев, которые и побуждают их претерпевать разные испытания ради того, чтобы быть вместе – в принципе, не часто встречающийся мотив в схеме В.Я. Проппа. С другой стороны, линейное развитие сюжета, характерное скорее для народной сказки, усложняется, обрастая дополнительными ответвлениями, которые иногда можно рассматривать как отдельную сказку (например, история со снятием чар с двух принцесс в «Султане Мизапуфе»). То есть пародирование жанра начинается уже с самой сказочной схемы и выражается в вольной ее трактовке и в отступлениях от нее либо в вариативном повторении одной функции.

2.3.2. Персонажи.

Пародийный характер сказок выражается и через образы персонажей, а точнее, через отступления от традиционной сказочной схемы в их трактовке. Например, в «Зюльми и Зельмаиде» на типичность героев в первую очередь указывают их имена: королева Цвет Розы (la reine Couleur de rose) и ее супруг Бесцветник (Gris de lin) – родители Зельмаиды; дух Тугодум (le génie Epais), соперник Зюльми, предназначенный Зельмаиде в супруги; фея Разумница (la fée Raisonnable) и ее заклятый враг, фея Обманщица (la fée Trompeuse). И если в случае духа Тугодума или феи Обманщицы их имена одновременно характеризуют этих персонажей, то описания других героев этой сказки порой умышленно противопоставлены их именам или шутливо их обыгрывают, как, например, в случае с королевой Цвет Розы: « [Zelmaide] était une fille d'une reine, <...> qu'on appelait la reine Couleur de rose, quoique déjà âgée ; et l'on voyait à ses cheveux que le blanc était sa couleur de nécessité, et la couleur de rose sa couleur d'inclination »³²⁴. Нередко в подобных описаниях можно встретить иронию

³²⁴«[Зельмаида] была дочерью королевы, <...> носившей имя Цвет Розы, невзирая на свой возраст; и по волосам ее можно было судить, что белый цвет подарен ей годами, а розовый – пристрастием души» - Voisenon, op.cit., p.199. Цитата в переводе дается по изданию: Вуазенон. Зюльми и Зельмаида. Пер. Н. Фарфель // Французская повесть

рассказчика, например, в адрес феи Разумницы: « C’était une vieille fée décrépite, et qui, comme toutes les femmes de son âge, avait, dit-on, été belle comme le jour »³²⁵. Так в сказках обычно описываются принцессы, а здесь формула «прекрасна словно день» применяется к немолодой фее, что также подчеркивает пародийный характер «Зюльми и Зельмаиды».

Если снова обратиться к схеме В.Я. Проппа, согласно которой функции распределяются среди семи действующих лиц, то можно сделать следующие наблюдения. Героем сказки справедливо считать Зюльми, поскольку именно он отправляется на поиски Зельмаиды, реагирует на требования дарителя (феи Обманщицы), а затем вступает в брак с объектом своих поисков³²⁶. При этом сама Зельмаида тоже является героем сказки, но не героем-искателем, как Зюльми, а героем-жертвой, так как читателю сообщается о ее приключениях наравне с приключениями Зюльми. При этом она одновременно является искомым персонажем, то есть соотносится с ролью царевны в трактовке В.Я. Проппа, так как выполняет функцию узнавания, а затем свадьбы. В.Я. Пропп отдельно отмечает, что случаев, «когда сказка следит как за искателем, так и за пострадавшим (ср. «Руслан и Людмила») в нашем материале нет»³²⁷. Вероятно, не случайно в качестве примера исследователь ссылается на литературную сказку авторства А.С. Пушкина, тогда как предметом его исследования является сказка народная, которой не свойственно подобное «раздвоение» фокуса внимания. Тем не менее, нетрудно заметить, что литературная сказка часто следит за обоими персонажами, как и в случае с «Зюльми и Зельмаидой». Что касается духа Тугодума, который «вполне оправдывал это имя» (« qui certainement portait bien son nom »)³²⁸, то его можно рассматривать как ложного героя – имея обманные притязания (на руку Зельмаиды), он тоже отправляется на поиски и тоже реагирует на требования дарителя (феи Обманщицы), но, в отличие от героя,

XVIII века. Сост., вступ. статья и комментарии А.Д. Михайлова. М.: Правда, 1989. С.190. Далее страницы перевода этой сказки в сносках будут указываться в скобках рядом со страницами оригинального издания.

³²⁵ «То была старая, дряхлая фея, и подобно всем женщинам ее возраста, некогда была, как говорят, прекрасна словно день». – Voisenon, op.cit., p. 200 (с.191).

³²⁶ См. В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С.73.

³²⁷ Там же, с.36.

³²⁸ Voisenon, op.cit., p.200 (с.190).

всегда отрицательно³²⁹. Здесь нужно оговориться: обманными притязания духа Тугодума можно считать лишь постольку, поскольку он был предназначен Зельмаиде в мужа, но она не питала к нему ни малейшей склонности: « Leurs Etats étaient mitoyens, et leurs coeurs éloignés »³³⁰. Однако формально его притязания на руку принцессы более законны, чем притязания Зюльми. При этом последний не вполне соответствует образу «прекрасного принца», он описывается скорее как типичный «петиметр», светский фланёр XVIII века, который соблазняет Зельмаиду: « Il était fils d'un roi de la Cochinchine ; c'était un petit Monsieur fort agréable, qui savait l'espagnole comme un Indien, l'anglais comme un Turc et le français comme Pamela »³³¹. В описаниях духа Тугодума как «удивительного глупца» (« fort sot ») также можно увидеть выражения, характеризующие его на основе критериев, принятых в светском обществе того времени: « Il parlait peu, pensait encore moins, et rêvait beaucoup »³³². Любопытно, что Зюльми порой соперничает с ним в глупости (и тому виной его самолюбие), например, когда фея Обманщица похищает Зельмаиду в лесу прямо из-под носа у принца: « Il n'y eut alors de plus sot que lui que le génie Épais, qui était arrivé chez la fée Raisonnable <...> pour venir chercher et épouser Zelmaïde »³³³. Таким образом, рассказчик через описания персонажей или их поступков намеренно снижает их, демонстрирует их «неидеальность», несмотря на то, что все они герои сказки, тем самым разрушая горизонт ожидания читателя. То же можно увидеть и в «портрете» Зельмаиды: « On s'attend bien que Zelmaïde est une princesse accomplie <...> ; et pour faire son portrait en peu de mots, elle était aussi aimable qu'une bégueule se croit respectable »³³⁴.

³²⁹ См. В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С.73.

³³⁰ «Земли их соседствовали, сердца же были далеки друг от друга». – Voisenon, op.cit., p.200 (с.191).

³³¹ «Он был сыном короля Кохинхины и к тому же весьма приятным молодым человеком, владевшим испанским языком как индеец, английским – как турок и французским – как Памела». – Voisenon, op.cit., p.204 (с.193)

³³² «Говорил он мало, думал еще меньше, а всего более предавался сонным грезам». – Voisenon, op.cit., p.200 (с.190).

³³³ «...но в еще более глупом положении был дух Тугодум, явившийся к фее Разумнице вместе с королевой Цвет Розы, дабы повидать Зельмаиду и обвенчаться с ней». – Voisenon, op.cit., p.215.

³³⁴ «Вы, конечно, не сомневаетесь, что принцесса Зельмаида обладала всеми совершенствами <...>; и дабы написать ее портрет в нескольких словах, скажу, что была она настолько же пленительной, насколько ханжа мнит себя почтенной». – Voisenon, op.cit., p.200 (с.191).

Что касается королевы Цвет Розы, супруги Бесцветника, то она «овдовела – и правильно поступила» («*Sa femme était devenu veuve, et avait eu raison*»)³³⁵, что нетипично для сказочного жанра, где в основном короли (цари) теряют своих супругов, нежели наоборот (ср. «Ослиная шкура» Ш. Перро). Это отражено и в работе В.Я. Проппа: среди действующих лиц он упоминает царевну и ее отца, а не мать. К тому же, королева Цвет Розы принимает довольно активное участие в судьбе своей дочери, периодически играя роль помощника (она помогает Зельмаиде в решении, как поступить, чтобы сохранить свою репутацию, и советует ей отправиться в обитель Изида).

Фей же только на первый взгляд можно разделить на добрую и злую: фея Разумница, «добродетельная без суровости» и «любезная без притворства» («*vertueuse sans être sévère*» et «*aimable sans être fausse*»³³⁶), ведомая благими побуждениями воспитать в своих учениках ум и сердце, фактически не делает им никакого добра и постоянно терпит фиаско перед «кознями» феи Обманщицы, которая гораздо лучше умеет завладевать умами и сердцами юных молодых людей, обращаясь к их тщеславию и самолюбию. При этом фея Разумница выступает в роли дарителя, поскольку снабжает своих воспитанников волшебным средством – таинственной свечой: «*Comme elle était chargée d'un grand nombre d'enfants, et qu'elle n'était pas fée pour rien, elle les distinguait, en donnant à chacun une bougie mystérieuse, qui avait le don de rester allumée tant que celui qui la portait était docile à ses préceptes, mais qui s'éteignait dès qu'on en était ennuyé ; et pour lors il fallait abandonner le palais*»³³⁷. Однако этот волшебный предмет призван не столько помогать героям, сколько является своеобразной формой запрета, о чем уже говорилось выше. Фея Обманщица, хоть и представлена в самом начале сказки как «злая» («*malfaisante*»), но все же сильно отличается от привычного образа злой феи, в ее описании можно увидеть пародийное «выворачивание наизнанку»: «*Trompeuse n'était point une de ces fées terribles qui ont des cheveux de*

³³⁵ Voisenon, op.cit., p.200 (с.190).

³³⁶ Voisenon, op.cit., p.203.

³³⁷ «Поелику ей поручено было множество детей, а к тому же она не напрасно была феей, она различала их между собой по волшебной свече, подаренной ею каждому; свеча сия горела, пока обладатель ее оставался верен учениям феи, и угасала, едва он от них отступался, что и вынуждало послушника покинуть дворец». – Voisenon, op.cit., p.201 (с.191).

serpents, des dents de rouille, des yeux comme des charbons ardents, et un char tiré par des dragons volants. Elle était bien plus dangereuse ; elle était attirante au lieu d'être effrayante, elle avait le pouvoir de prendre telle figure qu'elle voulait, et avait toujours soin d'en prendre une aimable, pour nuire plus sûrement, et pour être adroitement malfaisante »³³⁸. Здесь рассказчик прибегает к клишированным «штрихам к портрету» злой феи, чтобы затем их опровергнуть, что, однако же, вовсе не отменяет ее «отрицательность» как персонажа, даже наоборот, усиливает ее. К тому же, подобное описание «злой» феи лишний раз подчеркивает неоднозначность этого персонажа (ведь она не только вредит, но и помогает), тем самым демонстрирует игру со сказочным каноном. Более того, оказывается, что именно она управляет действием сказки, именно она способствует знакомству и сближению главных героев, именно она их затем разделяет, а в конце, как это ни парадоксально, но именно благодаря ей герои, наконец, снова обретают друг друга, что подтверждается и самой сказкой: «La fée Trompeuse avait su amener ce hasard, car, en les servant, elle voulait en tromper d'autres, et se préparait peut-être un jour à les tromper eux-mêmes»³³⁹. Таким образом, фея Обманщица выполняет одновременно несколько функций: функцию вредителя и функцию помощника (она похищает Зельмаиду, но помогает ей обмануть духа Тугодума), а также функцию дарителя – когда превращает Зюльми в собачку, тем самым облегчая ему путь к принцессе. Можно сделать вывод, что роли персонажей, выделенные В.Я. Проппом, в «Зюльми и Зельмаиде» оказываются либо инверсированы, либо трактуются прямо противоположным образом, что подчеркивает дистанцию по отношению к жанру и создает комический эффект.

Что касается персонажей «**Султана Мизапуга**», то они также вписываются в типаж действующих лиц, предложенных В.Я. Проппом: самого султана и принцессу Гриземину можно рассматривать как героев, в роли антагониста выступает Мрачная фея (la fée Ténébreuse), в сказке также есть помощники (Фея

³³⁸ «Обманщица была вовсе не из тех фей, что запугивают людей змеевидными кудрями, зубами, источенными ржавчиной, очами, пылающими будто раскаленные угли, и повозкой, запряженной крылатыми драконами. Она была куда опасней; не отпугивала, а завлекала, обладала даром принимать любое обличье, наделенное всяческими прелестями, дабы вернее принести вред и половчее сотворить зло». – Voisenon, p.202 (с.192).

³³⁹ «Случайность эта была подстроена феей Обманщицей, ибо, помогая юной паре, она намеревалась обмануть кой-кого другого, а там, в свое время, посмеяться и над ними». – Voisenon, op.cit., p.205 (с.194).

колец в истории Мизапуга; слуга-колдун и фея-крестная в истории Гриземины). При этом некоторые персонажи могут совмещать несколько ролей или временно выполнять нетипичную для них функцию: например, Фея колец помогает Мизапугу, но наказывает бонзу Серазена, будучи одновременно и помощником, и вредителем; а фея купаний одновременно является и отправителем (просит Мизапуга о помощи), и «отцом царевны» (в данном случае – матерью так называемого «принца» Зилимана), поскольку задает трудную задачу, которая воспринимается как «действие, вытекающее из враждебного отношения к жениху»³⁴⁰ (в данном случае – невесте, а всю ситуацию целиком – мать принца испытывает его невесту – можно считать пародийным выворачиванием наизнанку одного из элементов схемы В.Я. Проппа). Роль королевы Земанжиры также двоякая: она одновременно отправитель (сообщает о беде герою) и в некоторой степени герой, поскольку сама отправляется в путь, чтобы найти спасителей для своих дочерей. Мрачная фея (*la fée Ténébreuse*) является своеобразной квинтэссенцией злых фей «сказок былых времен», о чем говорят как ее неприятный внешний вид («[une] vilaine fée qui avait le caractère de la couleur de son nom»³⁴¹), так и ее поступки. Что любопытно, она не наказывается ни в конце истории султана, ни по завершении истории принцессы и словно повсюду присутствует в повествовании: читатель сталкивается то с ней самой, то с ее сестрой, Зубной феей, то с ее соседкой – Феей купаний.

На комический регистр в «Султане Мизапуге» указывают и говорящие (и при этом смешные) имена персонажей, согласно традиции народной сказки: например, сам султан, как и его отец, «маленький полный человек небольшого роста» («un petit homme gros et court»)³⁴², к тому же его имя в некоторой степени иллюстрирует его судьбу – «Mis-à-pouf», «превращенный в пуг» – в самом начале злая фея превращает его в ванну, затем в четырех различных животных и в конце он должен стать капуцином. Его имя в сказке сравнивается с именем великана Зинпюзикеквазиси (*Zinpuziquequoazisi*): «Voilà un nom qui est aussi grand

³⁴⁰ В.Я. Пропп. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. С.73.

³⁴¹ «...мерзская фея, характер которой был того же цвета, что и ее имя». – Voisenon, op.cit., p.101. Здесь и далее перевод этой сказки мой – С.П.

³⁴² Voisenon, op.cit., p.100.

que lui »³⁴³. Игра с именами здесь основана на соответствии между ростом персонажа и длиной его имени, при этом они порой напоминают почти беспорядочный набор звуков, как имя великана (в котором, впрочем, можно услышать непристойные звуковые сочетания³⁴⁴). Имена кузенов Мизапуга – Колибри (Colibry) и Нини (Niny), во-первых, также указывают на их небольшой рост (в частности, имя первого кузена), а во-вторых, их можно считать парными, исходя из их созвучности. Что касается принцессы Гриземины (Grisemine), то ее имя тоже несет определенный смысл: так она стала себя называть после того, как погиб ее помощник-колдун (ср. «faire grise mine» – встретить кого-либо с кислой миной, быть неприветливым). То же самое касается и фей: фея « Ténébreuse » (ее имя можно перевести как «мрачная», «угрюмая» или «коварная»), Фея купаний (« Fée aux bains »), «Зубная» фея (« Fée aux dents »), Фея колец (« Fée aux anneaux »). При этом имена фей могут комически обыгрываются, как, например, в случае с «зубной» феей: « Vers le soir, nous trouvâmes une vieille dans une simple cabane ; elle nous a dit qu'elle se nommait la Fée aux dents : nous éclatâmes de rire, parce qu'elle n'en avait pas une dans la bouche, et nous croyions que c'était par ironie qu'on la nommait ainsi »³⁴⁵. Схожее противоречие можно увидеть и в имени супруга королевы Земанжиры, короля «Дикого» (Sauvage): « Je suis la reine Zemangire; mon mari est roi de ces vastes forêts, et c'est pour cela qu'il se nomme le roi Sauvage »³⁴⁶. Любопытно и то, что часто в наименовании персонажей этих сказок используются не существительные, а прилагательные: la fée Raisonnable, le fée Trompeuse, la fée Ténébreuse, le roi Sauvage – что тоже можно рассматривать как игру с типичной сказочной манерой давать имена действующим лицам, когда простая характеристика (разумная фея, обманывающая фея, мрачная фея, дикий король) превращается в имя. Эта тенденция комического обыгрывания говорящих имен получает дальнейшее развитие в именах двух принцесс, дочерей королевы

³⁴³ «Вот имя, такое же большое, как и он сам». – Voisenon, op.cit., p.107.

³⁴⁴ Как уже отмечалось выше, в имени великана содержится и обыгрывание слова « zizi » (мужской половой орган).

³⁴⁵ «К вечеру мы встретили старуху в простой хижине; она нам сказала, что ее зовут Зубной феей: мы громко рассмеялись, потому что у нее был один-единственный зуб, и подумали, что ее так называют в насмешку». – Voisenon, op.cit., p.124.

³⁴⁶ «Я королева Земанжира, мой муж – король этих обширных лесов, именно поэтому он называет себя Дикий король». – Voisenon, op.cit., p.108.

Земанжиры: «...ma grande fille *Trop est trop*, et l'autre, la princesse *Ne vous y fiez pas*»³⁴⁷. То есть принцесса «Слишком-много-это-чересчур» (или просто «Чересчур-много») и принцесса «Не-верьте-этому», имена которых также имеют не совсем пристойный подтекст, но вместо того, чтобы быть говорящими, они, наоборот, обозначают нечто противоположное. Похожий способ именования персонажей уже встречался в «Зюльми и Зельмаиде», когда речь заходила о фее Не-знаю-что-сказать (la fée *Je ne sais comment*) – в нем также можно увидеть игру с жанром через манеру давать героям говорящие имена.

Влияние Востока и восточной сказки, более выраженное в «Султане Мизапуге», проявляется, в частности, в именах, а также в названии мест. Если в «Зюльми и Зельмаиде» только главные герои носят имена в восточном духе (Зюльми при этом был сыном короля Кохинхины), то в «Султане Мизапуге» вся генеалогия одного из главных героев состоит из упоминания экзотических имен его предков и стран, которые они завоевали: «Je ne sais si vous avez entendu parler du grand Hyaouas, qui était de l'illustre famille de Lama. <...> ce fut lui qui conquist les royaumes de Laüs, de Tonkin, et de Cochinchine, desquels est sorti l'empire de Gânan. <...> Le célèbre Toncluckt était descendu de cet Hyaouas, et moi je suis arrière-petit-fils de ce Toncluckt»³⁴⁸.

Экзотические имена носят и другие персонажи, которых встречают во время своих приключений султан Мизапуг и принцесса Гриземина: это, например, королева Земанжира и бонза Серазен, который приносит жертвоприношения Пагоде³⁴⁹; новобрачные Таис и Фатьме или возлюбленный Гриземины Зилиман. Что касается самой Гриземины, то ее персонаж будто противопоставлен этой моде на Восток, поскольку она родилась в Финляндии, а о ее благородном происхождении сказано довольно туманно – его подтверждает только письмо от некоего герцога Лапландского: «Je suis née en Finlande ; je ne

³⁴⁷ «Моя высокая дочь по имени Чересчур-много, и другая дочь, принцесса Не-верьте-этому». – Voisenon, op.cit., p.109.

³⁴⁸ «Не знаю, слышали ли вы что-нибудь о великом Яуа, который был родом из прославленной семьи Ламы. <...> Именно он завоевал королевства Лаус, Тонкен, Кохинхину, которые стали частью империи Ганан. <...> Знаменитый Тонклюдт вел свое происхождение от этого Яуа, а я правнук этого Тонклюдта». – Voisenon, op.cit., p.100.

³⁴⁹ «Pagode» также переводится как «идол» – см. Dictionnaire de l'Académie française, 1694. URL : <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=pagode&submit>

suis ni reine, ni princesse ; mais je puis assurer Votre Majesté que je suis bien demoiselle, car j'ai trouvé dans mes papiers une lettre d'un duc de Laponie à mon grand-père, qui lui mettait le très humble et très obéissant serviteur »³⁵⁰.

В «Тем лучше для нее» влияние Востока и моды на восточное и экзотическое выражено в значительно меньшей степени, а обыгрывания, когда именем становится целое предложение, уже не встречаются, вероятно, потому, что все внимание автора сконцентрировано на изложении приключений героев. Поэтому их имена более типичны и наследуют волшебной сказке в духе Ш. Перро: принц Скромник (le prince Discret), принц Патиссон (le prince Potiron), который чем-то напоминает духа Тугодума, принцесса Триколор (la princesse Tricolore), феи Досада (la fée Rancune) и Хитрость (la fée Rusée). Иронизирование над именами главных героев встречается и в этой сказке, например, в отношении принцессы: « La reine alors n'avait que trois amants, dont l'un était brun, l'autre blond, le troisième châtain. Elle donna à sa fille le nom de Tricolore »³⁵¹. Имя принца Патиссона также становится объектом для остроумных «шпилек» рассказчика: « Il avait la tête monstrueuse, et jamais rien dedans ; ses jambes étaient aussi courtes que ses idées, de façon que, soit en marchant, soit en pensant, il demeurait toujours en chemin »³⁵². Даже имя принца Скромника не избегнет игры слов: «[La fée] le trouva fort bien, et lui dit que sa figure était plus à la mode que son nom»³⁵³. Над ним подшучивает даже принцесса Триколор: « Je vois, s'écria la princesse, que le prince Discret ne l'est pas, et qu'il vous a tout dit »³⁵⁴. Если вернуться к моде на Восток, то следы экзотизма можно найти, например, в эпизоде, когда королева, объявив о том, что собирается выдать замуж свою дочь, принимает аудиенции: « ...elle fut fort tentée de la donner au fils du roi de Tunquin, parce que son ambassadeur était beau

³⁵⁰ «Я родилась в Финляндии. Я не королева и не принцесса, но я могу заверить Ваше величество, что я благородного происхождения, так как среди своих бумаг я нашла письмо некоего герцога Лапдандского, адресованное моему дедушке, который в нем подписывался как его покорнейший слуга». – Voisenon, op.cit., p. 138.

³⁵¹ «У королевы тогда было только три любовника: один брюнет, второй блондин, а третий – шатен. И она выбрала для дочери имя Триколор». – Voisenon, op.cit., p.13. Здесь и далее приводится неопубликованный перевод данной сказки И.И. Чельшевой.

³⁵² «У него была на редкость уродливая голова, всегда пустая внутри; ноги у него были столь же кургузы, как и мысли, так что, и ногами он никуда дойти не мог, и умом ни до чего не доходил». – Voisenon, op.cit., p.12.

³⁵³ «[Фея] нашла, что принц очень мил, и заметила, что его внешний вид гораздо моднее, чем его имя». – Voisenon, op.cit., p.22.

³⁵⁴ «Я вижу, - воскликнула принцесса, - что принц Скромник не так уж скромен и все вам рассказал». – Voisenon, op.cit., p.18.

et bien fait »³⁵⁵. Или в самом описании короля и королевы, у которых нет имен, упоминается только народ, которым они правят – Патагонцы или Патагонские гиганты (la reine et le roi des Patagons), жители Южной Америки, название которым дал Магеллан³⁵⁶.

Нарративная сказочная схема В.Я. Проппа, а точнее, распределение функций по действующим лицам, здесь тоже более-менее соблюдена, однако, как и в «Зюльми и Зельмаиде», «ложность» героя сказки зависит не от его действий, а от благосклонности к нему принцессы. Поэтому принца Скромника можно считать истинным героем, а принца Патиссона – ложным героем сказки. На себя обращает внимание и тот факт, что оба принца являются таковыми скорее формально, в соответствии со сказочным каноном, поскольку оба – сыновья фей. Примерно то же самое касается и фей: кого из них считать антагонистом, а кого – помощником зависит от точки зрения, поскольку обе феи защищают интересы своих сыновей, а потому враждебны друг другу. К тому же, фея Досада, хоть и соответствует образу злой феи за счет своего внешнего облика (« [La fée Rancune] était si execrable, qu'aucun home n'avait le courage de l'épouser »³⁵⁷), часто бессильна против волшебных чар феи Хитрость и оказывается их жертвой. Что касается принцессы Триколор, то она тоже не похожа на «самую совершенную из принцесс» сказок конца XVII века: как и принц Патиссон, она является внебрачным ребенком. Из подобных «штрихов к портрету» того или иного персонажа также рождается несоответствие сказочному канону, а вместе с ним – комическое.

2.3.3. Другие сказочные мотивы.

Помимо отступлений от нарративной сказочной схемы и ее периодического «выворачивания наизнанку» о пародийном характере сказок свидетельствуют и другие элементы, например, трактовка таких традиционных мотивов, как

³⁵⁵ «...Ей очень хотелось выдать свою дочь за сына короля Тункена, потому что его посол был красив и хорошо сложен». – Voisenon, op.cit., p.14

³⁵⁶ См. Laming-Emperaire, Annette. « PATAGONS » // Encyclopædia Universalis. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/patagons/>

³⁵⁷ «[Фея Досада] была столь малопривлекательна, что ни один мужчина не осмелился жениться на ней». – Voisenon, op.cit., p.12.

похищения или превращения, а также различные сказочные «клише». В «Зюльми и Зельмаиде» фея Обманщица не только превращает Зюльми в собачку, помимо этого она сама много раз в течение повествования перевоплощается в других фей – в фею Разумницу (которая способствует сближению героев), в фею Честолюбия (чтобы смущать сердца и умы юных воспитанников феи Разумницы), в фею Черепаху (которая похищает Зельмаиду), в фею Не-знаю-что-сказать (которая угрожает превратить Зюльми в барсука, в оборотня, в серого кота и в водяную собаку (барбета), но в итоге превращает его в «прехорошенькую шавку»³⁵⁸) и в фею Привратницу (благодаря которой герои вновь воссоединяются). Таким образом, почти все феи, которых герои встречают на своем пути, являются перевоплощениями феи Обманщицы, а их обилие создает комический эффект. Эти превращения – еще и игра с читателем, которому не сразу сообщается о том, что все это – лишь «маски» одной феи, хотя в самом начале сказки и сказано, что она «обладала даром принимать любое обличье» («...elle avait le pouvoir de prendre telle figure qu'elle voulait»³⁵⁹). При этом ее сложно считать антагонистом (или «злой» феей), поскольку как ее помощь, так и вред всегда неоднозначны, а иногда это и то, и другое одновременно (как в случае с превращением Зюльми, благодаря которому он нашел Зельмаиду; в этом же ключе можно рассматривать и похищение принцессы). Эта двойственность отражена уже в ее портрете («Trompeuse n'était point une de ces fées terribles qui ont des cheveux de serpents, des dents de rouille, des yeux comme des charbons ardents, et un char tiré par des dragons volants. Elle était bien plus dangereuse ; elle était attirante au lieu d'être effrayante, elle avait le pouvoir de prendre telle figure qu'elle voulait, et avait toujours soin d'en prendre une aimable, pour nuire plus sûrement, et pour être adroitement malfaisante»³⁶⁰), она подтверждается и ее поступками («...en les servant, elle voulait en tromper d'autres, et se préparait peut-être un jour à les tromper eux-

³⁵⁸ «Un petit choupille fort joli». – Voisenon, op.cit., p.233 (с.212).

³⁵⁹ «Она обладала даром принимать любое обличье, какое ей заблагорассудится». – Voisenon, op.cit., p.202 (с.192).

³⁶⁰ «Обманщица была вовсе не из тех фей, что запугивают людей змеевидными кудрями, зубами, источенными ржавчиной, очами, пылающими будто раскаленные угли, и повозкой, запряженной крылатыми драконами. Она была куда опасней; не отпугивала, а завлекала, обладала даром принимать любое обличье, наделенное всяческими прелестями, дабы вернее принести вред и половчее сотворить зло». – Voisenon, op.cit., p.202 (с.192).

mêmes »³⁶¹). Все это лишний раз подчеркивает, с одной стороны, неоднозначность феи Обманщицы, а с другой – демонстрирует игру со сказочным каноном, и из подобного смешения традиционных ролей в одном персонаже рождается комическое.

Однако двойственность феи можно рассматривать не только в аспекте пародийности, в этом можно увидеть и философский подтекст. В отличие от сказок первой волны моды разделение между злом или добром в сказках середины XVIII века становится менее радикальным, а также больше приближенным к жизни, даже отражающим ее. На философичность указывает и имя одной из фей – фея Разумница или даже «разумная фея» (la fée Raisonnable), через образ которой автор полемизирует с чрезмерной опорой на разум, свойственной мыслителям XVIII века, демонстрируя, насколько он становится уязвим, когда дело касается чувства, и куда могут завести попытки молодых людей «разумно порассуждать друг с другом»³⁶².

Игра с жанром в этой сказке также проявляется через описание местности, где расположен дворец феи Разумницы: « Son palais était bien loin d'ici (Tavernier et Paul Lucas, qui mentent beaucoup, en auraient dû parler dans leurs voyages). Enfin, les nouvellistes du Palais royal, à force de parcourir sur la carte les bords de l'Escaut, de la Lys et du Rhin, ont découvert qu'il était situé dans le pays des fées »³⁶³. Некое неопределенное пространство (как, например, характерное для русской волшебной сказки «в некотором царстве, в некотором государстве»), в котором обычно разворачиваются сказочные события, дано здесь через попытку определить точное местоположение дворца феи, что можно считать влиянием века Просвещения. В этом тоже выражается пародийное «выворачивание наизнанку», ведь о дворце феи упоминали «известные врали», что несколько

³⁶¹ «...помогая юной паре, она намеревалась обмануть кой-кого другого, а там, в свое время, посмеяться и над ними». – Voisenon, op.cit., p.205 (с.194).

³⁶² Zulmis: «...puisque le hasard nous y ressemble, et que nous sommes tous deux disciples de la fée Raisonnable, éprouvons, en raisonnant ensemble, si nous avons bien profité de ses leçons » / Зюльми: «Коль скоро случай свел нас, а оба мы – ученики феи Разумницы, попробуем разумно порассуждать друг с другом, дабы испытать, хорошо ли мы усвоили ее уроки». – Voisenon, op.cit., p.205 (с.194).

³⁶³ «Дворец ее находился далеко отсюда (Тавернье и Поль Люка, два известных враля, должно быть, упоминали о нем в своих путевых заметках). Торговцы новостями из Пале-Рояля после безуспешных стараний отыскать его по карте на берегах Эско, Ли и Рейна обнаружили его наконец в царстве фей». – Voisenon, op.cit., p.200-201 (с.191).

дискредитирует его «реальность» в глазах читателя, а попытки обнаружить его на картах закончились выводом, что он расположен в «стране фей». В «Зюльми и Зельмаиде» можно также встретить такой типичный сказочный топос как лес – именно там герои оказываются после того, как покинули дворец феи Разумницы, и именно там им уготовано серьезное испытание расставанием. Рассказчик не преминет заметить: « Un jour ils rencontrèrent dans un bois (car c'est toujours dans un bois qu'il faut que ces choses-là arrivent), ils rencontrèrent une tortue »³⁶⁴. Рассказчик иронизирует и над волшебным предметом, который встречается в этой сказке – таинственной свечой: « C'est cette bougie qu'on a nommée dans la suite la lumière de la raison »³⁶⁵. Подобные замечания, рассыпанные по всему повествованию, подчеркивают дистанцированность того, кто рассказывает, по отношению к тому, о чем он рассказывает, а вместе с тем и по отношению к жанру, что влечет за собой такое же восприятие читателя.

Что касается морали, характерной для сказок Ш. Перро и его современниц, то у Вуазенона она не исчезает, и в «Зюльми и Зельмаиде» именно с нее начинается повествование: « Si l'on suivait toujours les règles de la nature et de l'équité, il n'y aurait que des heureux sur la terre ; on ne verrait ni mères rigides, ni filles dissimulées, ni maris maussades, ni femmes infidèles. On se conduit par des principes bien différents : une fille trompeuse devient un jour une mère défiante et trompée ; les époux s'achètent au lieu de se choisir, et l'on enlaidit l'hymen en le séparant de l'amour »³⁶⁶. Само построение морали нетипично: более общая сентенция, вынесенная в начало, сменяется более конкретной констатацией фактов, при этом они противопоставлены друг другу, и вторая будто опровергает первую. Назидание завершается еще более необычно: « Cette morale est nécessaire pour justifier Zelmaïde »³⁶⁷. С одной стороны, Вуазенон в духе просветителей проповедует следование законам природы и нравственности, честность и

³⁶⁴ «Однажды в лесу (ибо такое случается непременно в лесу) встретила им черепаха». – Voisenon, op.cit., p.214.

³⁶⁵ «Эту свечу и прозвали впоследствии светочем разума». – Voisenon, op.cit., p.201 (с.191).

³⁶⁶ «Когда бы мы неуклонно следовали законам природы и справедливости, на земле все жили бы счастливо: не было бы ни непреклонных матерей, ни скрытных дочерей, ни ворчливых мужей, ни неверных жен. Однако мы исповедуем совсем иные взгляды, и лживая дочь, глядишь, обернется недовечивой и обманутой матерью; супруги покупают, а не выбирают друг друга, и узы брака теряют красоту, будучи отторгнуты от любви». – Voisenon, op.cit., p.199 (с.190).

³⁶⁷ «Назидание сие необходимо, дабы оправдать Зельмаиду». – Voisenon, op.cit., p.199 (с.190).

искренность, верность чувству, с другой – все это нужно ему для того, «чтобы оправдать Зельмаиду», то есть кажущееся общечеловеческое звучание назидания снижается его «утилитарным» характером. И в отличие от морали сказок Ш. Перро здесь нет ни намека на долженствование, скорее выражение мягкого пожелания, условность которого и даже некоторое сомнение в реальности его осуществления подчеркивает сослагательное наклонение: « Si l'on suivait toujours..., il n'y aurait que... » («Если бы мы всегда следовали..., все были бы...»).

В «Султане Мизапуге» мотив метаморфоз персонажей доведен почти до комического абсурда за счет обилия «форм», которые они приобретают, а порой и за счет «качества» этих форм: если султан превращается в ванну, то принцессе уготована участь ночного горшка, помимо этого они принимают формы различных животных – зайца, крольчихи, лиса, борзой собаки, камбалы; а султан впоследствии должен стать «невиданным животным» – капуцином³⁶⁸. К тому же не только главные действующие лица «подвергаются» метаморфозам, но и персонажи «второго плана», как, например, бонза Серазен, которого фея превратит в биде – здесь он продолжает линию султана и принцессы, а также других героев пародийных сказок XVIII века, в которых активно «эксплуатируется» мотив метемпсихоза (здесь можно вспомнить не только «Софу» Кребийона и «Правдивую историю» Монтескье, но и «Канapé огненного цвета» Фужере де Монбрана и «Биде» Антуана Брэ), в чем выразилось критическое отношение к моде на восточную сказку. Любопытно, что само слово « Métamorphoses » вынесено в название. В этом можно увидеть и отсылку к Овидию (тем более что Вуазенон был очень начитанным человеком), а в «Султане Мизапуге», соответственно, пародийное снижение эпического жанра³⁶⁹. С другой стороны, это и аллюзия на мотив превращений или метемпсихоза, позаимствованный из «Тысячи и одной ночи» и широко распространившийся во французской литературной сказке XVIII века. Если учитывать порой сниженный характер метаморфоз героев (ванна, ночной горшок, биде), а также их

³⁶⁸ « ...et je dois, dit-on, finir par être un animal que je ne connais point, qu'on appelle capucin ». – Voisenon, op.cit., p.99.

³⁶⁹ На связь сказки и эпопеи указывал еще Мармонтель, а также ряд других современных исследователей.

неожиданность, нетипичность, стремящуюся к абсурдности, то снова можно говорить о «выворачивании наизнанку», характерном для пародии.

Примечательно, что и здесь упоминается лес – в нем султан оказывается после того, как отслужил фее ванной и снова обрел человеческий облик: « Sur le soir, je me trouvais dans une forêt ; j'aperçus une fontaine et une assez belle femme qui se baignait : ce spectacle d'eau et de bain, me rappelant mes malheurs, me fit prendre la fuite sur nouveaux frais malgré les cris de la dame... »³⁷⁰. Именно здесь героя ждут новые приключения, «ведь такие вещи случаются непременно в лесу», более того, он встречает купающуюся женщину, которая «достаточно красива» и к тому же просит его о помощи, а его реакция усиливает несоответствие его действий канону и горизонту ожидания читателя, что также порождает комическое.

Игра с жанром в этой сказке осуществляется также через ремарки и реплики персонажей, которые временами прерывают повествование. Сама сказка построена как чередование монологов султана Мизапуга и принцессы Гриземины (которые местами превращаются в диалоги) и разделена на две части, при этом не «тождественные» историям героев, что порой создает паузы в повествовании, как, например, в конце первой части. В этом можно увидеть как игру с читателем, ведь рассказ султана прерывается на самом интересном месте, так и влияние «Тысячи и одной ночи», где этот прием активно использовала Шехерезада. Подобное разделение на части, тем более, неравномерные, является еще одним способом установить пародийную дистанцию в сказке.

«Тем лучше для нее» разделена уже не на части (как «Султан Мизапуг»), а на главы, которые снабжены подзаголовками-комментариями, например: « Chapitre premier qui promets plus qu'il ne tient », « Chapitre IV qui ne dit pas grand'chose », « Chapitre VII qui est très court, et que l'on trouvera peut-être trop long », « Chapitre XI qui n'étonnera personne », « Chapitre XVII qui est de trop »³⁷¹. Помимо дистанции по отношению к жанру сказки и к читателю, которую можно

³⁷⁰ «К вечеру я оказался в лесу. Я заметил источник и достаточно красивую женщину, которая в нем купалась: этот вид воды и купания, напомнив мне мои несчастья, вынудил меня снова спасаться бегством, несмотря на крики дамы...». – Voisenon, op.cit., p.105.

³⁷¹ «Глава первая, которая обещает больше, чем сообщает» (p.11), «Глава IV, в которой ничего важного не сообщается» (p.21), «Глава VII, очень короткая, но которая может показаться слишком длинной» (p.30), «Глава XI, которая никого не удивит» (p.43), «Глава XVII, явно лишняя» (p.67).

увидеть в шутливых комментариях к описываемым событиям, здесь можно говорить и о пародии на роман XVIII века, для которого было характерно краткое изложение содержания в подзаголовках к главам, что отражает связь между романом и сказкой в эту эпоху. Здесь можно почувствовать и иронизирование автора над самим собой и своим произведением, ведь только от него зависит, будет в нем «лишняя» глава или нет.

Эта сказка целиком построена на игре слов, которые вынесены в название – «тем лучше», что мы видим уже в самом начале: «<...> elle détestait Potiron, elle adorait Discret, et fut forcée d'épouser Potiron. Tant mieux pour elle. Il n'y a point d'art dans cette façon de conter. On fait le dénouement en même temps que l'exposition ; mais on n'est pas dans le secret du Tant mieux, et c'est ce que je vais développer avec toute la pompe convenable à la gravité du sujet »³⁷². Комический эффект практически с самого начала производит упоминаемая рассказчиком «серьезность повествования», которая вступает в противоречие с жанровым определением – «шутливая, несерьезная сказка». Комизм усиливается благодаря постоянной игре с названием и многочисленным отсылкам к нему – по ходу повествования читатель постоянно встречается с разными типами «тем лучше», которые на первый взгляд кажутся обратным. Шутливое обыгрывание этого выражения появляется, например, в пророчествах Великого Наставника (« grand instituteur »), которого «называют Великим Наставником во всем, что касается любого «тем лучше» (« qu'on <...> nomme le grand instituteur de tous les tant mieux du monde »)³⁷³: « Le prince Discret aura la princesse Tricolore et ne l'aura pas ; tant mieux pour elle. Le prince Potiron aura la princesse Tricolore et ne l'aura pas ; tant mieux pour elle et pour moi »³⁷⁴. Или, например, в беседе принца Скромника и феи, доброй знакомой Великого наставника:

³⁷² «...Она [принцесса] ненавидела Патиссона, обожала Скромника, и была вынуждена сочетаться браком с Патиссоном. Тем лучше для нее. Нет никакого особенного искусства в такой манере вести рассказ. Развязка происходит одновременно с экспозицией; но секрет «Тем лучше» остается нераскрытым, и именно этим я и займусь со всей торжественностью, к которой нас обязывает серьезность повествования». – Voisenon, op.cit., p.11.

³⁷³ Voisenon, op.cit., p.23.

³⁷⁴ «Принц Скромник получит принцессу Триколор и не получит ее; тем лучше для нее. Принц Патиссон получит принцессу Триколор и не получит ее; тем лучше для него и для меня». – Voisenon, op.cit., p.26.

« La fée Rusée dit que la reine était changée en figure de tapisserie. La petite vieille s'écria aussitôt : « Tant mieux ».

- Madame, reprit le prince, je vous avoue que je n'ai pas assez de pénétration pour sentir l'à-propos de ce tant mieux-là. J'aime avec passion Tricolore.
- Tant mieux, dit la fée.
- Je crains, repartit Discret, que ce ne soit pas tant pis. La reine approuvait mon amour ; maintenant elle n'est plus en état de me donner son agrément.
- Tant mieux, poursuivit la fée.
- Je ne vous conçois pas, dit le prince : son père est vertueux, mais faible ; la fée Rancune en obtiendra la princesse pour son fils Potiron.
- Tant mieux, s'écria la fée d'une voix haute, tant mieux, mon cher enfant »³⁷⁵.

Такое обилие «тем лучше» вызывает вопросы не только у принца и одновременно намекает на «двойное дно» сложившейся ситуации – прием, уже использовавшийся Вуазеноном в «Зюльми и Зельмаиде», к которому он прибегает и здесь, чем снова подрывает однозначность сказочного мира. Это подтверждает и конец, где резюмируются все «тем лучше», которые реализовались и действительно оказались к лучшему, правда, скорее с точки зрения светской морали того времени. Столь частое использование этого выражения и его обыгрывание также служит созданию комического эффекта, а вместе с тем и пародии.

Эта сказка не обходится и без мотива превращения и, чередуясь с мотивом «заколдованности» (когда герой не целиком превращается в какое-либо существо или предмет, а волшебные чары, как правило, направлены только на какую-либо одну часть тела – все тот же «материально-телесный низ» М.М. Бахтина). Оба

³⁷⁵ «Фея Хитрость сообщила, что королева превратилась в изображение на стене.

- Тем лучше! – воскликнула старушка.

- Сударыня, – заметил принц, – признаюсь, я не столь проникателен, чтобы понять уместность вашего «тем лучше!». Я страстно влюблен в Триколор.

- Тем лучше! – сказала фея.

- Как бы это не оказалось «тем хуже», – ответил принц. – Королева одобряла мои чувства, а теперь она не в том состоянии, чтобы выразить мне свое согласие.

- Тем лучше! – повторила фея.

- Не могу понять вашу логику, – произнес принц. – Ее отец добродетелен, но слаб. Фея Досада добьется от него согласия на брак Принцессы с ее сыном Патиссоном.

- Тем лучше! – воскликнула фея. – Тем лучше, мое дорогое дитя». – Voisenon, op.cit., p.22.

мотива часто комически преувеличены, что выражается, например, в противоречащих друг другу предсказаниях Великого Наставника, как в том, что приведено выше. Подобные пророчества, «противоречащие здравому смыслу», но при этом парадоксальным образом оказывающиеся верными, подчеркивают «дерзкую вымышленность» (Ж.-П. Сермэн) сказки и представляют собой еще один вариант игрового отношения к жанру – через усиление вымышленности, ведь в сказке возможно даже то, что противоречит здравому смыслу. Что касается мотива превращения, то в «Тем лучше для нее», выполняя функцию беды (так как от разрушения этих чар зависят судьбы главных героев), он затрагивает не их (например, принцессу), как мог бы ожидать читатель, а ее мать, королеву, то есть скорее второстепенного персонажа – фея Хитрость превратила ее в изображение на гобелене (и в этом тоже – пародийное «выворачивание наизнанку»). Но главные герои все же вынуждены перенести несколько превращений: принц Скромник становится самцом куропатки, а затем светлячком, принцесса – только куропаткой. Но эти метаморфозы нужны скорее для подтверждения пророчеств, которые напоминают «фатум», однако не несут тех труднообратимых последствий, как в традиционной сказке или у Ш. Перро (ср. «Спящая красавица»). Как и в «Султане Мизапуде», колдовство и превращения связаны друг с другом, и зачастую «ликвидировать» их можно, только прибегнув к помощи Великого Наставника, что создает множество комичных и гривуазно-двусмысленных ситуаций. В этом выражается и дистанция по отношению к повествованию, на основе которой строится нескончаемая игра с жанровым канонem.

Нетрудно заметить, что сказка Вуазенона, оставаясь, с одной стороны, в границах жанра, с другой – вольно использует и переосмысляет те или иные его приемы, мотивы, клише. Характерная для французской сказки XVII века фольклорность сменяется литературностью (влияние романа, литературной сказки XVIII века, моды на сказки сборника «Тысячи и одной ночи» и многочисленные литературные подражания ему), сказка становится преимущественно авторским жанром, и развитие сюжета теперь больше

подчинено игре воображения и полету фантазии автора, чем строгому следованию канону. Игровое отношение к жанру выражается через различные метаморфозы персонажей, многочисленные и противоречивые предсказания их судьбы, двусмысленные ситуации, в которые они попадают, персонажей, с которыми они сталкиваются, лишь внешне похожих на традиционных сказочных героев. В сказку проникает и критическое отношение не только к самому жанру, но и к философским концепциям, к обществу той эпохи, законам и обычаям, по которым оно живет (ср., например, мораль «Зюльми и Зельмаиды»). Но поскольку изменениям подвергаются такие типичные черты сказочного жанра, как, например, нарративная схема повествования, а также характерные сказочные мотивы, связанные с чудесным (например, наложение волшебных чар или метаморфозы), то можно говорить о пародии сказочного жанра.

2.3.4. Образ рассказчика.

В пародийных сказках Вуазенона меняется и образ рассказчика. Он приобретает больший рельеф по сравнению со сказками первой волны моды конца XVII века, так как является не «внешней» фигурой по отношению к сюжету, но постоянно комментирует происходящее, героев, сам акт рассказывания. Однако повествователь «Зюльми и Зельмаиды» и «Тем лучше для нее» отличается от повествователя «Султана Мизапуга». В двух первых сказках повествователь «всеведущ», потому объективен, и именно он управляет действием, как и в традиционных сказках («нулевая фокализация» по Ж. Женетту); а в третьей рассказчиками становятся сами персонажи сказки, так как каждый рассказывает свою историю. В данном случае уместно говорить о «внутренней фокализации» (Ж. Женетт): читатель видит происходящее глазами героев, в их интерпретации.

При этом характер взаимоотношений рассказчика и читателя может меняться: рассказчик может себя ассоциировать с читателем, и тогда они представляют единую «общность», о чем, например, свидетельствует начало «Зюльми и Зельмаиды»: « Si l'on suivait toujours les règles de la nature et de l'équité,

il n'y aurait que des heureux sur la terre ; on ne verrait ni mères rigides, ni filles dissimulées, ni maris maussades, ni femmes infidèles »³⁷⁶. Местоимение «on» в данном случае обозначает всех людей, в том числе и рассказчика с читателем, что подтверждается переводом его на русский местоимением «мы». Но дальше, как справедливо замечает М. Бокобза Каан, «это “on” <...> заменяется другим “on”, которое, на этот раз, обозначает читателей, и одновременно появляется “je” («я») и сразу сигнализирует о “разрыве” между говорящим и слушающим»³⁷⁷, а потому в переводе оно заменяется на «вы»: « On s'attend bien que Zelmaïde était une princesse accomplie : il ne tiendrait qu'à moi de lui prêter quelques défauts, mais je ne profiterai pas de la permission »³⁷⁸. Схожую ситуацию можно встретить и в «Тем лучше для нее»: « Il n'y a point d'art dans cette façon de conter. On fait le dénouement en même temps que l'exposition ; mais on n'est pas dans le secret du Tant mieux, et c'est ce que je vais développer avec toute la pompe convenable à la gravité du sujet »³⁷⁹.

Что касается «Султана Мизапуга», то в нем все гораздо сложнее, прежде всего, потому, что эта сказка включает в себя две разные истории, которые рассказываются двумя разными персонажами, а также потому, что они обе предваряются «вступительной речью», которая имеет своего собственного «повествователя» (или того, кто говорит от первого лица). При этом последний представлен как непосредственный автор сказки, который «учтиво подшучивает» над некой дамой, «падкой на волшебные рассказы»³⁸⁰. Как отмечает М. Бокобза Каан, он обращается к «слушательнице, для которой он пишет <...>. Разговор вращается вокруг темы рождения этой сказки, важность и значение которой намеренно снижено (banaliser), несмотря на то, что сказку преподносят

³⁷⁶ «Когда бы мы неуклонно следовали законам природы и справедливости, на земле все жили бы счастливо: не было бы ни непреклонных матерей, ни скрытных дочерей, ни ворчливых мужей, ни неверных жен». – Voisenon, op.cit., p.199 (с.190).

³⁷⁷ Bokobza Kahan, Michèle. Le conte merveilleux libertin et ses scénographies // Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A. Defrance et J.-F. Perrin. Paris: Editions Desjonquères, 2007. P.222.

³⁷⁸ «Вы, конечно, не сомневаетесь, что принцесса Зельмаида обладала всеми совершенствами; в моей власти придать ей кое-какие недостатки, но я не воспользуюсь этой возможностью». – Voisenon, op.cit., p.12 (с.190-191).

³⁷⁹ «В такой манере вести рассказ нет никакого искусства. Развязку совмещают по времени с экспозицией; но секрет «Тем лучше» остается нераскрытым, и именно этим я и займусь со всей торжественностью, к которой нас обязывает серьезность повествования». – Voisenon, op.cit., p.11.

³⁸⁰ Bokobza Kahan, Michèle. Le conte merveilleux libertin et ses scénographies // Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A. Defrance et J.-F. Perrin. Paris: Editions Desjonquères, 2007. P.224.

прекрасной даме как драгоценность»³⁸¹: « Vous m'avez non seulement demandé, Madame, un conte de fées, vous avez même exigé qu'il fût fait avant mon retour à Paris ; vous m'avez de plus ordonné d'éviter toute ressemblance avec tous ceux qui paraissent depuis quelque temps <...> Je vous envoie tout ce que j'ai pu tirer de mon imagination. Vous vous apercevrez, par le ton différent qui règne dans le cours de ce petit ouvrage, que mon imagination a peu de suite et change souvent d'objet »³⁸². Как кажется, в данном случае обращение к даме – лишь условность, и рассказчик имеет в виду вполне реальную читательницу (а точнее, читательниц) своей сказки и обращается именно к ним, завязывая с ними предполагаемый диалог – прием, который Вуазенон использует и в других своих сказках. Две истории – султана Мизапуга и принцессы Гриземины – имитируют реальную ситуацию рассказывания сказки и наглядно демонстрируют непрерывное взаимодействие говорящего и слушающего или повествователя и читателя, тогда как подлинный, «настоящий» читатель сказки в данном случае более «пассивен», поскольку никак не вовлечен в акт рассказывания. Важно также отметить, что обе истории несколько отличаются манерой: в рассказе султана больше остроумных шуток и иронии как таковой, поэтому он отчасти напоминает рассказчика «Зюльми и Зельмаиды» и «Тем лучше для нее», тогда как принцесса Гриземина значительно меньше упражняется в остроумии, повествуя о своих приключениях более просто и безыскусно.

Если вернуться к «Зюльми и Зельмаиде» и «Тем лучше для нее», то в этих сказках читателю отведена совсем другая роль: здесь он сопричастен акту рассказывания, «к нему постоянно обращаются, его настойчиво приглашают к участию в написании сказки»³⁸³. Например, в «Зюльми и Зельмаиде» обращения

³⁸¹ Bokobza Kahan, Michèle. Le conte merveilleux libertin et ses scénographies // Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A. Defrance et J.-F. Perrin. Paris: Editions Desjonquères, 2007. P.224.

³⁸² «Вы не только попросили меня, сударыня, [написать] волшебную сказку, вы даже потребовали, чтобы она была готова до моего возвращения в Париж. Вы мне к тому же приказали избегать всякого сходства с теми из них, которые последнее время выходят в свет. <...> Я вам отправляю все то, что я смог извлечь из своего воображения. Вы заметите, по тому не всегда одинаковому тону, который царит в этом небольшом произведении, что мое воображение непоследовательно и часто меняет тему». – Voisenon, op.cit., p.91.

³⁸³ Bokobza Kahan, Michèle. Le conte merveilleux libertin et ses scénographies // Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A. Defrance et J.-F. Perrin. Paris : Editions Desjonquères, 2007. P.225.

рассказчика к читателю часто заключены в скобки как некий «чуждый» повествованию элемент: « [Zelmaïde] était fille d'une reine (comme vous le croyez bien) »³⁸⁴; или : « Je ne puis avoir la force de vous contredire, répondit la princesse. (Le lecteur saura qu'ici la bougie de Zelmaïde diminua beaucoup sans qu'elle s'en aperçût) »³⁸⁵; или : « <...> enfin, [Zulmis] se consola en se fatiguant, car il s'endormit... (Le lecteur s'imagine bien que je ne laisserai pas échapper une si belle occasion de placer un songe) »³⁸⁶. Но случается, что они включены непосредственно в повествование: « Le lecteur ne s'attend pas, je crois, à voir Zelmaïde retrouver sa bougie »³⁸⁷ или « Je profite de cet intervalle pour instruire le lecteur de ce que devint Zulmis »³⁸⁸.

В «Тем лучше для нее» обращения к читателю в скобках практически не встречаются, кроме одного эпизода, когда фея Досада и ее сын, принц Патиссон, пытаются подстроить ловушку принцу Скромнику, превращенному в самца куропатки, с целью помешать ему «добраться» до принцессы Триколор: « Le prince Potiron fit préparer ses armes, et la fée Rancune ordonna que l'on fît un grand trou. (Le lecteur touche au grand intérêt) »³⁸⁹. В других случаях повествователь обозначает свое присутствие именно через обращения к читателю в ходе повествования: « Dans le même instant, la fée toucha de son petit doigt le prince Discret, qui, comme vous croyez bien, parut en coq perdrix »³⁹⁰; или « [Tricolore] s'y endormit. On croit que je vais faire arriver le prince Discret ? non, ce sera le grand instituteur »³⁹¹; или « Un lecteur pénétrant jugera aisément <...> que c'était le prince Discret métamorphosé par sa mère »³⁹². Как отмечает М. Бокобза Каан, так

³⁸⁴ «[Зельмаида] была дочерью королевы (как вы могли легко догадаться)». – Voisenon, op.cit., p.199 (с.190).

³⁸⁵ «Я не в силах спорить с вами, – ответила принцесса. (Да будет известно читателю, что свеча Зельмаиды горела все более слабым огнем, но она этого не замечала)». – Voisenon, op.cit., p.210 (с. 197).

³⁸⁶ «...наконец, усталость принесла [Зюльми] утешение, и он уснул... (Читателю, должно быть, ясно, что я не упущу такой прекрасной возможности вставить сон в свое повествование)». – Voisenon, op.cit., p.222-223 (с.205).

³⁸⁷ «Читатель, полагаю, не надеется, что Зельмаида отыщет свою свечу». – Voisenon, op.cit., p.213 (с.199).

³⁸⁸ «Воспользуемся этим, дабы читатель узнал о том, что стало с Зюльми». – Voisenon, op.cit., p.222 (с.205).

³⁸⁹ «Патиссон принялся готовить оружие, а фея Досада приказала, чтобы сделали охотничье укрытие (Читателю становится интереснее)». – Voisenon, op.cit., p.30.

³⁹⁰ «В тот же миг фея коснулась мизинцем принца Скромника, который, как вы уже догадались, превратился в самца куропатки». – Voisenon, op.cit., p.29.

³⁹¹ «[Принцесса Триколор] заснула на травке. Читатель может подумать, что я приведу туда принца Скромника? Но нет, там появился Великий Наставник». – Voisenon, op.cit., p.33.

³⁹² «Проницательный читатель легко догадается <...>, что это был не кто иной, как принц Скромник, преображенный чарами своей матушки». – Voisenon, op.cit., p.34.

читатель / слушатель «активно участвует в работе (exercice) воображения»³⁹³, рассказчик приглашает его к диалогу, играя с его ожиданиями, которые он либо оправдывает, либо, что случается чаще, обманывает. Здесь речь идет о еще одном важном элементе пародийной сказки – «сообщничестве» между повествователем и читателем. Повествователь постоянно обращается к читателю, делая его активным участником акта рассказывания и пытаясь предугадать его реакцию на описываемые события. Обращает на себя внимание и то, как именно рассказчик говорит о читателе: либо обращается к нему на «вы» («vous»), то есть напрямую, как обращаются к собеседнику, либо при помощи местоимения «он», то есть имея в виду даже не одного читателя / слушателя, а, как уже говорилось выше, некую их общность, «аудиторию», либо в третьем лице. В последнем случае читатель представлен скорее даже как персонаж, действия которого описываются рассказчиком наравне с действиями сказочных героев, таким образом, можно предположить, что читатель становится некоторым образом неотъемлемой частью сказки.

Помимо взаимодействия с читателем, рассказчик также комментирует события или персонажей сказки. Например, в «Зюльми и Зельмаиде» он ведет себя как историк, и его ремарки, зачастую не лишённые иронии, одновременно выражают его мнение и служат характеристикой того или иного героя: « [La reine Couleur de rose] avait autrefois <...> épousé le Gris de lin, sur lequel je n'ai point de mémoires bien étendus » ; « [La reine] est devenue veuve, et avait eu raison », « Je n'ai pas ouï dire que [le génie Épais] ait jamais rien composé ; mais c'est tout ce qu'il aurait pu faire qu'une ode comme on les faisait l'année dernière » ; « [Zelmaïde] était une princesse accomplie : il ne tiendrait qu'à moi de lui prêter quelques défauts, mais je ne profiterai pas de la permission »³⁹⁴. Такого рода комментарии можно встретить и в «Тем лучше для нее», например, в портрете Великого наставника: « Je ne sais pas

³⁹³ Bokobza Kahan, Michèle. Le conte merveilleux libertin et ses scénographies // Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A. Defrance et J.-F. Perrin. Paris: Editions Desjonquères, 2007. P.225.

³⁹⁴ «Когда-то [королева Цвет розы] вышла за Бесцветника, о котором мне не многое известно»; «[Королева] овдовела – и правильно поступила»; «Не довелось мне слышать, сочинял он что-либо или нет, но уж наверное мог сочинить оду на манер тех, что в прошлом году были написаны»; «...принцесса Зельмаида обладала всеми совершенствами; в моей власти придать ей кое-какие недостатки, но я не воспользуюсь этой возможностью». – Voisenon, op.cit., p.200 (с.190-191).

s'il avait beaucoup d'esprit, mais tout cela vaut mieux que de bons mots »³⁹⁵. Рассказчик даже позволяет себе некоторые колкости в адрес «ложных героев» (духа Тугодума и принца Патиссона): «Le genie [avait] un habillement magnifique au lieu d'en avoir un de goût »³⁹⁶ или « Potiron reprit sa connaissance : ce n'était pas reprendre grand'chose »³⁹⁷. Через подобные комментарии он демонстрирует свое присутствие в повествовании, не стесняясь в открытую подшучивать над героями и словно приглашая читателя следовать его примеру. То же самое можно сказать о ремарках по ходу развития действия. Например, когда Зюльми и Зельмаида покидают дворец феи Разумницы, рассказчик не преминет заметить: « Je ne sais pas s'ils furent aussi contents que je le suis d'être sorti de ce palais de la Raison ; je craignais de ne pouvoir pas m'en tirer, et je ne crois pas qu'on m'y rattrape »³⁹⁸. Или, например, когда он описывает жизнь Зюльми в храме Изиды, то не удерживается от восклицания: « Ah ! qu'on voit de jolies choses quand on est chien ! Ne le serai-je jamais quand je deviendrai vieux ? »³⁹⁹. Схожие ремарки встречаются и в «Тем лучше для нее». Когда фея Хитрость сообщает принцессе, что та должна выйти замуж за Патиссона, а затем оставляет ее одну, рассказчик предпочитает последовать ее примеру: « Je l'imiterai, et je ne rendrai pas compte des réflexions de la princesse »⁴⁰⁰. Когда же описывается беседа уже замужней принцессы и принца Скромника, во время которой она говорила с ним «в рассерженном тоне», рассказчик добавляет: « Je ne sais pourtant si elle l'était réellement »⁴⁰¹.

Через подобные ремарки и замечания вырисовывается характер рассказчика сказок Вуазенона, который задает тон и угол зрения на то, о чем он рассказывает. Он вводит критическое отношение как к жанру в целом, так и в отношении персонажей или хода событий в частности. К тому же, комментарии по ходу

³⁹⁵ «Не знаю, насколько он был остроумен, но все перечисленное куда ценнее, чем острые слова». – Voisenon, op.cit., p.24.

³⁹⁶ «Дух [был одет] с превеликой роскошью, но безо всякого вкуса». – Voisenon, op.cit., p.242 (с.217).

³⁹⁷ «К Патиссону вернулось сознание, там, правда, особо нечему было возвращаться». – Voisenon, op.cit., p.39.

³⁹⁸ «Не знаю, так ли порадовались они, как я сам, уйдя из этого дворца Разума; я долго боялся, что вовек не выберусь оттуда, и вряд ли меня еще когда-нибудь туда заманят». – Voisenon, op.cit., p.213-214 (с.199).

³⁹⁹ «Ах! Сколько хорошего видишь в жизни, когда ты собака! Ужели я не превращусь в нее на старости лет?» – Voisenon, op.cit., p.237 (с.214).

⁴⁰⁰ «Я последую ее примеру и не стану излагать здесь размышления принцессы». – Voisenon, op.cit., p.32.

⁴⁰¹ «Но я не уверен, была ли она действительно недовольна». – Voisenon, op.cit., p.57.

действия, полные остроумия и иронии, представляют собой другую форму игры с читателем, так как они в конечном счете предназначаются именно ему.

В замечаниях рассказчика можно увидеть и критику в адрес современного Вуазенону светского общества, что, впрочем, часто случается в сказках второй волны моды, и Вуазенон, будучи аббатом, тоже не отказывается от некоторого морализирования. Такого рода комментарии, прямые или нет, часто представлено в форме нравоучительных речей или общеизвестных истин, принятых в светском обществе, как, например, в уже цитированном несколько раз начале «Зюльми и Зельмаиды»: « On se conduit par des principes bien différents : une fille trompeuse devient un jour une mère défiante et trompée ; les époux s'achètent au lieu de se choisir, et l'on enlaidit l'hymen en le séparant de l'amour »⁴⁰². Рассуждения на эту же тему можно встретить и в «Тем лучше для нее», когда речь заходит о свадьбе принцессы Триколор: « <...> on fit des perquisitions exactes sur l'étendue de ses revenus ; on ne demanda point son portrait, mais on prit l'état de ses biens »⁴⁰³. Так традиционный сказочный мотив – приключения влюбленных – становится проводником ценностей определенного слоя общества, и если любовь остается ключевым элементом интриги, то отрицательными персонажами (или ложными героями, в трактовке В.Я. Проппа) неизменно становятся те, за кого героини вынуждены выходить замуж против своей воли.

В «Зюльми и Зельмаиде» рассказчик затрагивает и проблему общественного мнения: «[Dans le palais de la fée Coquette Zelmaïde] remarqua beaucoup de femmes séparées de leurs maris, qui n'avait à se reprocher que leur étourderie ; on ne pouvait pas blâmer leurs époux, car leur déshonneur n'étant qu'un préjugé, le tort des femmes consiste plus dans l'opinion publique que dans l'infidélité »⁴⁰⁴. Такое суждение невольно напоминает слова Тартюфа из одноименной комедии Мольера, в

⁴⁰² «Однако мы исповедуем совсем иные взгляды, и лживая дочь, глядишь, обернется недоверчивой и обманутой матерью; супруги покупают, а не выбирают друг друга, и узы брака теряют красоту, будучи отторгнуты от любви». – Voisenon, op.cit., p.199 (с.190).

⁴⁰³ «<...> самые подробные изыскания о ее доходах были проведены. Никто не просил ее портретов, но внимательно изучалось состояние ее имущества». – Voisenon, op.cit., p.14.

⁴⁰⁴ «[Во дворце феи Кокетки Зельмаида] повидала немало женщин, расставшихся с мужьями, но повинных только в собственном легкомыслии; что касается мужей, их не в чем было упрекать, ибо, если почитать бесчестье за предрассудок, выходило, что жена виновна только в сложившемся о ней мнении общества, а не в измене». – Voisenon, op.cit., p.217 (с.201-202).

которых, как ни странно, в гиперболизированном виде отражено лицемерие светского общества: «Et le mal n'est jamais que dans l'éclat qu'on fait. / Le scandale du monde, est ce qui fait l'offense; / Et ce n'est pas pécher, que pécher en silence»⁴⁰⁵. Кроме общества в целом, критике подвергаются и некоторые черты человеческого характера, например, самолюбие: «L'amour-propre, *ce vilain amour-propre*, qui pourrait produire tant de vertus, et qui les gâte presque toutes»⁴⁰⁶. Рассказчик также подтрунивает над слабым полом и их кокетством: «C'est un travers qui survit toujours aux agréments qui le font tolérer : on s'en moque quand il devient ridicule»⁴⁰⁷. А в «Тем лучше для нее» он предупреждает дам о том, как опасно чрезмерно восхищаться собственной добродетелью, что возвращает читателя все к тому же самолюбию: «[La princesse Tricolore] se remerciait à tous moments de la rigueur qu'elle avait tenue à son amant <...>. En général, trop de réflexions sur la résistance est une préparation à la défaite»⁴⁰⁸.

Кроме замечаний, касающихся персонажей или некоторых других тем, рассмотренных выше, в пародийных сказках Вуазенона можно встретить и ремарки, имеющие отношение непосредственно к сказочному жанру. Например, в самом начале «Зюльми и Зельмаиды»: «[La reine Couleur de rose] avait autrefois, c'est-à-dire il y a longtemps, épousé le Gris de lin»⁴⁰⁹. Здесь «autrefois» («когда-то», «в стародавние времена»), будучи одним из устоявшихся сказочных выражений, отсылает к народной сказке и сказкам конца XVII века, которое заимствует рассказчик. Но оговорка «c'est-à-dire il y a longtemps» («то есть давным-давно») тут же подчеркивает дистанцированность того, кто рассказывает, по отношению к жанру и сигнализирует о комической составляющей сказки. На это лишний раз

⁴⁰⁵ «В проступке нет вреда, в огласке только вред / Смутить соблазном мир – вот грех, и чрезвычайный, / Но не грешно грешить, коль грех окутан тайной» (пер. М. Донского) – Molière, Jean-Baptiste. *Tartuffe, ou L'Imposteur*. Paris : Librairie générale française, 1985. P.104. / Мольер, Жан-Батист. Тартюф, или Обманщик. Мещанин во дворянстве. Пьесы. Вст. ст. Н.Б. Томашевского. М.: Дет. лит., 1978. С.91.

⁴⁰⁶ «Самолюбие, вредное наше самолюбие, могущее породить столько достоинств, а на деле губящее чуть ли не все...». – Voisenon, op.cit., p.203 (с.193).

⁴⁰⁷ «Этот недостаток живет дольше, нежели прелести, делающие его терпимым; когда же он становится смешным, о нем и думать не желают». – Voisenon, op.cit., p.217-218 (с.202).

⁴⁰⁸ «[Принцесса Триколор] без конца любовалась собственной добродетелью, она благодарила себя за то, что была так строга к своему возлюбленному. <...> В целом же, слишком много размышлять о своем сопротивлении – это уже прелюдия поражения». – Voisenon, op.cit., p.53.

⁴⁰⁹ «Когда-то (а иначе говоря – давным-давно) [королева Цвет Розы] вышла за Бесцветника, о котором мне не многое известно». – Voisenon, op.cit., p.200 (с.190).

указывает и двойной смысл слова « *autrefois* »: обычно оно подразумевает некое далекое прошлое, к которому относятся описываемые события, и его удаленность от настоящего момента как бы делает возможным существование чудесного; в «Зюльми и Зельмаиде» это «далекое прошлое» на самом деле не такое и далекое – речь идет о времени, когда королева Цвет розы еще была молода. Можно также вспомнить и слова рассказчика о Зельмаиде: « *Il ne tiendrait qu'à moi de lui prêter quelques défauts, mais je ne profiterai pas de la permission* »⁴¹⁰. Здесь тоже можно увидеть своеобразную полемику со сказочным каноном: с одной стороны, существуют определенные «коды» жанра, устойчивые приемы описания и характеристики персонажей, с другой – есть рассказчик, который может вносить те или иные изменения в сказку в рамках все тех же «кодов». Но рассказчик «Зюльми и Зельмаиды» позиционирует себя несколько иначе, а именно как создатель, творец своего произведения, тем самым приближаясь скорее к романисту, чем к народному сказителю. Чуть позже, повествуя о побеге Зельмаиды из дворца феи Разумницы, рассказчик добавляет: « *Elle était cependant toujours soumise au génie Épais, elle ne pouvait en espérer un autre que par sa permission. Tel était l'ordre du destin, car un conte de fée ne se passe pas plus du destin, qu'un opéra nouveau de tambourins et de pantomimes* »⁴¹¹. Или когда Зюльми, превращенный в собачку, встречает садовника из храма Изиы, читатель обнаруживает следующий комментарий: « *Ceux qui savent la nécessité des événements dans un conte ne seront pas surpris en apprenant que ce jardinier était celui des vierges d'Isis* »⁴¹². Таким образом, здесь можно увидеть своеобразную игру рассказчика с читателем: с одной стороны, он намекает, что от него во многом зависит, как события в сказке будут развиваться, с другой – он все же следует сказочному канону, однако, каждый раз обращает на это внимание читателя. В «Тем лучше для нее» подобные комментарии тоже встречаются, хоть и несколько

⁴¹⁰ «В моей власти придать ей кой-какие недостатки, но я не воспользуюсь этой возможностью». – Voisenon, op.cit., p.200 (с.191).

⁴¹¹ «Однако она оставалась покорной духу Тугодуму и рассчитывать на другого зятя могла только с его разрешения. Таково было веление судьбы, а сказка без велений судьбы встречается столь же редко, как новая опера без тамбуринов и пантомим». – Voisenon, op.cit., p.217 (с.201).

⁴¹² «Те, кто знает, как должны разворачиваться события в сказке, не слишком удивятся, узнав, что то был садовник из обители девственников Изиы». – Voisenon, op.cit., p.234. Зд. перевод мой – С.П.

реже, например, в сцене превращения королевы Патагонцев в изображение на гобелене: « Que c'est une belle chose que les événements dans un conte ! <...> Que d'aventures opposées et contraires va produire le choc de ces deux puissances [la fée Rusée et la fée Rancune] ! »⁴¹³. Все та же дистанция по отношению к жанру и непрекращающаяся игра как с читателем, так и с «кодами» и жанровыми клише, что и в «Зюльми и Зельмаиде».

Эти же «приемы» можно обнаружить и во вступлении к «Султану Мизапугу», где автор анализирует собственную сказку: «Vous vous apercevrez, par le ton différent qui règne dans le cours de ce petit ouvrage, que mon imagination a peu de suite et change souvent d'objet. <...> Par exemple, le commencement de ce conte est singulier, le récit du sultan est vif, naïvement conté, et, je crois, assez plaisant jusqu'au désenchantement de la princesse *Trop est trop*. L'épisode du bonze Cérasin fournit encore un plus grand comique. Mais tout à coup arrive une description d'un temple et des différents cintres qui le composent ; cet endroit auquel on ne s'attend pas, est, ce me semble, intéressant ; c'est dommage qu'il ne m'ait pas été possible de faire dire tout cela à un autre qu'au sultan Misapouf, qui véritablement doit être étonné lui-même de tout ce qu'il débite de beau, et de la délicatesse des sentiments que je lui donne tout à coup»⁴¹⁴. При этом он обращается не только к некой даме, но также и к другим читателям, обозначаемых местоимением «on» или как «certains gens» («некоторые»). Раскрывая историю создания произведения, рассказчик (или даже автор) с некоторой долей иронии указывает и на ее недостатки, особенно в истории султана: « [...] le sultan ayant annoncé au commencement de son histoire qu'il a été lièvre, lévrier et renard, il a bien fallu lui faire tenir la parole »⁴¹⁵. В самой сказке

⁴¹³ «Какая замечательная вещь – ход событий в сказке! <...> Сколько же разнонаправленных и противоречивых событий породит столкновение этих двух могущественных сил [феи Хитрость и феи Досада]!». – Voisenon, op.cit., p.20.

⁴¹⁴ «Вы заметите, по тому не всегда одинаковому тону, который царит в этом небольшом произведении, что мое воображение непоследовательно и часто меняет тему. <...> Например, начало этой сказки необычно, повесть султана жива, простодушно рассказана, и думаю, достаточно забавна до [момента] снятия чар с принцессы Чересчур-много. Эпизод с бонзой Серазеном добавляет комизма. Но вдруг начинается описание храма и различных залов, из которых он состоит. Это место, которого читатель не ожидал, как мне кажется, интересно. Жаль, что мне было невозможно вложить это описание в уста кого-либо другого, кроме султана Мизапуга, который, поистине, сам должен был удивиться тому, как красив его рассказ и как нежны чувства, которые я ему внезапно сообщаю». – Voisenon, op.cit., p.92-93.

⁴¹⁵ «...поскольку в начале своей истории султан объявил, что он был зайцем, борзой и лисом, нужно было заставить его сдержать слово». – Ibid.

(в историях, ее составляющих) уже персонажи, по выражению М. Бокобза Каан, «уполномочены взять на себя функцию рассказчика»⁴¹⁶, тогда как голос автора «вступительной речи» стирается, исчезает в их пользу. Но он проявляется через композицию (деление на главы и структура историй), а также через действия и речи персонажей (каламбуры и ироничные замечания), через некоторые повторяющиеся темы (например, в этой сказке тоже встречается тема замужества без любви – в эпизоде во дворце феи Колец).

Таким образом, фигура рассказчика в пародийных сказках Вуазенона предстает достаточно «многогранной»: прежде всего, он довольно «активен» и постоянно вмешивается в ход повествования, комментируя персонажей, сюжетные перипетии, жанровые клише или реакцию читателя. Его замечания и ремарки устанавливают дистанцию по отношению к жанру, необходимую для пародии, и подчеркивают игровую составляющую «Зюльми и Зельмаиды», «Султана Мизапуга» и «Тем лучше для нее». Его «взаимоотношения» с читателем можно охарактеризовать как «сообщничество», которое, по мнению М. Бокобза Каан, в гривуазной пародийной сказке является необходимым элементом пародии⁴¹⁷. При этом рассказчик может ассоциировать себя с читателем, а может противопоставлять себя ему, но в любом случае его игра с жанром в конечном счете является игрой с читателем и его ожиданиями. При этом рассказчик «Зюльми и Зельмаиды» и «Тем лучше для нее» отличается от рассказчика (или даже рассказчиков) «Султана Мизапуга», где его роль выполняют персонажи сказки.

2.3.5. «Непристойные» сказки.

Представляется важным упомянуть и о непристойном характере, свойственном как пародийным сказкам Вуазенона, так и многим сказкам его современников (например, «Танзаю и Неадарне» К. Кребийона или «Нескромным сокровищам» Д. Дидро). Термин «непристойная сказка» («*conte licencieux*») был

⁴¹⁶ Bokobza Kahan, Michèle. Le conte merveilleux libertin et ses scénographies // Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A. Defrance et J.-F. Perrin. Paris : Editions Desjonquères, 2007. P.224.

⁴¹⁷ Ibid., p.225.

введен Ж. Баршилоном⁴¹⁸ и объединяет сказки, которые «более или менее грубо нарушают то, что в то время называют приличиями (bienséances), то есть правила, которые предписывают молчать о сексуальности в ее действительных анатомических и физиологических последствиях (implications)»⁴¹⁹. В отечественном литературоведении для обозначения подобного рода сказок больше распространен термин «гривуазные» (от франц. «grivois» – вольный, игривый)⁴²⁰, их также называют «галантно-эротическими» или просто галантными⁴²¹, иногда используется слово «фривольные». Термин «licencieux», «непристойный», исторически датирован и может быть применен только к литературным произведениям XVIII века, что справедливо отмечает Р. Робер, когда пишет, что «этимология слова [«licencieux»] сама по себе через антифразу⁴²² наводит на мысль о нарушении [благопристойности], свойственном текстам, которые осмеливаются говорить о том, о чем говорить запрещено, а именно о физиологии и анатомии сексуальности»⁴²³. Категория «непристойного» в целом характеризует век Просвещения, и, по мнению М. Фуко, могла существовать только в эпоху, когда, несмотря на цензуру и множество нравственных и социальных ограничений, много думали и говорили о сексуальности⁴²⁴.

В сказках подобное «нарушение благопристойности» осуществляется через аллюзии, метафоры и перифразы. Но чтобы говорить о «двойном смысле», о чтении «во второй степени» (Ж. Женетт), необходимо присутствие определенных знаков или указателей (indices), которые приглашали бы к подобному прочтению. По мнению Р. Робер, эти знаки бывают двух категорий. Прежде всего, это установление «ироничной дистанции между повествователем и тем, что он

⁴¹⁸ См. Barchilon, Jacques. Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de la féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire. Paris : Honoré Champion, 1975.

⁴¹⁹ Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2002. P.232.

⁴²⁰ См. А.Д. Михайлов. Французская повесть эпохи Просвещения // Французская повесть XVIII века. М.: Правда, 1989. С.11-12.

⁴²¹ См. также А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.28.

⁴²² Франц. слово «licencieux» образовано от «licence», которое обозначает «вольность», «распутство».

⁴²³ Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2002. P..233.

⁴²⁴ См. Foucault, Michel. Histoire de la sexualité. Paris : Gallimard, 1949.

рассказывает», что позволяет не «брать» текст в его «первичном значении», но предполагать в нем «производное значение, которое на самом деле представляет собой настоящий объект [повествования]»⁴²⁵. Должно присутствовать и «совпадение нескольких элементов, которые, за счет их количества, указывают читателю на эротическое толкование»⁴²⁶. Сказочный дискурс оказывается сильно маркирован «условным языковым кодом», который включает не только «наиболее традиционный символизм»⁴²⁷ эротического характера, но также совокупность терминов, на первый взгляд невинных, но значение которых было совершенно прозрачным в ту эпоху. Таким образом, сексуальность тесно связана с беседой, и соблазнение совершается, прежде всего, при помощи слов, через дискурс, примеры чему можно найти и в «Софе» К. Кребийона, и в «Зюльми и Зельмаиде» Вуазенона.

К тому же, ироничная дистанция, необходимая для «непристойной» сказки, аналогична дистанцирующей иронии в сказке пародийной, и часто французские «contes» 1730-1760 годов являются одновременно пародийными и непристойными (гривуазными), что касается и Вуазенона. По М.М. Бахтину, подобный сдвиг от «чистой» пародии к «непристойной» представляется довольно логичным, так как говорит об эволюции пародируемого жанра, а «телесный» аспект, который отражает категория непристойного, уже присутствовал в средневековой пародии и возрождается в гривуазной сказке XVIII века. Устанавливая дистанцию, этот тип сказок также отводит особую роль читателю, которому адресован завуалированный смысл повествования, чье удовольствие «содержится в этой игре с формой, которая, как кажется, соблюдает ограничения, при этом ничего не называет, но все обозначает»⁴²⁸. Это удовольствие двунаправлено: это не только удовольствие читателя, связанное с расшифровыванием первичного смысла, но также удовольствие повествователя,

⁴²⁵ Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle. Paris: Honoré Champion, 2002. P.232.

⁴²⁶ Ibid., p.233.

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ Ibid., p.233-234.

который играет не только с условностями и клише жанра, но и с «зашифровыванием» этого первичного смысла.

Интрига «непристойных» сказок основана на «традиционной коллизии романа или сказочного повествования – открытия любовного чувства героями, принцем или принцессой, при этом совершенно неопытными»⁴²⁹. Но в данном случае в центре повествования находится не описание развития любовного чувства – любовная интрига служит лишь предлогом для «анализа нарастания любовного желания и обстоятельств, наиболее благоприятных для зарождения сладострастия (*volupté*)»⁴³⁰, а сказочное чудесное становится хорошим «подспорьем» в подобной игре смыслами.

Пародийно-гривуазные сказки Вуазенона являются хорошей иллюстрацией данной разновидности жанра, поскольку соединяют в себе оба типа знаков, необходимых для «чтения во второй степени»: ироничную дистанцию по отношению к повествованию, а также метафоры, аллюзии и слова с двойным смыслом. Например, в «Султане Мизапуде» вся история волшебных чар, наложенных злой феей на двух принцесс, дочерей королевы Земанжиры, построена вокруг метафоры «колец» («*anneaux*»), которые, как пишет Р. Труссон, «обозначают здесь то, что Дидро называет “[нескромными] сокровищами”»⁴³¹. Игра с именами принцесс тоже не безобидна: «[*la fée Ténébreuse*] leur a fait présent des deux anneaux en question, n’avait eu aucun égard à la différence de leurs tailles ; elle avait, au contraire, pris plaisir à contrarier la nature <...> et conséquemment la bizarrerie de ses dons, elle appela [*la*] grande fille *Trop est trop*, et l’autre, la princesse *Ne vous y fiez pas* »⁴³². Ироничная дистанция здесь основана на мотиве даров феи, комизм которого строится на их двусмысленности и противоречивом распределении между принцессами. Что касается метафоры «колец», то она доведена здесь до крайности, когда появляется

⁴²⁹ Ibid., p.235.

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ Trousson, Raymond. Introduction // *Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson.* Paris : R.Laffont, 1993. P.494.

⁴³² «[Мрачная фея] одарила их двумя вышеупомянутыми колечками, не принимая во внимание разницу в их росте. Наоборот, ей доставляло удовольствие противоречить природе. <...> И в соответствии с причудливостью ее даров, она назвала более высокую дочь Чуресчур-много, а другую принцессу – Не-верьте-этому». – Voisenon, op.cit., p.109.

Фея колец (la Fée aux anneaux), а вместе с ней герои попадают в храм, куда можно было проникнуть только при помощи волшебного предмета – заколдованного зуба другой феи (la Fée aux dents) – который служит героям ключом, превратившись в «мизинчик» («*petit doigt*») – еще одна метафора, значение которой совпадает со значением слова «*zizi*» в имени великана.

Похожая метафорическая образность встречается и в сказке «Тем лучше для нее». Здесь метафоры также связаны с чарами, жертвой которых становится принцесса Триколор. Но на этот раз вместо слова «*anneau*» появляется «распустившаяся роза, окруженная шипами» («*une rose tout épanouie, entourée de piquants*»), которую сменяют «два пальца, которые показывали рожки» («*deux grands doigts qui <...> faisaient les cornes*»), а чуть позже на их месте появляются «клещи, которые безжалостно сдавили [Патиссона]» («*deux pinces qui <...> serrèrent impitoyablement [Potiron]*»)⁴³³. Роза является «свадебным подарком» феи Хитрость, а два пальца, показывающих рожки – подарком ее сына, принца Скромника. Комизм ситуации усиливается неспособностью Патиссона справиться с чарами, так что ему приходится прибегнуть к помощи Великого наставника – но все события происходят в рамках предсказаний последнего. Чудесное здесь призвано множить довольно двусмысленные препятствия на пути героя, чтобы помешать ему добиться желаемого, и это по нарастающей усиливает комичность ситуации. Так в пародийно-гривуазных сказках травестируется мотив предсказания беды / вредительства, а вместе с ним и мотив испытаний, которым подвергается герой⁴³⁴.

«Зюльми и Зельмаида» на фоне двух предыдущих сказок выглядит куда более безобидной, поскольку в ней нет подобного рода волшебных чар, а наиболее интересным эпизодом является соблазнение Зельмаиды через беседу двух главных героев, построенную на перифразах. Например, Зюльми так описывает состояние, в которое его погружают его мечты: «*<...> vous excitez en moi des impressions que je ne connaissais pas ; <...> mon esprit et mon cœur, que la fée*

⁴³³ Voisenon, op.cit., p.37-38.

⁴³⁴ Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2002. P.234.

nous assure être indépendants du corps, y sont nécessairement liés dans ces instants, et réfléchissent sur lui les effets de tous leurs mouvements. Oui, charmante Zelmaïde, dès que je pense à vous, <...> je sors de mon état naturel, mais c'est pour passer dans un état mille fois préférable »⁴³⁵. Схожим образом описывает свои сны и Зельмаида, в данном случае они послужат предвестником грядущих событий (то есть ее соблазнения): « Je ne sais comment cela se fit ; mais mon obstination à vous refuser cette faveur [de laisser baiser la main] vous en valut d'autres auxquelles je ne songeais pas et dont je ne pouvais me défier. Vous étiez plus pressant, et moi plus agitée. <...> Je me sentis alors dans un état que je ne puis dépeindre. Je me réveillai, je me crus perdue »⁴³⁶. Подобные сцены встречаются и в сказке «Тем лучше для нее», например, когда принц Скромник приходит к королеве Патагонцев просить руки ее дочери, а королева отвечает ему следующее: « Vous savez aussi bien que moi que les grands s'épousent d'abord par procureur : c'est moi qui suis chargée de la procuration de ma fille <...>. Discret ne put pas se méprendre au sens de ce discours ; il était embarqué ; il eût perdu toutes ses espérances, s'il eût seulement balancé ; il fut infidèle par sentiment »⁴³⁷. На основе этих реплик можно сделать вывод, что дискурс гривуазной сказки построен на недосказанности, на скрытом, подразумеваемом смысле, который, однако, не сложно угадать. Как пишет Вуазенон во вступительной речи к «Султану Мизапуфу»: « ...tout est voilé ; mais la gaze est si légère, que les plus faibles vues ne perdront rien du tableau »⁴³⁸. Любопытно и то, что в беседах героев (как правило, женщины и мужчины) друг с другом часто фигурирует глагол « raisonner », « рассуждать », или « parler raison », говорить разумно», притом, что предметом их разговора очень часто является любовное

⁴³⁵ «...вы пробудили во мне волнение, ранее мне неизвестное; <...> ум мой и сердце, которые, по словам феи, не зависят от тела, в эти мгновения бывают с ним тесно связаны и воздействуют на него каждым своим движением. Да, прелестная Зельмаида, едва я подумаю о вас <...>, я тотчас же теряю естественное мое состояние, но обретаю иное, в тысячу раз более приятное». – Voisenon, op.cit., p.206 (с.194).

⁴³⁶ «Не знаю, как это случилось; но упорство, с которым я отказывала вам в этой милости [позволить поцеловать руку], позволило вам добиться других; о них я раньше и не догадывалась, но не могла отказать вам. Вы становились все настойчивее, я – все смущенней. <...> Меня охватили чувства, описать которые я не в силах. Я пробудилась, мне думалось, что я погибла...». – Voisenon, op.cit., p.210-211 (с.197-198).

⁴³⁷ «Вы, как и я, знаете, что сильные мира сего сначала сочетаются браком по доверенности, а именно я по доверенности представляю свою дочь. Скромник не мог ошибиться в смысле этих речей. Он уже ввязался в бой, и потерял бы всякую надежду, прояви он малейшее колебание. Во имя чувств к невесте он ей изменил». – Voisenon, op.cit., p.17-18.

⁴³⁸ «...все завуалировано, но покров столь легок, что даже люди с самым слабым зрением не упустят ни малейшей детали». – Voisenon, op.cit., p.95.

чувство. В этом содержится и ирония рассказчика, поскольку рассуждать о чувствах при помощи разума довольно рискованно, поэтому неудивительно, что данный глагол обозначает, в конечном счете, соблазнение посредством рассуждения (к которому прибегают как принц Зюльми, так и принц Скромник).

Помимо метафор и аллюзий, в пародийно-гривуазных сказках часто можно встретить сцены вуаеризма, типичные для данной модификации сказочного жанра. Например, в «Султане Мизапуге», это эпизод, где Гриземина и Зилиман становятся невольными свидетелями того, что происходит в первую брачную ночь между молодоженами Таисом и Фатьме; не лишена их и сказка «Тем лучше для нее», где в роли невольного свидетеля выступает Великий наставник, когда застаёт спящую на лужайке принцессу Триколор и принца Скромника, превращенного в светлячка. Именно на вуаеризме целиком строится и роман К. Кребийона «Софа». Сцены вуаеризма, точно так же, как и беседы героев, позволяют повествователю в очередной раз поиграть с языковым кодом и имплицитным смыслом происходящего.

Кроме того, в сказках часто появляются такие слова, как «желание» (*désir*) и «наслаждение» (*plaisir*), а также употребляемые в качестве их синонимов «(любовный) порыв» (*transport*), «пыл, любовный жар» (*feu*) и прилагательное «пылкий» (*ardent*), которые также указывают читателю на истинный предмет сказочного повествования. Например, в «Зюльми и Зельмаиде» есть такая реплика принцессы, обращенная к принцу: «*Quand je suis éveillée, je ne vous cherche pas, et je désire vous trouver*»⁴³⁹. Употребление глагола «*désirer*», «желать», созвучное слову «*désir*», «желание», вместо более распространенного и употребимого глагола «хотеть» («*vouloir*») здесь не случайно и придает некоторую двусмысленность словам героини. В другом эпизоде, когда герои покидают дворец феи Разумницы, значение слова «наслаждение» не менее прозрачно: «*Les voilà donc voyageant avec l'amour de plus et la raison de moins ; ils firent peu de chemin, parce que le plaisir les arrêtaient souvent*»⁴⁴⁰. Подобных примеров

⁴³⁹ «Когда я не сплю, я не ищу встречи с вами, хоть и желаю вас видеть». – Voisenon, op.cit., p.206 (с.195).

⁴⁴⁰ «И вот они пустились в путь, обретая любовь, потеряв разум; ушли они недалеко, ибо наслаждение нередко заступало им дорогу». – Voisenon, op.cit., p.214 (с.199).

употребления этих и схожих с ними по значению слов, принадлежащих одному семантическому полю, в изобилии можно найти в пародийных сказках Вуазенона.

В приведенном анализе было рассмотрено лишь несколько наиболее ярких примеров того «условного языкового кода», оперирующего преимущественно метафорами, который используется Вуазеноном в его пародийно-гривуазных сказках. Множество знаков, указывающих на истинный смысл происходящего, рассредоточены по ходу повествования и предлагают читателю самому его расшифровать. Вольность, некоторая «непристойность», эротический характер данных сказок сочетается с пародированием, поскольку и то, и другое предполагает дистанцию рассказчика по отношению к повествованию. Эти эротические мотивы, по справедливому замечанию А.Д. Михайлова, «являются неременной принадлежностью литературы рококо», при этом «ее эротика почти никогда не преступает грани дозволенного»⁴⁴¹. Действительно, на примере пародийно-гривуазных сказок Вуазенона можно наблюдать, что двойной смысл, связанный с «телесным низом», является лишь одной из форм игры с жанром, усиливая комизм описываемых ситуаций.

Нужно также отметить, что за счет непристойного характера своих пародийных сказок Вуазенон воспринимался как светский взрослый автор. Хотя в XVII-XVIII веках дети чаще воспринимались как «маленькие взрослые» и потому практически не существовало различий между «детской» и «взрослой» литературой как таковой, однако с развитием «*conte moral*», «нравоучительной сказки» во второй половине XVIII столетия данное положение постепенно изменяется⁴⁴². В этот период появляется и крепнет представление о детской литературе (ср. «Журнал для детей», «*Le Magasin des enfants*» (1757), издаваемый Ж.-М. Лепренс де Бомон). Но, будучи популярным среди взрослых, в число «детских» авторов Вуазенон не входил, более того, его сказки обычно исключались из различных сказочных сборников. Так, например, сделал Ш.-Ж.

⁴⁴¹ А.Д. Михайлов. Два романа Кребийона-сына – ориентальные забавы рококо, или Раздумия о природе любви // Кребийон-сын. Шумовка, или Танзай и Неадарне. Софа. М.: Наука, 2006. С.315.

⁴⁴² Подробнее см. Sevestre, Catherine. *Le roman des contes: contes merveilleux et récits animaliers, histoires et évolutions, du Moyen Âge à nos jours: de la littérature populaire à la littérature jeunesse*. Étampes : Cedis Éditions, 2001; Nières-Chevrel, Isabelle. *La littérature d'enfance et de jeunesse entre la voix, l'image et l'écrit*. URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/nieres-chevrel.html>

Де Майе, «автор» сборника «Кабинет фей» (Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux, 1785-1789), в котором Вуазенон упомянут только в одном из последних томов, где дается краткое жизнеописание « conteurs » XVIII века⁴⁴³.

⁴⁴³ См. Mayer, Charles-Joseph de. Voisenon // Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux. Amsterdam, 1785-1789. Т. 37, p.340-348.

Глава III. Нравоучительные сказки Вуазенона: особенности сказочной морализации.

3.1. К вопросу определения « conte moral ». Особенности жанра в XVIII веке.

« Conte moral » (нравоучительная или назидательная сказка) возникает во Франции во второй половине XVIII века: жанр начинает складываться в 1740-50-х годах, а в 1755-1765 гг. в журнале «Mercure de France» Ж.-Ф. Мармонтель публикует свои первые назидательные сказки, которые затем он объединит в сборнике «Contes moraux» («Нравоучительные сказки» или, как его чаще переводят, «Нравоучительные рассказы», 1761). Появляются и другие произведения этого жанра: назидательные сказки пишут граф де Келюс, мадам Лепренс де Бомон, Мари-Антуанетт Фаньян, Луи-Себастьян Мерсье и другие, часто ориентируясь на произведения Ш. Перро, мадам Д'Онуа и Фенелона. Примечательно, что сам термин «conte moral» появляется еще в 1742 г.: К. Кребийон определяет жанр своей «Софы» как «нравоучительную сказку» («Le Sopha, conte moral»), хотя здесь речь идет скорее о попытке замаскировать гривуазное содержание данного произведения (такого мнения придерживается, например, А.Д. Михайлов⁴⁴⁴) или даже об иронии по отношению к повествуемой истории, нежели о «нравоучительной сказке» в том смысле, в каком ее понимал Мармонтель. Об этой ироничности «Софы» писал и Ж. Сгар в своей статье, посвященной назидательной сказке Мармонтеля, особо отмечая, что «...когда Кребийон называет «Софу» «conte moral», он делает это не столько в иносказательном смысле, сколько для того, чтобы пригласить [читателя] к размышлению над лицемерием нравоучений»⁴⁴⁵.

⁴⁴⁴ «Его «Софа» не была «романом», это была просто «нравоучительная сказка», а если быть более точным, – сборником подобных сказок, и, следовательно, королевский запрет на книгу не распространялся. Но это была, конечно, лишь остроумная уловка, и строгие цензоры не обманулись». – А.Д. Михайлов Два романа Кребийона-сына – ориентальные забавы рококо, или раздумия о природе любви // Кребийон-сын. Шумовка, или Танзай и Неадарне. Софа. М.: Наука, 2006. С. 325.

⁴⁴⁵ Sgard, Jean. Marmontel et la forme du conte moral // De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmontel (1723-1799), édité par Jean Ehrard. Clermont-Ferrand : G. de Bussac, 1970. P.284.

Тем не менее, «родоначальником жанра» многие исследователи считают именно Мармонтеля, как, например, Н. Вейсман («Он был одновременно [его] создателем, лучшим автором и теоретиком»⁴⁴⁶), Ж. Сгар («Назидательная сказка принадлежит Мармонтелю, точно так же как басня – Лафонтену, а философская повесть – Вольтеру»⁴⁴⁷) или Ж.-П. Сермэн («[Нравоучительная сказка] формируется как независимый жанр под влиянием Мармонтеля, который в 1761 году объединяет под этим наименованием около дюжины рассказов, опубликованных с 1755 г. в «Mercure» <...>, и успех [сборника] служит объяснением, почему впоследствии на него (жанр) будут ссылаться»⁴⁴⁸). Появление данного жанра таким, каким его видел Мармонтель, можно рассматривать как реакцию на популярность гривуазной сказки, которая часто кроме пародии на восточный колорит «Тысячи и одной ночи» содержала недвусмысленные сцены соблазнения. В этом также можно увидеть своеобразное «возвращение к истокам», а именно к классицистическому принципу «развлекая, поучать», который лежит и в основе сказок Ш. Перро. Именно Перро впервые стал снабжать свои сказки моралите (moralités), которые одним своим названием отсылали к «моральной», назидательной составляющей сказочного жанра. И в основном благодаря ему, а затем и его современникам, которые вслед за академиком тоже стали сопровождать свои сказки моралите, нравоучение стало восприниматься как органичная часть сказки. Такого мнения придерживается, например, Ж.-П. Сермэн. Однако далеко не все исследователи с ним солидарны: в частности, А.Ф. Строев видит в такой эксплицитно выраженной (и тем более стихотворной) морали заимствование из басни. Так, по его мнению, сказка, пытаясь «выдать себя за более древний и признанно “полезный” жанр – басню», отстаивает свое «общественное предназначение»⁴⁴⁹. Нужно также отметить, что моралите Ш. Перро часто двусмысленны, ироничны – уже в них (то есть в конце

⁴⁴⁶ Veysman, Nicolas. Le rictus moral de Marmontel // *Féeries*, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/index685.html>.

⁴⁴⁷ Sgard, Jean. Marmontel et la forme du conte moral // *De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution*. Jean-François Marmontel (1723-1799), édité par Jean Ehrard. Clermont-Ferrand : G. de Bussac, 1970. P.229.

⁴⁴⁸ Sermain, Jean-Paul. *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris : Desjonquères, 2005. P.138.

⁴⁴⁹ А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // *Французская литературная сказка XVII-XVIII веков*. М.: Художественная литература, 1990. С.15.

XVII века, что подтверждает точку зрения Ж. Мэниля⁴⁵⁰ и Ж.-П. Сермэна⁴⁵¹ о «врожденном» комизме французской литературной сказки) устанавливается дистанция по отношению к сказочному повествованию, которому они словно противопоставлены своей стихотворной, то есть «ученой» формой. На это указывал и А.Ф. Строев: «Стихотворная мораль подчеркивает двойственность сюжета, придает ему фривольный смысл», а нередко и «оспарива[ет] рассказанную историю»⁴⁵². Об этом же пишет Ж.-П. Сермэн: анализируя назидательную составляющую литературной сказки с момента зарождения жанра во Франции, он отмечает, что хотя сказка «неотделима от морали по происхождению и существу своему»⁴⁵³, уже в конце XVII века «моралите», кажущиеся на первый взгляд слишком «плоскими» и прямолинейными, при более внимательном прочтении приобретают двусмысленность, так как часто содержат в себе даже насмешку над моралью (например, у Ш. Перро, мадам Д’Онуа или Катрин Бернар и др.⁴⁵⁴), тем самым приглашая читателя к размышлению о морали как таковой и к поискам собственного смысла сказки. То есть, как это ни парадоксально, уже во время первой волны моды на сказку мораль была средством для создания дистанции по отношению к жанру, на первый взгляд, претендующая на некоторую «наивность», простоту и однозначность, она, тем не менее, носила игровой характер.

Разрыв между волшебным и назидательным началами сказки, по мнению Н. Вейсмана, начался еще в конце XVII века – первых десятилетиях XVIII. Во второй половине XVIII столетия назидательная составляющая выходит уже на первый план и влечет за собой частичный или полный отказ от чудесного – все повествование в «*conte moral*» оказывается целиком подчинено нравственно-дидактической проблематике. Так, чудесное либо заменяется аллегорией, либо, если оно все же сохраняется, то скорее призвано оттенить или

⁴⁵⁰ См. Mainil, Jean. Le sourire des fées // *Féeries*, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/583>

⁴⁵¹ См. Sermain, Jean-Paul. Dans quel sens les « Mille et une nuits » et les féeries classiques sont-elles « comiques » ? // *Féeries*, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/593>

⁴⁵² А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.18.

⁴⁵³ Sermain, Jean-Paul. Le conte de fées du classicisme aux Lumières. Paris : Desjonquères, 2005. P.115.

⁴⁵⁴ Более подробно о моралите в сказках первой волны моды см. Sermain, Jean-Paul. Le conte de fées du classicisme aux Lumières. Paris : Desjonquères, 2005. P.126-137.

проиллюстрировать дидактический посыл сказки⁴⁵⁵. На это же указывала и М.В. Разумовская: «Авторы XVIII века стремились средствами волшебной сказки выразить суть человеческой природы и предложить читателю моральные поучения. Они проповедовали высокие нравственные принципы <...>. Моральный аспект сказки был очень силен»⁴⁵⁶.

Представляется важным указать и на особенности морализации в XVIII веке, для которой характерно ослабление барочно-классицистического ригоризма. При этом «морализация и дидактизм не существуют, по крайней мере, в лучших книгах Просвещения, как некие внехудожественные добавления, носящие предписывающе-прямолинейный характер: таковыми они становятся лишь в эпигонских, по существу развлекательных сочинениях, приобретая функцию внешнего признака популярной в философский век “проблемности”»⁴⁵⁷. Или, как пишет Л.Я. Рейнгардт в предисловии к «Салонам» Дидро: «Просветители хотят быть воспитателями, а не казенными моралистами. Моральной проповеди в старом смысле слова они противопоставляют другой, более разумный способ увлечения личности на путь добра. Дидро советует идеальному философу соблюдать старое правило – нравиться и быть полезным»⁴⁵⁸. Принцип «развлекая, поучать» упоминается и в статье Мармонтеля о сказке в его «Основах литературы»: «Что касается нравоучения <...>, то сказка, как и комедия, должна иметь свою цель, как комедия, на нее ориентироваться и, как комедия, ее достигать: ничто не препятствует ей быть веселой, ничто не мешает ей быть полезной; ее можно считать образцом жанра, если она сочетает веселость и назидательность»⁴⁵⁹.

Редуцированию морального пафоса в эпоху Просвещения способствует и рокайльная литература, а вслед за ней и сентиментализм, где на первый план

⁴⁵⁵ См. Veysman, Nicolas. Le féérique moral dans les contes moraux de Marmontel // *Féeries*, 4 | 2007. URL : <http://feeries.revues.org/413>

⁴⁵⁶ М.И. Разумовская О сказке // *Il était une fois...: Contes littéraires français (XII-XX siècles)*. Moscou: Raduga, 1983. С.24-25.

⁴⁵⁷ Н.Т. Пахсарьян. «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого»? // *Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие* / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа. С.69-116. URL : <http://www.natapa.org/biblio/articles/ironie>

⁴⁵⁸ Л.Я. Рейнгардт. Салоны Дидро и эстетика французского Просвещения // *Д. Дидро. Салоны* (в 2-х т.). Т.1. Москва: Искусство, 1989. С.14.

⁴⁵⁹ Marmontel. *Eléments de littérature*. Tome 1. Paris : Chez Verdière, 1825. P.523.

выходит не гражданственность, а приватность, частная жизнь. На эти тенденции в развитии жанра указывал и А.Д. Михайлов: «Начиная с 60-х годов [XVIII века] у многих писателей нравоучительность, подчас оборачивающаяся чувствительностью, нередко вытесняла из повести острую философскую проблематику»⁴⁶⁰. Именно влияние сентименталистских тенденций является причиной проникновения в сказку идиллической модальности, что заметно, в частности, в творчестве Мармонтеля и Вуазенона.

Появление назидательной сказки, а вместе с ней и философской повести во второй половине XVIII века можно объяснить также развитием просветительской мысли, когда литература, литературные произведения стали использоваться с целью заставить читателя размышлять, обращались к его разуму и способности рассуждать и анализировать. Упоминание рядом философской повести и назидательной сказки неслучайно: как пишет М. Фурно, до середины XVIII столетия понятия «мораль» и «философия» были практически синонимичны – и то, и другое обозначало «изучение природы, морали и метафизических сущностей, основанных на рассуждении»⁴⁶¹. Это связано с постепенной «секуляризацией» понятия «мораль», с переходом от ее «религиозного» восприятия как четкого «водораздела» между добром и злом, правильным и неправильным поведением – к принятию некоторой относительности этого разделения, о чем также свидетельствует статья в «Энциклопедии», посвященная морали. В отличие от «Словаря Французской академии» (1694), в котором она еще понимается как «доктрина, учение о нравах» (« doctrine relative aux mœurs »), а в качестве примеров приводятся такие выражения, как «мораль Иисуса Христа» или «мораль Евангелия»⁴⁶², в «Энциклопедии» она трактуется уже как «наука о нравах», «наука, которая предписывает нам благоразумное поведение и способы согласовать с ним наши действия»⁴⁶³. Так мораль постепенно становится

⁴⁶⁰ А.Д. Михайлов. Французская повесть эпохи Просвещения // Французская повесть XVIII века. М.: Правда, 1989. С.17.

⁴⁶¹ Fourgnaud, Magali. Le conte à visée philosophique et morale, de Fénelon à Voltaire. Projet de thèse. P.3. URL : <http://uranus.msha.fr/documents/pdf/fourgnaud.pdf>

⁴⁶² Morale // Le Dictionnaire de l'Académie Française. Paris, 1694. Tome 2, p.232.

⁴⁶³ Encyclopédie dirigée par Diderot & d'Alembert (1751-1765). URL : <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.9:1929.encyclopedia0513>

«философией нравов», согласно которой «человек ни нравственен, ни безнравственен, и если он таким становится, это происходит из-за недостатка нравственного воспитания, понимаемого как полиция нравов»⁴⁶⁴. Представление о философии, в свою очередь, тоже подверглось изменениям: в XVIII веке она понимается не только как поиск истины, но приобретает другие смыслы. Восприятие философии и философствования в эпоху Просвещения связано в том числе с изменением представлений о человеческом разуме, который «утрачивает свою онтологическую абсолютизированную природу <...> и становится “собственным разумением” отдельного человека»⁴⁶⁵. Под влиянием Ф. Бэкона и Д. Локка философия начинает интересоваться способами достижения истины, постижения мира на основе чувственного опыта конкретного человека, тем самым превращается в «философию знания». Литература становится важным инструментом в деле изучения человеческого разума и человека вообще: как пишет Н.Т. Пахсарьян, «если философия – это не только круг определенных проблем, но и особая манера их аналитического изложения, форма рефлексии, то есть некий тип дискурса, то мыслители Просвещения явным образом его обновили уже тем, что создали новый тип философско-художественной прозы – философскую повесть»⁴⁶⁶. Особенность этого жанра, по мысли М. Фурно, в том, что рассказанная история является «не только иллюстрацией какого-либо тезиса, но само чтение становится формой философского опыта»⁴⁶⁷. При этом морализация тяготеет к индуктивности: поучение выводится не из абстрактного принципа и прилагается к конкретному материалу, а отталкивается от отдельных случаев (от опыта), и затем делается некий общий вывод (моральная индукция)⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ Fourgnaud, Magali. Le conte à visée morale et philosophique de Fénelon à Voltaire. Thèse de doctorat en lettres modernes. Bordeaux, 2013. P.15. URL : http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/99/73/61/PDF/These_Magali_FOURGNAUD.pdf

⁴⁶⁵ М.И. Свидерская. Изобразительное искусство Италии XVIII века в контексте западноевропейской художественной культуры // Вопросы искусствознания. IX. 1996. № 2. С. 275.

⁴⁶⁶ Н.Т. Пахсарьян. «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого»? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа. С.69-116. URL : <http://www.natapa.org/biblio/articles/ironie>

⁴⁶⁷ Fourgnaud, Magali. Le conte à visée morale et philosophique de Fénelon à Voltaire. Thèse de doctorat en lettres modernes. Bordeaux, 2013. P.21. URL : http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/99/73/61/PDF/These_Magali_FOURGNAUD.pdf

⁴⁶⁸ См. об этом подробнее: Н.Т. Пахсарьян. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-1760-х годов. Днепрпетровск: Пороги, 1996.

Таким образом, целью как философской повести, так и назидательной сказки является воспитание человека, развитие как его ума, так и сердца, поэтому неудивительно, что Н. Вейсман ставит рядом имена Вольтера и Мармонтеля, называя первого учителем, а второго – его учеником и соперником и полагая, что они дополняют друг друга: «В то время как один разрушает древние идола, другой воздвигает новые в соответствии с натуралистическими требованиями века»⁴⁶⁹. Любопытно, что подобная популяризация философии, которая отражается в литературе и преобразуется ею, иногда приобретает специфический смысл: «Порой под “философскими” книгопродавцы и покупатели XVIII века подразумевали на самом деле запрещенные книги фривольно-эротического содержания, изредка приправленные поверхностным философствованием на расхожие темы. Здесь читатель сталкивается не с философской концепцией автора, а с неким доморощенным философствованием персонажа, не только повторяющим, но и упрощающим “общие места” просветительской философии»⁴⁷⁰. То есть получается, что понятие «философский» далеко не всегда соотносится с привычным современному читателю и исследователю понятием философии, но в век Просвещения часто связано, как это ни парадоксально, в том числе с сюжетами гривуазных сказок.

Возвращаясь к проблеме определения «*conte moral*», нужно сказать, что многие исследователи, например Ж. Сгар⁴⁷¹ или А. Куле⁴⁷², да и сам Мармонтель⁴⁷³ справедливо отмечали, что назидательной сказке как жанру довольно сложно дать точное определение. По мысли А. Куле, это связано, прежде всего, с самим термином «*conte moral*», который представляется либо слишком туманным, либо слишком обширным. С одной стороны, прилагательное «*moral*» обозначает изображение нравов и одновременно подразумевает нравоучение; с

⁴⁶⁹ Veysman, Nicolas. Le rictus moral de Marmontel // *Féeries*, №5, 2008. URL : <http://feeries.revues.org/index685.html>.

⁴⁷⁰ Н.Т. Пахсарьян. «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого»? // *Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие* / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа. С.69-116. URL : <http://www.natapa.org/biblio/articles/ironie>

⁴⁷¹ Sgard, Jean. Marmontel et la forme du conte moral // *De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution*. Jean-François Marmontel (1723-1799), édité par Jean Ehrard. Clermont-Ferrand: G. de Bussac, 1970.

⁴⁷² Coulet, Henri. Destin du conte moral // *Eighteenth-Century Fiction*: Vol. 13: Iss. 2, Article 9. URL : <http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol13/iss2/9>

⁴⁷³ См. Marmontel. Préface // *Contes moraux*. Paris: Merlin, 1765.

другой – сам термин « conte » в XVIII веке нуждается в уточнении, поскольку часто соединяет устный характер повествуемой истории, обращенной к некоей аудитории, и одновременно ее письменную форму, так что очень часто « conte » сложно отличить от « histoire » (« истории») или « nouvelle » (« новеллы»), как пишет исследователь⁴⁷⁴. Обосновывая свою точку зрения, он обращает внимание и на то, что назидательные истории писали задолго до возникновения « conte moral », а само это жанровое обозначение казалось современникам настолько неясным, что его либо иронически обыгрывали и даже высмеивали, либо вообще отказывались от него, либо давали ему определение, сильно отличающееся от того, которое им давал Мармонтель. А. Куле называет « conte moral » оксюмороном и « монстром-гибридом », а также отмечает, что « эпитет “moral”, стоящий рядом со словом “conte”, не может обозначать форму »⁴⁷⁵. Однако, несмотря на несколько довольно справедливых наблюдений, подобная точка зрения кажется не совсем объективной. Нельзя не согласиться с тем, что « conte moral » представляет собой сложный жанровый феномен, который может обозначать как повествование о нравах, так и назидательную историю, но нужно также понимать, как и почему он возникает. Пытаясь дать определение жанру, А. Куле перечисляет многочисленные и очень неоднородные произведения (в том числе сборники), в названиях или подзаголовках которых фигурирует словосочетание « назидательная сказка », однако он не пытается проанализировать истоки данного феномена. Но как кажется, его нужно рассматривать не отдельно, изолированно, а в совокупности со всей сказочной « продукцией » XVIII века, в особенности второй половины столетия, поскольку очевидно, что речь идет о некоей эволюционировавшей форме, о новом этапе развития французской литературной сказки. При этом жанровое обозначение « conte moral » не исключает все той же игры со сказочным каноном через присоединение к слову « сказка » многочисленных определений (ср. название сборника Луи-Себастьяна Мерсье « Les hommes comme il y en a peu, et les génies comme il y en a point. Contes

⁴⁷⁴ Coulet, Henri. Destin du conte moral // Eighteenth-Century Fiction: Vol. 13: Iss. 2, Article 9. P. 5-6. URL : <http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol13/iss2/9>

⁴⁷⁵ Ibid., p.4.

moraux, les uns pour rire, les autres à dormir debout, orientaux, persans, arabes, turcs, français, etc. »), что характерно для XVIII века в целом. Поэтому нет ничего удивительного в том, что этот жанровый феномен, как до него волшебная, восточная и гривуазная сказки, тоже становится популярным, «модным», появляются множество произведений, обозначаемых самими авторами как «conte moral», что и позволяет рассматривать его если не как самостоятельный жанр, то как жанровую разновидность или «поджанр» (sous-genre)⁴⁷⁶ сказки.

Ж. Сгар, опираясь на творчество Мармонтеля, предлагает более глубокий анализ «назидательной сказки». Он характеризует этот жанр как «гибкий, податливый (malléable)», как «подвижную, неустойчивую форму»: «Сказка Мармонтеля поочередно представляет собой то притчу или комедию-пословицу, то забавную историю или рассказ, то диалог или короткий роман; и тем не менее, речь всегда идет о «назидательных сказках», то есть, как пишет Морелле, об «отдельном классе», «жанре»⁴⁷⁷. Исследователь тоже затрагивает проблему схожести сказки и новеллы и сложности в их определениях в XVIII веке, но при этом подчеркивает, что несмотря на это «теоретики эпохи» хорошо понимали, чем отличаются эти два термина: если новелла была теснее связана с правдоподобием, с неким фактическим материалом, то термин сказка «выбирали, заботясь, наоборот, об утонченности, непринужденности и стиле»⁴⁷⁸. И если новеллист «позволяет говорить фактам», то «conteur», тот, кто сочиняет сказки, «говорит от собственного лица; он является самой субстанцией повествования»⁴⁷⁹, и это в большой степени можно отнести к Мармонтелю. Таким образом, для Ж. Сгара основным отличительным признаком назидательной сказки Мармонтеля является его стиль, «манера», которую отличает все то, что так характерно для его эпохи: веселость и остроумие, изящество в выражении мысли. Ж. Сгар также пишет о некоторой «пасторальности», свойственной назидательной сказке

⁴⁷⁶ Fourgnaud, Magali. Le conte à visée morale et philosophique de Fénelon à Voltaire. Thèse de doctorat en lettres modernes. Bordeaux, 2013. P.25. URL : http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/99/73/61/PDF/These_Magali_FOURGNAUD.pdf

⁴⁷⁷ Sgard, Jean. Marmontel et la forme du conte moral // De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmontel (1723-1799), édité par Jean Ehrard. Clermont-Ferrand: G. de Bussac, 1970. P. 229.

⁴⁷⁸ Ibid., p.230

⁴⁷⁹ Ibid., p.231.

Мармонтеля, причины которой он видит именно в «потакании» вкусам «прекрасного общества», неспособного воспринимать «прозаическую природу» и «народную мудрость» без подобных «украшательств». Отсюда и некоторая схематичность сказочной интриги, которая искусственно создается исключительно ради ее благополучного разрешения.

Получается, что «conte moral» не так далека от сказки гривуазной, «непристойной», как может показаться на первый взгляд: их объединяет не только условное соблюдение нарративной схемы (беда или вредительство, которые всегда подразумевают их ликвидацию), но также и «адресат», а соответственно и стиль, ведь и те, и другие пишутся для светского общества. Их также объединяет комическое (ср. определение, которое Мармонтель дает термину «conte» в «Основах литературы», уподобляя сказку и комедию), только у него разная природа: в гривуазной сказке комическое рождается из «выворачивания наизнанку» разного рода сказочных клише, а также из двусмысленности ситуаций и повышенного внимания к «материально-телесному низу» (М.М. Бахтин), а в назидательной сказке оно происходит из несколько «эйфорического» видения автора и из «удовольствия, которое он испытывает от того, что так легко можно разграничить добро и зло»⁴⁸⁰. Однако это не значит, что писатель не отдает себе отчета о реальных жизненных конфликтах между мечтой и действительностью. По мысли Ж. Сгара, Мармонтель «предпочитает показывать мир, где все проблемы разрешаются волшебным образом»⁴⁸¹, и смысл морали в его сказках – в том, чтобы примирить человека с самим собой, с его чувствами и долгом, чтобы каждый обнаружил в себе «естественную, природную доброту», в чем можно увидеть истинно просветительский подход к назиданию.

Н. Вейсман в поисках определения жанра «conte moral» также отталкивается от творчества Мармонтеля и приходит к выводу, что «назидательная сказка в большей степени является изображением нравов, нежели рассказом»⁴⁸², и в этом смысле Мармонтеля некоторым образом можно считать

⁴⁸⁰ Ibid., p.234.

⁴⁸¹ Ibid., p.236.

⁴⁸² Veysman, Nicolas. Le rictus moral de Marmontel // Féeries, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/index685.html>.

«продолжателем» Лабрюйера. Но отличие его сказок от «Характеров» последнего в том, что им не свойственна насмешка или сарказм, они, наоборот, поучают и ободряют, в них присутствует определенный идеал, на что указывал и Ж. Сгар. Н. Вейсман пишет и об особенностях композиции назидательной сказки: в ней всегда присутствует некая моральная сентенция, которая может либо предшествовать повествованию, либо завершать его. Именно через назидание, нравоучительную «цель» обеспечивается повествовательное единство, при этом «поэтика назидательной сказки запрещает всякую свободу повествования, в том смысле, что любое отступление становится аморальным отклонением»⁴⁸³. Ж. Сгар также затрагивал этот вопрос: по его мнению, в назидательной сказке «наставление предшествует повествованию, поддерживает и направляет его»⁴⁸⁴ — «предшествует» в том смысле, что повествование всегда подчинено какой-то определенной идее, сентенции, к которой автор хочет привести читателя через рассказываемую историю.

В свою очередь, Ж.-П. Сермэн, рассматривая пути развития сказочного жанра во Франции, обращает внимание на то, что назидательная сказка второй половины века развивается практически параллельно с пародийно-гривуазной⁴⁸⁵, и приходит к выводу, что мораль в той или иной мере играет центральную роль в сказках этого периода, как гривуазных, так и собственно нравоучительных, различаются лишь подходы к ее трактовке. При этом возникновение и развитие «*conte moral*» (с 1750 г.) совпадает с исчезновением волшебной сказки, однако первая сохраняет многие особенности второй, но в ней меняется «модальность чудесного»: у волшебной сказки заимствуются «трактовки романических элементов», «почти механическая стремительность [развития действия]», даже чудесное, но это чудесное теперь «ограничивается обстоятельствами, совпадениями, разного рода путаницей, и назидательный смысл рождается из шутивого развития интриги, из необыкновенной последовательности

⁴⁸³ Ibid.

⁴⁸⁴ Sgard, Jean. Marmontel et la forme du conte moral // De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmontel (1723-1799), édité par Jean Ehrard. Clermont-Ferrand: G. de Bussac, 1970. P.284.

⁴⁸⁵ Sermain, Jean-Paul. Le conte de fées du classicisme aux Lumières. Paris : Desjonquères, 2005. P.27-28.

событий»⁴⁸⁶. Таким образом, удаляясь от волшебной сказки, сказка назидательная «отвечает на потребность (demande) в осязаемом правдоподобии (vraisemblance sensible)»⁴⁸⁷, о котором Дидро говорит в своих «Салонах» и которое Н. Вейсман называет «внутренним правдоподобием».

Таким образом, можно сделать вывод, что волшебная и пародийная сказки «подготовили» рождение сказки назидательной: у двух первых она заимствует непринужденный стиль повествования, не лишенный изящества и остроумных шуток; вневременность описываемых событий, то есть отсутствие «временных указателей» либо отнесенность в прошлое (что, впрочем, не отменяет аллюзий на современность); схематичность персонажей, присущую сказке в целом, и некоторую искусственность или же обобщенный характер изображаемых ситуаций, а также подчинение сюжета определенной моральной сентенции, которая либо вынесена в начало, либо завершает повествование, что несколько сближает назидательную сказку с басней и философской повестью. Что касается мотива беды или недостачи, характерного для волшебной сказки, то он в сказке назидательной часто заменяется испытанием, которому подвергает главного героя фея или какой-либо дух, как правило, мудрый и нравственно безупречный, на что, в частности, указывает Р. Робер⁴⁸⁸. Так чудесное, в случае Мармонтеля «рациональное и нравоучительное»⁴⁸⁹, становится неким «аксессуаром» для истории в назидательном духе.

Изучению сказок, в основе которых лежит «философское или назидательное намерение» (contes à visée philosophique et morale), посвящена диссертационная работа М. Фурно. В ней рассматривается корпус французских литературных сказок, опубликованных в 1690-1775 гг., с подзаголовком «contes moraux» или «contes philosophiques», а также тех, которые имеют целью нравоучение или которым свойственна философская проблематика (в частности, в ее поле зрения попадают такие авторы как К. Кребийон, Дидро, Руссо, Вольтер, Мармонтель и

⁴⁸⁶ Ibid., p.138.

⁴⁸⁷ Ibid.

⁴⁸⁸ Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2002. P.339.

⁴⁸⁹ Veysman, Nicolas. Le féérique moral dans les contes moraux de Marmontel // Féeries, 4 | 2007. URL : <http://feeries.revues.org/413>

некоторые другие). Исследовательница обозначает « conte moral » (а вместе с ней и « conte philosophique ») как полиморфную категорию или форму, или же «поджанр», которым она, однако, лишь ограничивает область своего исследования, поскольку приходит к выводу, что изученные ей произведения слишком различны и не обладают достаточным количеством схожих признаков, чтобы можно было говорить о жанре или «поджанре» в полном смысле слова⁴⁹⁰. Тем не менее, она отмечает, что всем этим произведениям, начиная с последнего десятилетия XVII века, свойственен особый род отношений между вымыслом и комплексом философских или нравственных идей. Сказка становится средством распространения просветительских представлений, при этом она не только и не столько содержит в себе некое назидание, а скорее служит инструментом для того, чтобы «разбудить» сознание читателя, заставить его размышлять и сопоставлять. Сказка уже не является носителем какой-либо определенной истины, она включает в себя множественные смыслы, но также «борется» против «наивного прочтения», когда в ней видят лишь развлечение или приятный досуг. Таким образом, сказки, написанные «с философским или назидательным намерением», являются «экспериментальным вымыслом»⁴⁹¹ и особым видом «философского опыта»⁴⁹², «местом для вопрошания и для экспериментирования над самим знанием»⁴⁹³. Поэтому значительная роль в них отводится читателю, с которым уже не «заигрывают», как в пародийно-гривуазной сказке, а требуют от него способности к анализируванию и «философствованию» и приводят его к тому, чтобы «по-новому взглянуть на себя, на мир, который его окружает, и на другого»⁴⁹⁴. Подобные взаимоотношения с читателем, как кажется, были бы невозможны без того пути, который был пройден гривуазно-пародийной сказкой – вероятно, это одна из причин, по которой современному читателю порой сложно воспринимать философские повести, например, Вольтера. Они требуют иного

⁴⁹⁰ Fourgnaud, Magali. Le conte à visée morale et philosophique de Fénelon à Voltaire. Thèse de doctorat en lettres modernes. Bordeaux, 2013. P.441. URL : http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/99/73/61/PDF/These_Magali_FOURGNAUD.pdf

⁴⁹¹ Ibid., p.442.

⁴⁹² Ibid., p.444.

⁴⁹³ Ibid., p.446.

⁴⁹⁴ Ibid.

прочтения: читатель должен не отождествлять себя с персонажами (например, в «Кандиде»), а смотреть на них и происходящее с ними со стороны – на это указывает, в частности, невероятное количество злоключений, выпадающих на долю главных героев. Как пишет М. Фурно, эта «новая категория сказок основана на трехстороннем отношении между автором, который стремится передать особое видение мира и человека, читателем, к которому обращена эта “передача”, и сказкой, расшифровка которой позволяет увидеть мир иначе, по-другому»⁴⁹⁵.

На основе всего вышесказанного можно сделать вывод, что жанр назидательной сказки, «*conte moral*», все еще недостаточно изучен – первое основательное исследование вышло сравнительно недавно (работа М. Фурно, 2014). Авторы более ранних сочинений (это, в основном, статьи либо разделы в более общих обзорах, посвященных сказочному жанру XVII-XVIII веков) опираются в большинстве своем на Мармонтеля как основателя жанра и первого, кто выпустил сборник, давший затем название самому жанровому феномену (М. Фурно впервые проанализировала все многообразие произведений эпохи Просвещения с подзаголовком «*conte moral*»). При этом все исследователи сходятся во мнении, что жанром или даже «поджанром» назидательную сказку как таковую назвать сложно, поскольку слишком разнородны произведения, обозначаемые авторами данным подзаголовком. Данная сложность связана с расширением границ жанра «*conte*», а также с изменением значения прилагательного «*moral*», отсюда упоминание о подвижности, гибкости, разнородности данного феномена. Это связано также с тем, что нравоучительная, назидательная сказка рождается как бы на стыке нескольких жанров – волшебной, восточной и пародийно-гривуазной сказки, отчасти философской повести, басни, а также романа и, кроме того, она испытывает влияние сентименталистских тенденций. Все это превращается в своеобразную жанровую смесь, которую каждый писатель интерпретирует по-своему, расставляя акценты в соответствии со своим замыслом и взглядами.

⁴⁹⁵ Ibid., p.448.

Как кажется, важную роль здесь занимает и игровое отношение к сказке, возникшее в связи с развитием сказки пародийной, на фоне которой и появляется «conte moral» – этим можно объяснить разнородность произведений, «собранных» под данным подзаголовком, отсюда и последующее появление «анти-нравоучительных» («contes anti-moraux») и «непристойных» («contes immoraux») сказок. Важно учитывать и двоякость слова «moral», которое часто подразумевает не столько назидательный посыл, сколько изображение нравов, приглашая читателя сделать выводы самостоятельно. Поскольку целью данной работы не является дать сколько-нибудь обширный анализ данного жанрового феномена, а скорее проанализировать, как он трактуется Вуазеноном, то представляется закономерным рассматривать его как одну из модификаций сказочного жанра в рамках творчества данного автора.

3.2. «Contes moraux» Вуазенона.

Нравоучительный пафос, как уже говорилось в предыдущей главе, просматривается и в пародийных сказках Вуазенона, например, в «Зюльми и Зельмаиде» («Zulmis et Zelmaïde», 1745), которая начинается со своеобразной моральной сентенции: «Si l'on suivait toujours les règles de la nature et de l'équité, il n'y aurait que des heureux sur la terre ; on ne verrait ni mères rigides, ni filles dissimulées, ni maris maussades, ni femmes infidèles. On se conduit par des principes bien différents : une fille trompeuse devient un jour une mère défiante et trompée ; les époux s'achètent au lieu de se choisir, et l'on enlaidit l'hymen en le séparant de l'amour. Cette morale est nécessaire pour justifier Zelmaïde»⁴⁹⁶. Помимо «утилитарности» и «утопичности» данной морали и отсутствия в ней «императивности» в духе сказок Ш. Перро, в данном «назидании» можно увидеть

⁴⁹⁶ «Когда бы мы неуклонно следовали законам природы и справедливости, на земле все жили бы счастливо: не было бы ни непреклонных матерей, ни скрытных дочерей, ни ворчливых мужей, ни неверных жен. Однако мы исповедуем совсем иные взгляды, и лживая дочь, глядишь, обернется недоверчивой и обманутой матерью; супруги покупают, а не выбирают друг друга, и узы брака теряют красоту, будучи отторгнуты от любви. Назидание сие необходимо, дабы оправдать Зельмаиду». – Voisenon. Contes légers suivis des anecdotes littéraires. Paris: Dentu, 1885. P.199 / Вуазенон. Зюльми и Зельмаида. Пер. Н. Фарфель // Французская повесть XVIII века. М.: Правда, 1989. С.190.

и отсылку к нравам современного Вуазенону общества – например, мотив «брака по расчету» будет неоднократно встречаться и в других его сказках. Любопытно и то, что «Зюльми и Зельмаида» начинается именно с «морали», что скорее нехарактерно для сказок первой волны моды, зато впоследствии будет одной из типичных черт сказок назидательных. При этом нельзя не заметить игровую составляющую назидания – нравоучительный пафос здесь снижается за счет «необходимости» данной «морали» для «оправдания» главной героини и ее поступков, а вместе с ней и косвенного объяснения деления героев на настоящего и ложного.

Не лишен рассуждений о морали и «Султан Мизапупф» («*Le sultan Misapouf et la princesse Grisemine, ou les Métamorphoses*», 1746). Во «вступительной речи» повествователь, обращаясь к читательнице, словно пытается оправдать сам себя и свой выбор жанра: «*Vous trouverez sans doute que ce conte est un peu libre ; je le pense moi-même ; mais ce genre de conte étant aujourd’hui à la mode, je profite du moment, bien persuadé qu’on reviendra de ce mauvais goût, et qu’on préférera bientôt la vertu outrée de nos anciennes héroïnes de romans à la facilité de celles qu’on introduit dans nos romans modernes. Il en est de ces sortes d’ouvrages comme des tragédies, qui ne sont pas faites pour être le tableau du siècle où l’on vit. Elles doivent peindre les hommes tels qu’ils doivent être, et non tels qu’ils sont. Ainsi ces contes peu modestes, où l’on ne se donne pas souvent la peine de mettre une gaze légère aux discours les plus libres, et où l’on voit à chaque page des jouissances finies et manquées, passeront, à coup sûr, de mode avant qu’il soit peu*»⁴⁹⁷. Таким образом, эта сказка представляет собой не только «модный жанр», предметом ее изображения являются также «модные» нравы, которые, как кажется, повествователь вроде бы не одобряет и потому говорит о них с долей

⁴⁹⁷ «Вы, вероятно, найдете эту сказку несколько вольной, я и сам придерживаюсь такого же мнения, но поскольку сказочный жанр сейчас в моде, я пользуюсь моментом, будучи убежден, что в скором времени мы освободимся от этого дурного вкуса и будем предпочитать преувеличенную добродетель героинь наших старинных романов поверхностности тех героинь, которых описывают наши романы современные. То же самое можно сказать обо всех произведениях такого рода как трагедии, которые написаны не для того, чтобы изображать нравы века, в который мы живем. Они должны рисовать людей такими, какими они должны быть, а не такими, какие они есть. Так, эти не очень скромные сказки, в которых часто не утруждаются даже слегка завуалировать самые вольные речи и в которых на каждой странице описаны наслаждения полученные или упущенные, несомненно, в скором времени выйдут из моды». – Voisenon, op.cit., p.94.

иронии – как, впрочем, и о «преувеличенной добродетели героинь старинных романов», но, тем не менее, он следует вкусам светской аудитории.

При этом подобные «нескромные» сказки сравниваются с трагедиями, от которых отличаются тем, что сказки изображают людей такими, какие они есть, в то время как трагедии изображают их такими, какими они должны быть, то есть предлагают читателю или зрителю идеал, к которому нужно стремиться. В этом их достоинство перед сказками, которые «несомненно, в скором времени выйдут из моды». Подшучивая над современным ему обществом и его вкусами, Вуазенон в «Султане Мизапуфе», как и в «Зюльми и Зельмаиде», лишь выражает надежду, представленную как уверенность, что когда-нибудь оно избавится от присущих ему пороков, но ирония, с которой это сказано, словно нивелирует и эту уверенность. Получается, что и здесь нравоучительный пафос смягчен и представлен скорее в роли совета, мягко намекающего на более верный путь и исподволь направляющего на него читателя.

Более подробно эту тему Вуазенон развивает в **«Истории Блаженства»** («*Histoire de la Félicité*», 1751). Как пишет Р. Труссон, «как Вуазенону случалось переходить от непристойной сказки к оратории, так же в его сочинениях ему случается сменить игривый тон на нравоучительные речи»⁴⁹⁸, примером чему и служит «История Блаженства», опубликованная после «Султана Мизапуфа».

Но прежде чем приступить к анализу, нужно сказать несколько слов о жанре этого произведения. Несмотря на то, что сам автор называет его «историей», обзор критической литературы о сказочном жанре вообще и о жанре назидательной сказки в частности указывает на схожесть обозначений «сказка» и «история», что лишний раз подтверждается и названием сборника Ш. Перро «Истории или сказки былых времен, с поучениями» («*Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*», 1697). Это отмечает и М. Фурно: «Тогда как жанровое обозначение “*conte moral*” распространяется скорее в 1760-1770-е годы, между

⁴⁹⁸ Trousson, Raymond. Introduction // *Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson.* Paris : R.Laffont, 1993. P.495.

1699 и 1760, по-видимому, отдают предпочтение слову “histoire”, “история”⁴⁹⁹. При этом термин, употребленный в заглавии, должен подтверждать «присутствие размышления о судьбе или о нравах»⁵⁰⁰. К тому же, употребление подзаголовка «история» имеет некоторые смысловые нюансы: подзаголовок «подчеркивает устный характер переданных рассказов», а также «вносит понятие точки зрения, так как каждая история представляет собой субъективную версию пережитых событий»⁵⁰¹.

«История Блаженства» Вуазенона вполне соответствует данным определениям – это история двух супругов, Темидора и Зеламиры, которые «поженились из приличия, уважали друг друга, не испытывая взаимной любви, и любили других, не питая к ним уважения» (« qui s'étaient mariés par convenance, s'étaient estimés sans s'aimer, et en avaient aimé d'autres sans les estimer »)⁵⁰², затем разошлись, чтобы вновь воссоединиться, признав свои ошибки, и жить в счастье и гармонии друг с другом. Желая помочь своим детям избежать подобных ошибок, они рассказывают им историю своей жизни: Темидор – сыну Альсиппу, Зеламира – дочери Альдине. Отнести рассматриваемое произведение к сказкам нравоучительного характера позволяет также термин «блаженство», « félicité », присутствующий в названии, который «вводит нравственное и философское размышление о счастье»⁵⁰³, как пишет М. Фурно. Однако за счет иронии нравоучительный пафос данной истории смягчается: « C'est, je crois, la meilleure façon d'instruire des enfants. Il y a apparence qu'elle devient à la mode, car les jeunes gens ne font sans doute tant de sottises qu'afin d'amasser des matériaux pour la perfection de leurs descendants »⁵⁰⁴.

⁴⁹⁹ Fourgnaud, Magali. Le conte à visée morale et philosophique de Fénelon à Voltaire. Thèse de doctorat en lettres modernes. Bordeaux, 2013. P.49. URL :

http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/99/73/61/PDF/These_Magali_FOURGNAUD.pdf

⁵⁰⁰ Ibid., p.58.

⁵⁰¹ Ibid.

⁵⁰² Voisenon. Contes légers suivis des anecdotes littéraires. Paris : Dentu, 1885. P.158.

⁵⁰³ Fourgnaud, Magali. Le conte à visée morale et philosophique de Fénelon à Voltaire. Thèse de doctorat en lettres modernes. Bordeaux, 2013. P.49. URL :

http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/99/73/61/PDF/These_Magali_FOURGNAUD.pdf

⁵⁰⁴ «Это, я полагаю, лучший способ наставлять детей. Создается впечатление, что он входит в моду, так как молодые люди, вероятно, совершают столько глупостей исключительно с целью собрать материал для усовершенствования своих потомков». – Voisenon, op.cit., p.158-159.

Эта история начинается с размышления о том, что такое блаженство, чем напоминает сентенцию в духе назидательной сказки: « La Félicité est un être qui fait mouvoir tout l'univers ; <...> tout le monde la nomme, la désire, la cherche ; presque personne ne la trouve, presque personne n'en jouit : elle existe pourtant ; chacun la porte dans son coeur, et ne l'aperçoit que dans les objets étrangers. Plus on s'écarte de soi-même, plus on s'écarte du bonheur : c'est ce que je vais prouver par l'histoire d'un père et d'une mère, qui, revenus de leurs erreurs, en firent le récit à leurs enfants, et sacrifièrent leur amour-propre au désir de les instruire »⁵⁰⁵. Последующая история, точнее, две истории, служат иллюстрацией приведенного размышления, чем композиционно напоминают «Султана Мизапуга» с той лишь разницей, что здесь герои рассказывают о своей жизни не друг другу, а детям, да и «приключения» их вполне типичны для светского человека того времени, в них нет ни капли волшебного. Меняется и тон повествования – из игривого он превращается в более серьезный; меняется и цель – вместо того, чтобы давать волю воображению, как то было в «Султане Мизапуге», Вуазенон стремится через повествование убедить читателя в верности высказанного в самом начале суждения.

Эта история соединяет в себе одновременно рассказ об инициации, взрослении и отчасти напоминает мемуары, которые, однако, имеют «устный» характер (герои их не пишут, но рассказывают). Темидор, как и многие молодые люди эпохи, в поисках счастья в свете, поначалу считал, что «высшее блаженство – быть покорителем женских сердец» (« la suprême félicité était d'être homme à bonnes fortunes »)⁵⁰⁶, затем – что оно кроется в обладании высокими почестями и должностями. Однако впоследствии он обнаруживает, что, продолжая жить светской жизнью, он не обретет блаженства, ведь «пути, которые мы выбираем, чтобы достичь счастья, практически всегда удаляют нас от него» (« ...les routes

⁵⁰⁵ «Блаженство – это существо, которое приводит в движение весь мир; <...> все о нем упоминают, его желают, его ищут; но почти никто его не находит, почти никто им не обладает. Тем не менее, оно существует. Каждый носит его в своем сердце, но замечает лишь в посторонних объектах. А чем больше удаляешься от самого себя, тем больше удаляешься от счастья, что я и докажу на примере истории отца и матери, которые, освободившись от своих заблуждений, рассказали о них своим детям и пожертвовали своим самолюбием ради желания их просветить». – Voisenon, op.cit., p.157-158.

⁵⁰⁶ Ibid., p.166.

qu'on prend pour arriver au bonheur sont presque toujours celles qui vous en éloignent »)⁵⁰⁷. И только познакомившись с философом, удалившимся от света, он обретает то самое блаженство, которое так долго искал, и находит его в воссоединении с супругой. Зеламира, которая воспитывалась в монастыре, но после замужества была вынуждена выходить в свет, тоже вскоре приходит к выводу, как мало блаженства можно найти в светской жизни. В его поисках она формирует свой кружок, начинает заниматься литературой, ищет счастье в обществе приятных молодых людей, затем в совместной жизни с мужем, даже невольно ударяется в добродетель, но не в настоящую, а светскую, показную, и так и не обретает желаемого. Устав от внимания одного из поклонников, к тому же, будучи застигнутой врасплох мужем, она решает удалиться от света и жить в уединении, где впоследствии обретет блаженство, помирившись с супругом.

Таким образом, история, описанная Вуазеноном, очень напоминает сказки Мармонтеля, что отмечает и М. Фурно: в ней поиск счастья посредством философии и любви соединен с критикой в адрес общества, а ирония и юмор, присутствующие в повествовании, отличают его от проповеди⁵⁰⁸. Здесь присутствует и размышление о последствиях брака не по любви, когда подобный союз превращается в «лицемерный и абсурдный институт»⁵⁰⁹: « On oblige une fille de recevoir publiquement dans son lit quelqu'un qu'elle ne connaît pas, et elle est déshonorée d'y recevoir quelqu'un qu'elle adore »⁵¹⁰. Размышление о тщете удовольствий граничит здесь с обличением либертинажа и отказом от рокайльного культа наслаждения и «интенсивности момента», от образа жизни, в котором «социальные отношения основаны на видимости и притворстве», где «ни одно чувство не искренне», а «свет – это комедия, которой неизвестны подлинные

⁵⁰⁷ Ibid., p.165-166.

⁵⁰⁸ Fourgnaud, Magali. Le conte à visée morale et philosophique de Fénelon à Voltaire. Thèse de doctorat en lettres modernes. Bordeaux, 2013. P.54. URL :

http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/99/73/61/PDF/These_Magali_FOURGNAUD.pdf

⁵⁰⁹ Trousson, Raymond. Introduction // Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson. Paris : R.Laffont, 1993. P.496.

⁵¹⁰ «Девушку вынуждают публично принимать в своей постели того, кого она не знает, и она опозорена, если принимает в ней того, кого она обожает». – Voisenon, op.cit., p.167-168.

ценности»⁵¹¹. Поэтому неудивительно, что блаженство нужно искать вне света. При этом, что характерно для века Просвещения, блаженство основано на разуме, соединенном с добродетелью, на «естественной философии» и представлено как «разумное счастье» двух героев, удалившихся от света, в котором они не смогли его обрести.

Не вызывает удивления и то, что в этой истории можно обнаружить и некоторую идиллическую модальность. Безусловно, применительно к сказкам Вуазенона не стоит говорить об идиллии «в чистом виде» – и в «Истории Блаженства» идиллия возникает только в конце, где герои достигают гармонии с природой и друг с другом, при этом она предстает как «творение разумного человека». Счастливый сказочный конец разворачивается здесь в описание добродетельной и счастливой жизни после череды испытаний и заблуждений. Устав от света и пресытившись его удовольствиями, герои удаляются в деревню, своеобразный «*locus amoenus*», «приятное место», где воспитывают своих детей. Свет с его условностями и негласными правилами, где царят лицемерие и предрассудки, противопоставляется мирной жизни в деревне, на лоне природы, вдали от страстей, где герои обретают покой для души и тела, живут в согласии, ведут мирные беседы, другими словами, обретают то счастье, которое они так долго и тщетно искали в удовольствиях светской жизни. Хотя герои и не наделены всеми совершенствами, даже наоборот, Вуазенон не скрывает их недостатков – они самолюбивы и имеют свои слабости, – хоть им и случалось заблуждаться и ошибаться, им все же удастся достичь блаженства, ведь «каждый носит его в своем сердце, а замечает только в посторонних объектах» («*chacun la porte dans son coeur, et ne l'aperçoit que dans les objets étrangers*»)⁵¹². Это блаженство, по мысли Вуазенона, заключается в верности самому себе, в гармонии с собой, ведь «чем больше удаляешься от самого себя, тем больше удаляешься от счастья» («*plus on s'écarte de soi-même, plus on s'écarte du*

⁵¹¹ Trousson, Raymond. Introduction // *Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson.* Paris : R.Laffont, 1993. P.496.

⁵¹² Voisenon, op.cit., p.158.

bonheur »)⁵¹³. Таким образом, в этой повести «сельская жизнь» противопоставлена жизни светской, и только в уединении становится возможным обретение счастья, «блаженства» благодаря любви, основанной на разуме и подкрепленной им, благодаря добродетельности и взаимоуважению.

Черты идиллического присутствуют и в сказке о султани Мизапуре. Как Темидор и Зеламира, султан Мизапур и его супруга, принцесса Гриземина, пережив множество приключений, наконец, обрели покой и наслаждаются обществом друг друга и радостями семейной жизни. Сказка заканчивается согласно жанровому канону — счастливый конец «и жили они долго и счастливо» напоминает идиллическую картину гармоничного и размеренного существования.

Наряду с идиллическим, в сказках Вуазенона порой можно обнаружить и черты пасторали. В частности, в **«Челноке любви»** («*La Navette d'amour*», 1748, опубл. в 1781 г.) пасторальный тоpos представлен наиболее ярко. В нем рассказывается история любви двух героев – принцессы Зизи (Zizis) и принца Мирзы (Mirza). Оба они живут в уединении, вдали от города («*dans un asile champêtre*»), по соседству друг с другом. Принцесса – вдова (она ею стала «спустя три месяца после бракосочетания»), принц тоже предоставлен сам себе, а как пишет Вуазенон – «*Tout homme indépendant n'a d'autres moyens que l'amour pour s'éclairer et pour s'instruire ; c'est ce parti que prit Mirza, sans s'en douter lui-même : elle vit Zizis et l'admira*»⁵¹⁴. Таким образом, перед читателем предстает история любви в духе пасторального романа: герои благородного происхождения, удалившиеся от света, описание их занятий и зарождающегося чувства друг к другу. Противопоставление между городом (светом) и сельской жизнью подчеркивается и усиливается на протяжении всего повествования: например, принцесса «всегда жила в деревне; <...> она обладала скромной красотой, простым умом, нежной душой; что ей было делать в городе?» («*Elle se tenait toujours à la campagne ; <...> elle avait une beauté modeste, un esprit simple, une*

⁵¹³ Ibid.

⁵¹⁴ «У любого независимого человека нет других средств, кроме любви, чтобы стать образованным и просвещенным; именно такое решение принял Мирза, даже не подозревая об этом: он увидел Зизи и стал ею восхищаться». – Voisenon, op.cit., p.3.

raison douce, une âme tendre ; qu'aurait-elle fait à la ville ? »)⁵¹⁵ – подчеркивает автор. Это противопоставление еще более отчетливо звучит в конце повести.

Именно в этом изолированном мире на лоне природы оказывается возможным настоящее чувство, которое герои упорно стараются не называть: они часто видятся, но принцесса, желая продолжать столь приятное общение и в то же время опасаясь его возможных последствий, договаривается с принцем говорить только о разуме и дружбе и никогда не произносить слова «любовь» и «красота». Однако в события вмешивается бог любви, Амур, который под видом уличного торговца дарит принцессе челнок из мирта – дерева, которое считалось атрибутом богини Венеры и символизировало вечную любовь и брак. Амур советует принцессе, когда она будет одна, делать узелки при помощи этого челнока каждый раз, как она подумает о том, к кому она испытывает самые сильные дружеские чувства. А принцу он дарит перо и таблички для письма, на которых тот, едва оказавшись в одиночестве, должен записывать любые замечания об особе, которая также внушает ему дружбу. Нетрудно предположить, чем закончатся подобные «экзерсисы» обоих персонажей: к следующему визиту Амура Мирза исписал все таблички, а Зизи наделала столько узелков, что они не помещались в зале ее дома.

Не менее примечательно, что изображение природы, в целом не характерное для сказок Вуазенона, не только присутствует здесь, но и создает определенную атмосферу любви, царящей в природе, тем самым оттеняя чувства героев: когда принц уезжает на охоту, принцесса идет гулять в сад, где то слышит пение соловья, то видит двух играющих бабочек или воркующих голубей, то цветы, ласкаемые теплым зефиром. «Воссоединение» героев также происходит на фоне весеннего пейзажа, созданного волшебством Амура: « Dans l'instant l'air, qui était froid, s'adoucit ; une chaleur tempérée parut sortir de la terre ; les oiseaux se crurent au printemps et se firent l'amour ; les arbres même furent émaillés de fleurs, et

⁵¹⁵ Ibid.

leurs rameaux se rapprochèrent »⁵¹⁶. Тема природы также оказывается включена в метафорическое описание любви, которое дает Амур: « ...il n'y a aucun jour d'hiver pour les gens qui s'aiment de bonne foi »⁵¹⁷.

Повесть заканчивается идиллическим союзом двух героев, которые «были счастливы в течение всей своей жизни» (« ils furent heureux pendant toute leur vie »)⁵¹⁸, и в этом счастье они снова оказываются противопоставлены свету: « le tableau d'une si belle union blessa la vue du plus grand nombre »⁵¹⁹. Точно так же челнок из мирта становится символом искреннего чувства, которое «тайно объединяет два сердца из тысячи», а противопоставленный ему челнок из золота – синонимом легких светских увлечений – он «объединяет всех, но ни в ком не вызывает привязанности»⁵²⁰. Таким образом, идиллия и пастораль сочетаются в сказках Вуазенона все с той же критикой в адрес общества, которому он адресует свои сказки, и одновременно выражают поиск той универсальности, над которой автор порой насмехается.

Следовательно, в «Челноке любви» перед читателем, с одной стороны, предстает изображение жизни двух «искусственных пастухов» – Зизи и Мирзы, которые живут в природном окружении, но при этом по законам света: наносят визиты друг другу и соседям, ведут беседы, гуляют, ездят на охоту. Однако подобная светская жизнь их тяготит: « Zizis ne se plaisait qu'avec Mirza ; ils étaent trop heureux lorsqu'ils se trouvaient seuls »⁵²¹. С другой стороны, это пасторальное существование оказывается насквозь идиллично: героев не обуревают страсти, они не страдают, не конфликтуют друг с другом или с миром. В центре повествования – изображение их зарождающихся чувств, в которых они не признаются самим себе, прикрываясь словом «дружба», но о которых говорит все вокруг, в частности, природа. Внешний мир, «свет», не вторгается в их

⁵¹⁶ «Через минуту воздух, который был холодным, потеплел; мягкий жар, казалось, поднимался от земли; птицы подумали, что наступила весна, и затеяли любовные игры; даже деревья покрылись цветами, и их ветви приблизились друг к другу». – Voisenon, op.cit., p.8.

⁵¹⁷ «Нет ни одного зимнего дня для людей, которые искренне любят друг друга». – Ibid.

⁵¹⁸ Voisenon, op.cit., p.9.

⁵¹⁹ «Вид столь прекрасного союза задел взоры очень многих». – Ibid.

⁵²⁰ « Depuis ce temps <...> la navette de myrthe n'ose plus former des noeuds qu'en cachette pour unir deux coeurs entre mille <...>. La navette d'or tourne seul en public pour lier tout le monde et n'attacher personne ». – Ibid.

⁵²¹ «Зизи любила только общество Мирзы; они были очень счастливы, только когда оставались вдвоем». – Voisenon, op.cit., p.7.

существование, не мешает им, он может лишь наблюдать картину их безмятежного счастья со стороны, как бы издалека. Так, напрашивается вывод, что истинное счастье возможно только вне света, вне города, которые ассоциируются с порочностью и легкомыслием.

«История Блаженства» словно дополняет эту сказку, развивая схожие идеи и показывая, что происходит с любовью в свете – тема, затронутая лишь вскользь в «Челноке любви», где автор упоминает, что в городе «любовь продавалась у ювелиров, и ее текущая стоимость зависела от стоимости бриллиантов» (« L'amour se vendait chez les joalliers, et sa valeur courante suivait celle des diamants »), а «чистая, настоящая любовь жила в сельском уголке, в двух лье от города Танкан» (« L'amour pur, l'amour vrai était dans un asile champêtre, à deux lieues de Tunquin »)⁵²², то есть вместе с Зизи и Мирзой. Но если действие «Челнока любви» вынесено за пределы света, то «История блаженства» – это, как уже говорилось выше, история «пути» двух супругов, Темидора и Зеламиры, к счастью и блаженству через превратности светской жизни.

Таким образом, история Темидора и Зеламиры оказывается противоположной истории Зизи и Мирзы: если последние стали супругами вследствие взаимного чувства, то герои «Истории блаженства» оказываются жертвами законов света, и только через философию и жизненный опыт они приходят к взаимопониманию и строят свое счастье, опираясь на разум. Обе истории объединяет концепция обретения «блаженства», найти которое возможно, только сблизившись с миром природы: по мысли Вуазенона, оно заключается в верности самому себе, в гармонии с собой, ведь «чем больше удаляешься от самого себя, тем больше удаляешься от счастья»⁵²³.

Однако «Челнок любви» нельзя целиком отнести ни к пасторали, ни к идиллии. Хотя это произведение и лишено какого бы то ни было авторского определения, в нем лишь говорится, что это перевод китайской рукописи о

⁵²² Voisenon, op.cit., p.2.

⁵²³ Voisenon, op.cit., p.158.

происхождении челноков⁵²⁴, представляется целесообразным отнести его к жанру нравоучительной сказки. На это указывает, в частности, система персонажей: Зизи и Мирза названы принцем и принцессой – очевидная сказочная условность, тем более что герои живут за городом, а вовсе не в отдельных государствах. А то, что они ближайшие соседи, как будто является аллегорией их духовной близости, подтверждение чему читатель найдет впоследствии. Время действия не определено точно – сказано лишь, что это был период новогодних подарков («*c'était au temps des étrennes...*»). Место действия, как и имена персонажей, отсылают к моде на восточную и псевдо-восточную сказку: Зизи (Zizis), Мирза (Mirza), город Танкан (Tunquin) на это указывает и «происхождение» рукописи – Китай. Здесь присутствует и чудесное: бог любви, Амур, впервые предстает перед персонажами в обличье уличного торговца (типичный сказочный мотив превращения), а затем открывает им свое истинное лицо: «*Le jeune marchand parut à leurs yeux avec un flambeau, un carquois, mais point d'ailes*»⁵²⁵. Своими подарками (челноком и пером с табличками) он лишь содействует сближению героев, этому способствует и сотворенное им чудо: зима на глазах удивленных Зизи и Мирзы сменяется весной.

О том, что это произведение можно отнести к жанру сказки, свидетельствует и окрашенный легкой иронией стиль, на что обращал внимание Ж. Сгар в своей критической статье о назидательных сказках. Например, первый брак Зизи описывается следующим образом: «*Zizis était devenue veuve trois mois après son mariage ; ils lui avaient paru longs. Cet hymen, qui s'était fait au préjudice de l'amour, avait tourné à son profit ; il rendait Zizis maîtresse de ses actions : c'est une grande facilité pour ne pas rester longtemps maîtresse de son coeur*»⁵²⁶. Здесь, с одной стороны, вновь затрагивается тема брака, заключенного «вопреки любви», с

⁵²⁴ « On me serait quelque gré, si l'on voyait les volumes immenses que j'ai parcourus pour découvrir l'origine des navettes ; je ne l'ai trouvée dans aucun. Le hasard me l'a procurée en feuilletant un manuscrit chinois dans la bibliothèque d'Avignon : en voici la traduction fidèle ». – Voisenon, op.cit., p.1.

⁵²⁵ «Юный торговец предстал перед ними с факелом, колчаном, но совершенно без крыльев». – Voisenon, op.cit., p.8.

⁵²⁶ «Зизи стала вдовой спустя три месяца после свадьбы; они ей показались очень длинными. Этот брак, который был совершен вопреки любви, обернулся в ее пользу: он сделал Зизи хозяйкой своих действий, что является прекрасным средством для того, чтобы не слишком долго оставаться хозяйкой своего сердца». – Voisenon, op.cit., p.2.

другой – с улыбкой обыгрывается его продолжительность (где фигурирует типично сказочное число «три» – три месяца), и, казалось бы, его трагический финал (Зизи стала вдовой), который лишь предоставил героине свободу действий. Даже в имени героини можно увидеть то не совсем пристойное сочетание звуков, которое уже встречалось в «Султане Мизапуге» в имени великана Зинпюзикеккоазиси (Zinpuziquequoazisi), а в описании бога Амура особенно обращает на себя внимание та деталь, что у него «не было крыльев» – так иронично обыгрываются типичные представления о боге любви. Все это в очередной раз указывает на дистанцию рассказчика по отношению к повествованию, типичную скорее для сказочного жанра, чем, например, для идиллии.

Ироничны и описания нравов города Танкан, в которых, однако, нетрудно угадать критический взгляд на нравы Парижа: « Il n'y avait aucune maison à Tinquin où l'on ne trouvât des amis lourds, des vers plats, et des magots de porcelaine, bien moins magots que ceux qui les avaient donnés »⁵²⁷. Идеальный союз главных героев служит фоном, невыгодно оттеняющим нравы света, присущее им тщеславие и зависть: « ...le tableau de si belle union blessa la vue du plus grand nombre. La navette de bois parut plate et ignoble aux yeux de la sottise vanité qui en fabriqua d'or. La mode les adopta et leur donna la vogue »⁵²⁸. Выазенон прибегает здесь к аллегории, чтобы через образ челнока из мирта и из золота продемонстрировать, как в свете искажаются подлинные чувства, когда искренности и простоте предпочитают внешний блеск и пустоту, которую он скрывает. И хотя в этой сказке нет сколько-нибудь явно выраженной моральной сентенции – ни в начале, ни в конце – ее основная идея довольно прозрачна: найти подлинную любовь, обрести «блаженство», как уже говорилось выше, можно только вдали от света. В данном случае наряду с изображением нравов представлен тот самый «пример для подражания», больше напоминающий

⁵²⁷ «В Танкане было ни одного дома, где не встречались бы неуклюжие друзья, заурядные стихи и гротескные фарфоровые статуэтки, которые были гораздо менее уродливы, чем те, кто их подарил». – Voisenon, op.cit., p.2.

⁵²⁸ «Вид столь прекрасного союза задел взоры очень многих. Челнок из дерева показался безвкусным и отвратительным глупому тщеславию, и оно стало делать их из золота. Мода их переняла и сделала их популярными». – Voisenon, op.cit., p.9.

счастливое исключение из правил – отсюда те сказочные условности, говорящие, в том числе, о недостижимости подобного идеала, но одновременно дающими надежду на него.

В творчестве Вуазенона можно найти и сказки, самым автором отнесенные к жанру « conte moral »: «Он был прав» (« Il eut raison »), «Он был неправ» (« Il eut tort »), «Ни слишком много, ни слишком мало» (« Ni trop, ni trop peu »). Сказки «Он был прав» и «Он был неправ», которые можно рассматривать как своеобразный «диптих», Вуазенон публикует в 1755 г., определяя первую как « conte philosophique et moral » («нравоучительную и философскую сказку»), а вторую просто как « conte moral » («нравоучительную сказку»). Однако и здесь оказывается, что автор вовсе не стремится преподнести какой-либо нравственный урок своим читателям, он скорее склонен изображать нравы общества и на примерах своих персонажей, указать ему (обществу) его недостатки и разрушительные условности. Таким образом, эпитет « moral » в обозначении жанра в данном случае отсылает скорее к констатации того, какие нравы свойственны современному Вуазенону свету, чем имеет своей целью «поучать», хотя некоторое назидание в этих сказках все же присутствует и часто влечет за собой философское размышление. За этим стоит то различие между дидактикой и морализацией, которое достаточно ясно проявилось в XVIII веке: если литературе XVII века скорее свойственна дидактичность, она поучает, часто говорит в терминах должествования, указывая, как именно надо себя вести, то литература XVIII столетия – особенно литература рококо – говорит о том, как бывает в жизни, как естественно несовершенны люди, и морализация здесь, прежде всего, – описание нравов, их картина, история, предложенная читателю для размышления.

Интересно рассмотреть, как построены оба произведения. Сказка «**Он был прав**» начинается не с моральной сентенции, как можно было бы ожидать, а с синопсиса, который, как замечает сам рассказчик, напоминает парадокс: « Azéma était un homme sensé ; il ne voulait point se marier, parce qu'il savait qu'on trompe tous les maris, et il se maria. On lui proposa deux partis ; l'un était une jeune Beauté qu'il

aimait, et qui lui eût été fidèle ; l'autre était une Veuve qui lui était indifférente, et qui ne l'était pas pour tout le monde ; c'est ce qu'on lui fit connaître clairement. Cette dernière fut l'objet de son choix ; et il eut raison »⁵²⁹. Парадоксальность этого синопсиса заключается в противоречивости действий главного героя и в двусмысленности выражения « il eut raison », «он был прав» – прав с точки зрения общества или с точки зрения личного счастья? Уже с самого начала читатель сбив с толку и тем самым вовлечен на путь критического восприятия сказки – на это намекает и ее жанровое определение: «философская и нравоучительная сказка». Важно и то, что эта сказка, как и «История Блаженства», представляет вниманию читателя не «пример для подражания», а изображение противоречивой человеческой природы, и то, что поначалу напоминает парадокс, «окажется доказательством»: « Ceci a l'air d'un paradoxe, cela va devenir une démonstration »⁵³⁰.

Парадоксальными выглядят и многие суждения рассказчика в этой сказке, напоминающие максимы, да и само повествование, которое должно было бы дать объяснение описанному в начале «положению дел», отнюдь не снимает парадоксальности ситуации: Азема предпочитает вдову, опираясь скорее на мнение общества, чем на собственные чувства и возможное счастье, к которому изначально стремился: « Si j'épouse cette Coquette <...>, elle me sera fidèle ; mais on n'en croira rien, et pour lors l'on m'accablера de brocards : souvent un mari passe pour une bête, moins parce qu'il manque d'esprit que parce qu'il joue le rôle d'un sot. Si je m'unis à cette Veuve <...>, elle aura un amant, je l'avoue ; mais cet Amant sera un galant homme qui sera digne d'être mon ami ; il aura des égards pour moi, et j'en tirerai peut-être un meilleur parti que ma femme même »⁵³¹. Таким образом, личное счастье

⁵²⁹ «Азема был разумным человеком; он вовсе не хотел жениться, потому что знал, что всем мужчинам изменяют, и женился. Ему предложили две партии: юную Красавицу, которую он любил и которая была бы ему верна, и Вдову, которая была ему безразлична, но не была безразлична всем остальным, что ему дали ясно понять. Именно последняя стала объектом его выбора; и он был прав». – Uzanne, Octave. Contes de l'abbé de Voisenon. Paris: Quantin, 1878. P.163.

⁵³⁰ Ibid., p.164.

⁵³¹ «Если я женюсь на этой Кокетке <...>, она будет мне верна; но в это никто не поверит, и тогда меня будут осыпать насмешками: часто муж слывет глупцом не потому, что ему не хватает ума, а потому, что он играет роль глупца. Если же я заключу брачный союз с этой Вдовой <...>, у нее появится Любовник, я это признаю; но ее Любовник будет порядочным человеком, достойным того, чтобы стать моим другом; он будет оказывать мне знаки уважения, и я, быть может, извлеку из этого даже большую выгоду, чем моя жена». – Ibid., p.173.

персонажа оказывается в тесной зависимости от мнения общества, что, с одной стороны, сильно расходится с традиционным счастливым концом волшебной сказки, где важным критерием выбора супруга или супруги является любовь (вспомним ту же «Золушку» Ш. Перро или даже «Зюльми и Зельмаиду» и «Челнок любви» Вуазенона), а с другой – наглядно иллюстрирует нравы света, в котором счастье, а вместе с ним и верность имеют цену не как таковые, но только если они признаны обществом. В этом «рассуждении» Аземы, которым завершается сказка, можно увидеть и иронию по отношению к разного рода рассуждениям вообще, поскольку несмотря на его логичность и даже убедительность, оно выглядит не менее парадоксальным, чем в начале, и свидетельствует лишь о том, что главный герой предпочел уступить законам света. Здесь Вуазенон в очередной раз затрагивает тему брака и искренней любви и снова приходит к выводу, что в свете она невозможна в силу ряда условностей, как невозможно обрести в нем и подлинное «блаженство»: «...il est aisé de rendre un Amant heureux, sans que cela prenne sur le bonheur d'un époux ; il ne s'agit que de respecter l'opinion. Une femme étourdie fait plus de tort à son mari qu'une femme sensée et tendre »⁵³². Счастье, упомянутое здесь, не имеет ничего общего с тем подлинным блаженством, о котором Вуазенон пишет в «Истории Блаженства» – это «светское» счастье, суть которого лишь в том, чтобы «уважать общественное мнение», и добиться этого не так уж сложно, если женщина «разумна и нежна».

В этой сказке Вуазенон не отказывается от чудесного: за воспитанием Азема призван следить дух-«хранитель», к помощи которого взывает его мать, находясь на смертном одре; кроме него на страницах сказки можно встретить и Фею фонтанжей, которая помогает герою вернуть растраченное состояние. Однако их участие в сюжете довольно ограничено, что характерно для назидательной сказки: они нужны лишь для того, чтобы помогать герою не сбиться с «верного» пути (впрочем, довольно типичного для молодых людей того времени) и обрести «ясность ума» («rendre l'esprit juste»). Однако, как полагает

⁵³² «Любовника легко сделать счастливым так, чтобы это не ущемляло счастье супруга, необходимо лишь считаться с общественным мнением. Легкомысленная женщина хуже обходится со своим мужем, нежели женщина рассудительная и чувствительная». – Ibid., p.172.

М. Фурно, помощь духа довольно двусмысленна, поскольку он практически не дает герою наставлений, «наоборот, он позволяет герою совершать “глупости”, ведь именно на них учатся»⁵³³: « On m’a recommandé de vous rendre prudent ; pour le devenir, il faut faire des sottises : vous ne croiriez peut-être pas que pour cela on a quelquefois besoin de conseils ; je présume cependant que vous pourriez vous en passer <...> On ne peut choisir [les fautes] qu’en les connaissant, et ce sont de ces connaissances qui ne s’acquièrent qu’en chemin faisant »⁵³⁴. При этом дух все же содействует Азема в приобретении необходимых знаний о свете, и данная помощь, скорее даже мнение более опытного, искушенного в светской жизни наставника оказывается очень важной, ведь именно благодаря ей Азема в итоге «был прав»; герой же сказки «Он был неправ» подобной волшебной помощи лишен, и последствия этого отражены уже в самом заглавии. Эта сказка, с одной стороны, продолжает идею сказки «Он был прав», а с другой – показывает схожую ситуацию с другой стороны.

«Он был неправ» также начинается не с назидательной сентенции, а с рассуждения рассказчика о неправоте и об ошибках, которые «необходимы» и являются «основами общества», поэтому их нужно извинять, а тот, кто «всегда оказывался бы прав», был бы «невыносимым»⁵³⁵. Так, рассказчик с самого начала отсылает читателя к нравам общества, в котором единственная непростительная ошибка – быть «скучным». Главный герой, юноша по имени Мондор, «родился под несчастливой звездой; он обладал справедливым умом, чувствительным сердцем и доброй душой» – «вот три большие ошибки, которые повлекут за собой множество других» (« ...c’était un jeune homme malheureusement né ; il avait l’esprit juste, le coeur tendre et l’âme douce ; voilà trois grands torts qui en produiront bien

⁵³³ Fourgnaud, Magali. Le conte à visée morale et philosophique de Fénelon à Voltaire. Thèse de doctorat en lettres modernes. Bordeaux, 2013. P.46-47. URL :

http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/99/73/61/PDF/These_Magali_FOURGNAUD.pdf

⁵³⁴ «Мне поручили сделать вас осторожным; но чтобы таковым стать, нужно совершать глупости. Вы, вероятно, не думаете, что для этого когда-либо нуждались в советах. Тем не менее, я допускаю, что вы можете без них обойтись. <...> [Какие ошибки совершить] можно выбрать только тогда, когда о них знаешь, а такого рода знание приобретается только в пути». – Uzanne, Octave. Contes de l’abbé de Voisenon. Paris: Quantin, 1878. P.164-165.

⁵³⁵ « On n’est dans le monde environnée que de torts ; ils sont nécessaires, et sont les fondements de la Société <...>. Quelqu’un qui aurait toujours raison serait insupportable : on doit pardonner tous les torts, excepté celui d’être ennuyeux ; celui-là est irréparable ». – Ibid., p.177.

d'autres »)⁵³⁶. И самая главная его ошибка была в том, что он однажды решил «всегда быть правым», что оказывается довольно трудновыполнимым: хотя он и был «самым разумным человеком на свете», он не знал «какое решение принять, чтобы быть правым». Но так как, в отличие от Азема, у него не было волшебных наставников и помощников, он только и делает, что совершают одну «ошибку» за другой. С женитьбой ему тоже не везет: влюбившись в «самую уродливую и самую капризную» даму, он решает на ней жениться, чтобы отвалить конкурентов – очевидно, что этот брак не принесет ему счастья. И даже овдовев, Мондор не сумел извлечь выгоду из своего положения, и, в конце концов, в буквальном смысле слова умирает от скуки в монастыре – «вот его последняя ошибка»⁵³⁷.

Такое нагромождение неудач героя, который, желая всегда быть правым, в итоге почти всегда оказывается неправ, призвано создать комический эффект и одновременно отражает иронию автора не столько по отношению к герою, сколько по отношению к обществу. Ведь все его несчастья происходили не от глупости, а от «ясного ума», «чувствительного сердца» и «доброй души», однако именно эти два качества помешали ему, в отличие от героя сказки «Он был прав», приспособиться к нравам, «исповедуемым» в свете, именно поэтому они названы «тремя его главными ошибками». В этом тоже есть некоторая парадоксальность – как можно считать ошибкой такие несомненные человеческие достоинства? Подобное сочетание несочетаемого становится излюбленным приемом Вуазенона, поскольку встречается практически в каждой его сказке, и является одним из способов заставить читателя относиться к прочитанному с критической дистанции, а вместе с тем и заставить его размышлять.

Неверным был и изначальный план Мондора – всегда быть правым. Вновь возникает вопрос – быть правым с чьей точки зрения? И с чьей точки зрения герой всегда оказывался неправ? В данном случае, как и в сказке «Он был прав», это неправота воспринимается с точки зрения общества. Любопытно, насколько критичными оказываются «ошибки» главного героя этой сказки и как они

⁵³⁶ Ibid., p.178.

⁵³⁷ « Il sentit le néant des choses d'ici-bas ; il voulut devenir néant lui-même ; il se fit Moine, et mourut d'ennui ; voilà son dernier tort ». – Ibid., p.183.

противопоставлены рассуждению о правоте и неправоте, данном в самом начале повествования, которое будто ведет диалог с ее названием: « [Il eut tort] Qu'est-ce qui ne l'a pas ? On est dans le monde environné que de torts ; ils sont nécessaires, et sont les fondements de la Société ; ils rendent l'esprit liant, ils abaissent l'amour-propre »⁵³⁸. Как кажется, главная ошибка Мондора в том, что он не делает верных выводов из тех ситуаций, в которые попадает – не делает выводов о том, какие условности и негласные правила приняты в свете, он слишком полагается на свой ум и сердце, при этом стремясь «быть правым» именно в глазах общества. Напрашивается вывод, что совершаемые им ошибки не производят на него никакого эффекта, не делают его ум гибким, не уменьшают его самолюбия. Об этом свидетельствуют, в первую очередь, изначальный «проект» героя всегда быть правым, а также ремарки рассказчика, как, например: « Il entendit vanter le bonheur de deux personnes qui s'aiment véritablement ; il crut que le parti le plus sensé était d'être amoureux : il en forma le projet ; c'était précisément le moyen de ne pas le devenir. <...> Il croyait que l'Amour est un Dieu avec lequel on peut marchander »⁵³⁹.

Вместе с тем в этой сказке можно увидеть и завуалированную критику стремления к «универсальности» и идеи абсолюта, свойственных Просвещению. И если сказка «Он был прав» окончилась благополучно и в известной степени традиционно – свадьбой главного героя, то в сказке о злоключениях Мондора его неправота доводится до абсолюта и одновременно до абсурда – ведь нет ничего более нелепого, чем умереть от скуки. Что касается персонажей, то только на первый взгляд может показаться, что им присуще некоторое развитие. На самом же деле речь идет не о каких-либо внутренних изменениях, а скорее о накоплении знаний о жизни в свете. Например, герой сказки «Он был неправ» как был, так и остается со «справедливым умом, чувствительным сердцем и доброй душой» – и именно из-за этого не может перестать «быть неправым». То же касается и Азема – в конце он лишь оперирует знаниями, полученными по мере развития действия

⁵³⁸ «[Он был неправ]. А кто таковым не бывает? Мы существуем в мире, окруженном столькими ошибками; они необходимы, они являются основами общества; они делают ум гибким, они ослабляют самолюбие». – Ibid., p.177.

⁵³⁹ «Он услышал, как превозносили счастье двух человек, которые по настоящему любят друг друга; он стал думать, что самое разумное решение – быть влюбленным. Для этого он составил план – это был самый верный способ таковым не стать. <...> Он полагал, что Амур – это бог, с которым можно торговаться». – Ibid., p.181.

и приобретения им опыта, и именно на их основе делает важный для себя вывод – с кем лучше заключить брак. Обе сказки словно противопоставлены друг другу – такой вывод можно сделать из их названий, поведения героев, самого сюжета. Их можно рассматривать как своеобразную полемику с самим собой – и с читателем, которому предлагается две истории: о том, что можно быть правым, согласившись с условностями общества, и при этом если не достичь блаженства, то хотя бы быть относительно «счастливым», и о том, что можно ему не уступать и вообще не обрести счастья. При этом оба героя в той или иной степени «не правы» – Азема потому, что предпочел искренности притворство, Мондор потому, что слишком упорствовал в своем желании быть правым.

Таким образом, нетрудно заметить, что Вуазенон, как и его современники, играет с жанровым подзаголовком «назидательная сказка» («conte moral»), предлагая читателю не столько моральный и нравственный урок, сколько ироничную и остроумную картину нравов современного ему общества, тем самым следуя скорее примеру Кребийона, чем Мармонтеля, и сочиняя «нравоучительную сказку» в своей манере.

Со сказками «Он был прав» и «Он был неправ» перекликается сказка **«Сказанное (или сделанное) кстати»** («Les à-propos», 1755). В ней рассказывается, как важно в светском обществе говорить (и делать) многое «вовремя» и когда это уместно, поскольку «mal à propos» (сказанное или сделанное некстати, невпопад) рассматривается как «ошибка». Автор обозначает это произведение просто как «сказку», «conte», но исходя из ее сюжета, можно также отнести ее к нравоучительным сказкам. Любопытно, что она включает в себя «историю», которая имеет свое собственное название («История двух братьев», «Histoire de deux frères») и следует сразу за вступлением рассказчика: «Les à-propos sont aussi rares que les mal-à-propos sont fréquents. <...> Les mariages sont les premiers de tous ; et l'amour, qui est quelquefois un à-propos si joli, est presque toujours le contraire, par la façon dont on le mène. <...> ...je ne finirais point, si je voulais rapporter tous les mal-à-propos du monde ; je me contenterai d'en donner un

extrait par l'histoire qui suit »⁵⁴⁰. Это не единственный случай, когда Вуазенон объединяет в одном произведении «сказку» и «историю», а точнее, когда «сказка» представляет собой историю или истории героев. Подобное встречалось и в «Султане Мизапуже», «фейной сказке», состоящей из двух историй (султана и принцессы), которые имеют свои собственные заглавия: « Histoire du sultan Misapouf », « Histoire de la sultane Grisemine ». Также было и в «Истории Блаженства», внутри которой «История Темидора» имеет самостоятельное название. Данные наблюдения лишь подтверждают точку зрения М. Фурно, согласно которой термин «история» обозначает устный характер повествуемых событий (все истории в той или иной мере рассказываются, и рассказчиком являются либо сами герои, либо тот, кто говорит «я» во вступительной речи), что не мешает той или иной «истории» одновременно быть «сказкой».

Нужно сказать и несколько слов о вступлении к «Сказанному (сделанному) кстати». Как и в двух предыдущих сказках, оно вновь отсылает к светским условностям: любое «кстати» или «некстати» является таковым, прежде всего, в глазах общества. Изображая первые шаги в свете сестры и двух братьев, Вуазенон не преминет воспользоваться возможностями для игры слов и создания комичных ситуаций, которые так или иначе связаны с уместностью или неуместностью тех или иных действий, при этом герои часто не отдают себе в этом отчета, поскольку, не будучи «испорченными» светом, поступают искренне – на « bien à propos » или « mal à propos » указывает рассказчик. Таким образом, понятие «уместности» является чисто светским, оно связано с понятиями «быть» и «казаться» и обнажает те или иные модели, даже стратегию поведения, принятые в обществе и часто отражающие представления о жизни в стиле рококо. При этом замечания рассказчика часто содержат шутливую критику в адрес света: « Voilà ce qu'on apprend à la cour ; la science des à-propos, l'art de les bien saisir ne se

⁵⁴⁰ «То, что делается или говорится своевременно и к месту, встречается столь же редко, сколь часто можно столкнуться с неуместным поведением или высказыванием. <...> Браки здесь на первом месте; а любовь, которая иногда бывает так кстати, практически всегда оказывается неуместной из-за того, как с ней обращаются. <...> ...я никогда не бы закончил, если бы хотел рассказать обо всех “неуместностях” на свете; я ограничусь тем, что продемонстрирую их часть следующей историей». – Voisenon. Contes légers suivis des anecdotes littéraires. Paris : Dentu, 1885. P. 257.

trouvent que là ; <...> les vertus y sont adorées et l'on y donne aux défauts une forme douce qui tend au bien de la société»⁵⁴¹.

Эта сказка также является трактовкой в духе XVIII века традиционного сюжета о двух братьях или сестрах, «один из которых воспитан в бедности (в деревне, в добродетели), а другой – в богатстве (в городе, в пороке)», о котором пишет А.Ф. Строев: «Начавшись, видимо, в басне Лафонтена «Воспитание» (1678), он постоянно разрабатывается в XVII-XVIII веках, переходит из сказок в романы <...>. С ним часто переплетаются сходные сюжеты, доказывающие, что из даров фей предпочтительнее выбирать ум, а не красоту <...>, что хорошее воспитание предпочтительнее выдающихся способностей <...>, что низкий удел приносит счастье, а высокий – горести»⁵⁴². В данном случае, речь идет именно о противопоставлении воспитания и выдающихся способностей: старший брат, обладая умом, не умел правильно воспользоваться этим преимуществом в свете, от которого он в итоге вынужден удалиться, тогда как младший при более «умеренных» умственных данных именно благодаря им смог занять подобающее место в обществе и стать «порядочным человеком», «*honnête homme*». Сама история продолжает тему правильного поведения в обществе, затронутую в сказках «Он был прав» и «Он был неправ», но в данном случае напоминает скорее апологию светской жизни, где все же находится место искренности и где можно преуспеть, не будучи человеком выдающихся способностей. Потому благополучный конец «Истории двух братьев» напоминает традиционный финал волшебной сказки, где добрые герои вознаграждены, а злые наказаны.

Еще одной сказкой, которую сам Вуазенон обозначает как «*conte moral*» является «**Ни слишком много, ни слишком мало**» («*Ni trop, ni trop peu*», 1757). В ней можно обнаружить черты фейной сказки – например, говорящие имена: главного героя зовут «господин Ратонвиль по прозвищу «Короче», «*le sieur de*

⁵⁴¹ «Вот чему учатся при дворе; наука “уместности”, искусство ее постигнуть находятся именно там; <...> добродетели там в почете, а недостаткам там придают мягкую форму, которая идет на благо общества». – Voisenon, op.cit., p.267.

⁵⁴² А.Ф. Строев. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.16-17.

Ratonville, dit le Bref »⁵⁴³ (« raton » также переводится как «крысенок»), который во всем любил краткость: « [il] eut tant d'amour pour le laconisme, qu'il abrégéa jusqu'à son nom, et se fit appeler Raton, ou Bref, tout court »⁵⁴⁴. Согласно сказочному канону, его имя отражало его характер, воплощением которого был и он сам: « Le petit Raton, dès l'enfance, ne parlait que par monosyllabes, et n'achevait jamais ses phrases ; il ne lisait que des abrégés, des extraits, des précis ; Bref en était un lui-même par sa taille »⁵⁴⁵. А свое мнение о чем бы то ни было он обычно выражал при помощи восклицания «Слишком длинно», « Trop long ». Любовь героя к краткости и лаконизму оборачивается против него: сначала он женится на девушке, которую считал образцом точности и краткости, но с которой они в итоге были полными противоположностями; а влюбившись затем в танцовщицу по имени «Мышь» (« Souris », это имя можно также перевести как «молодая женщина», «любовница», что иллюстрирует характер ее взаимоотношений с Ратоном), он считает себя на вершине блаженства – само ее имя словно намекает на их похожесть, на то, что он «нашел наконец-то настоящее сокровище» (« Il en devint amoureux fou et crut avoir trouvé un vrai bijou pour lui »)⁵⁴⁶. Однако уехав однажды по делам, по возвращении он обнаруживает, что она его оставила. В ее записке он прочитает: « Je vous quitte pour des raisons trop longues à dire ; bref, j'emporte tout pour être mieux dans votre souvenir : vous voulez de la précision, en voilà »⁵⁴⁷. Из-за этого герой заболевает и умирает от слишком многословной речи доктора: « Le pauvre petit Raton rendit le dernier soupir, en proférant trois fois : Trop long, trop long, trop long ! »⁵⁴⁸. Сказка заканчивается шутливой моралью: «Он скончался от нетерпения, [его жена] – от томления; обе крайности смертельны»,

⁵⁴³ «[Он] имел столь сильную страсть к лаконизму, что сокращал все вплоть до своего имени и просил называть его Ратон или просто “Короче”». – Voisenon. Contes légers suivis des anecdotes littéraires. Paris, E. Dentu, 1885. P.248. Здесь игра слов основана на количестве слогов в имени главного героя – Ratonville, Raton, Bref. Впоследствии в сказке будет упомянуто, что он любил говорить односложно, чему идеально соответствует его прозвище «Короче», « Bref ».

⁵⁴⁴ «Маленький Ратон, с самого своего детства говорил односложными словами и никогда не заканчивал своих фраз; он читал только резюме, отрывки, краткие очерки; Коротким он был и по своему росту». – Voisenon, op.cit., p.247.

⁵⁴⁵ Ibid.

⁵⁴⁶ Voisenon, op.cit., p.252.

⁵⁴⁷ «Я вас покидаю по причинам, которые слишком долго объяснять; короче говоря, я забираю все, чтобы лучше выглядеть в ваших воспоминаниях: вот точность, которую вы желаете». – Voisenon, op.cit., p.254.

⁵⁴⁸ «Бедный маленький Ратон испустил последний вздох, произнес три раза: «Слишком длинно, слишком длинно, слишком длинно!». – Voisenon, op.cit., p.255.

поэтому нужно придерживаться «золотой середины», «а кто хочет ее постигнуть, должен принять за правило: ни слишком много, ни слишком мало»⁵⁴⁹.

Таким образом, эта сказка в отличие от рассмотренных выше, представляет собой не картину нравов, а служит иллюстрацией определенной назидательной максимы, тем самым отсылая к более привычному значению слова «moral» в заглавии сказки. Тем не менее, нельзя не заметить, что мораль этой сказки носит шуточный характер на фоне нравоучительного пафоса других «contes moraux» Вуазенона. Это подтверждается и на уровне повествования, насыщенного комическими ситуациями, вызванными любовью главного героя к краткости, и игрой слов, что можно увидеть на примере реакции Ратона на то, что его покинула любовница, которую он боготворил: «Toutes ces souris-là sont faites pour ronger et pour détruire tous les lieux où elles s'établissent»⁵⁵⁰. На комический характер сказки указывает и трактовка понятия «блаженства», которому Вуазенон посвятил отдельную сказку: «Enfin le cher petit Raton était idolâtre de sa jolie petite Souris, et croyait avoir saisi son vrai bonheur, le point de précision qu'il désirait. Cette félicité dura trois mois, et finit aussi rapidement qu'elle avait commencé»⁵⁵¹. Более «сниженный», «бытовой» характер этого счастья подчеркивается типично сказочным числом три – «это блаженство продлится три месяца» – в чем можно увидеть ироничное отношение автора как к своему персонажу, так и к понятию «блаженства», к которому все стремятся. Таким образом, «Ни слишком много, ни слишком мало» больше похожа на пародийную сказку, нежели на нравоучительную, и в данном случае можно рассматривать ее как своего рода пародию на жанр «conte moral» и свойственный ему назидательный пафос или, скорее, его шуточную интерпретацию.

В нравоучительных сказках Вуазенона просматривается и влияние восточной повести, которое выражается не только в экзотических именах

⁵⁴⁹ « Il expira d'impatience, elle mourut de langueur ; les deux extrémités sont mortelles. <...> ...et qui veut saisir [le point moyen] doit adopter pour maxime: Ni trop, ni trop peu ». – Voisenon, op.cit., p.255.

⁵⁵⁰ «Все эти мыши (любовницы) созданы для того, чтобы грызть и уничтожать те места, где они обустраиваются». – Voisenon, op.cit., p. 254.

⁵⁵¹ «Наконец, милый маленький Ратон обожал свою прелестную маленькую Мышку и полагал, что обрел истинное счастье, ту степень точности, которую он так желал. Это блаженство длилось три месяца и закончилось так же быстро, как и началось». – Ibid.

персонажей (Мирза, Азема, Мондор, Темидор, Зеламира) или в отсылке на перевод китайской рукописи (в «Челноке любви»). С влиянием Востока можно связать и морализирование, встречающееся в этих сказках. Как отмечает Ж.-Ф. Перрен, вместе с переводом «Тысячи и одной ночи» во французском обществе того времени возникает и любовь к разного рода притчам, содержащим в завуалированной форме нравственный урок, к самой манере преподносить нравоучение иносказательно⁵⁵². Однако сказки Вуазенона скорее представляют критический взгляд на подобного рода «нравоучения», о чем не раз уже говорилось выше. Не случайно в «Челноке любви», наиболее «пропитанной» Востоком назидательной сказке Вуазенона, шутливо обыгрывается восточный декор (ср. имя принцессы Зизи). С другой стороны, влияние восточной сказки в его нравоучительных «contes» уже довольно слабо, здесь уместнее говорить о «восточном маскараде» (А.Д. Михайлов), к которому прибегает Вуазенон, как и многие его современники, для того чтобы дать картину нравов отнюдь не восточного общества.

На основе всех рассмотренных нравоучительных сказок можно прийти к выводу, что «conte moral» Вуазенона, с одной стороны, наследует сказке волшебной, заимствуя у нее типичные элементы (чудесное, схематичность персонажей, краткость в изображении событий и стремительное развитие интриги) и продолжая развивать заложенную в ней моральную составляющую. С другой стороны, его назидательная сказка отражает видение автором этого «жанра» не только как нравоучительной истории, но преимущественно как критической картины нравов светского общества. Его назидательные сказки отличает и стиль, не лишенный иронии, остроумных замечаний и каламбуров, который «conte moral» заимствует у пародийной сказки. Автор также играет с этим жанровым определением, например, через шутливую трактовку сюжета (как в «Ни слишком много, ни слишком мало») или добавляя к определению «moral» еще одно – «philosophique» (как в сказке «Он был прав»). Вероятно,

⁵⁵² См. Perrin, Jean-François. L'invention d'un genre littéraire au XVIII^e siècle : conte oriental // Féeries, 2 | 2005. URL : <http://feeries.revues.org/101/>

«философский» здесь надо понимать в русле восприятия философии и философствования в период Просвещения, которые предполагали не кабинетную ученость, а способность к рефлексии о человеческом бытии, обществе, мире, что прослеживается на примере многих нравоучительных сказок Вуазенона. При этом им бывает не чужда некоторая идиллическая или даже пасторальная модальность, в которой выражается мечта об идеальном человеке и гармоничном обществе эпохи Просвещения.

Заключение.

В диссертационной работе были проанализированы сказки аббата Вуазенона, одного из «conteurs» XVIII столетия. Жанр французской литературной сказки (conte) эпохи Просвещения сегодня все активнее изучается современными учеными как в России, так и за рубежом. Исследователи выделяют такие особенности сказочного жанра этого периода как ориентированность на устное повествование – в частности, на ситуацию непринужденной салонной беседы, уход от фольклорности в сторону литературности, увеличение объема и усложнение композиции, дистанцию по отношению к жанровому канону, сближение с романом и все большее отдаление от басни и новеллы, тесную связь с театром и драматическими произведениями (прежде всего, с комедией), в основе которых лежит сказочный сюжет (отсюда появление такого феномена как «театрализация» сказки, выражающегося как в сюжете – через сцены вуайеризма, так и в структуре жанра – через обилие диалогов). Сохраняя структуру и декоративные элементы волшебной сказки XVII века (чудесное, систему персонажей, их устойчивые характеристики, а также восточную ономастику, проникающую в сказку с переводом «Тысячи и одной ночи»), «conte» в XVIII столетии отличается от нее либо акцентом на философской или нравоучительной и нравоописательной проблематике, или же, наоборот, подчеркнутым стремлением к развлекательности и вниманием к теме наслаждения, в чем выражается связь жанра с эстетикой рококо.

В сказках аббата Вуазенона нашли отражение многие из перечисленных тенденций. Выбор в пользу сказочного жанра, сделанный литератором, можно объяснить как влиянием салонов, которые он активно посещал, а значит, вряд ли мог удержаться от участия в моде на сказку, которая вновь захватила салоны в 1730-1758 гг., так и его увлечением драматургией (он активно писал комедии) и театром – еще одной «площадкой», отражавшей и поддерживавшей развитие жанра в этот период. Интересно, что, хотя писатель был очень популярной личностью в свое время, ныне его имя и сказки зачастую известны только

специалистам, хотя некоторые из них (как правило, это «Зюльми и Зельмаида», «Султан Мизапупф» и «История блаженства») переиздаются в составе сборников наряду со сказками других малоизвестных авторов⁵⁵³.

В силу своей репрезентативности творчество Вуазенона естественным образом попадает в орбиту анализа проблем жанра и стиля XVIII века, однако, можно констатировать как отсутствие во Франции современного комментированного издания его «contes»⁵⁵⁴, так и специального монографического исследования наследия Вуазенона-сказочника. Отечественным исследователям писатель еще менее известен, он скорее упоминается в некоторых работах, чем сколько-нибудь подробно изучается. На русский язык переведена всего одна сказка Вуазенона⁵⁵⁵ и русскому читателю лишь предстоит более широкое знакомство с его произведениями.

В творческом наследии Вуазенона можно выделить девять сказок – «Зюльми и Зельмаида» (Zulmis et Zelmaïde, 1745), «Султан Мизапупф и принцесса Гриземина, или Превращения» (Le Sultan Misapouf et la Princesse Grisemine ou les Métamorphoses, 1746), «Челнок любви» (La Navette d'amour, 1748), «История Блаженства» (Histoire de la Félicité, 1751), «Он был прав» (Il eut raison, 1755), «Он был неправ» (Il eut tort, 1755), «Сказанное кстати» (Les à-propos, 1755), «Ни слишком много, ни слишком мало» (Ni trop, ni trop peu, 1757), «Тем лучше для нее» (Tant mieux pour elle, 1760). Названные произведения целесообразно разделить на две группы: пародийные и нравоучительные сказки. Подобная двунаправленность представляется неслучайной и, как кажется, в некоторой степени отражает образ жизни автора, соединяющего светскую жизнь с саном аббата. Возможно, поэтому в его сказках так часто можно встретить ненавязчивое морализирование, которое сквозит в ироничных описаниях нравов светского

⁵⁵³ Например: Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson. Paris : R.Laffont, 1993; или Voisenon et autres conteurs. Édition critique établie par F. Gevrey. Paris : H.Champion, « Bibliothèque des Génies et des fées », n°18, 2007.

⁵⁵⁴ Однако нужно упомянуть, что в январе 2014 г. вышло факсимильное издание собрания сочинений Вуазенона: Romans et Contes de M. l'abbé de Voisenon. Nouvelle édition, considérablement augmentée, et seule conforme à l'édition in-8 des Oeuvres de l'auteur, publiée d'après ses manuscrits [Edition de 1818]. T. 1-3. Paris : Chapitre.com [Impression à la demande], 2014.

⁵⁵⁵ «Зюльми и Зельмаида», пер. Н. Фарфель, в сб.: Французская повесть XVIII века. М.: Художественная литература, 1980.

общества, а также стремление «развлекая, поучать». Однако подобное сочетание – не только следствие образа жизни данного писателя, но и выражение особенностей светской литературы с ее компромиссно-игровым сочетанием ироничности и чувствительности.

Пародийные сказки Вуазенона («Зюльми и Зельмаида», «Султан Мизапупф», «Тем лучше для нее») являются иллюстрацией жанра «conte» этой эпохи, ориентированного одновременно на волшебную и восточную сказку, и отражают ее подчеркнуто вымышленный и игровой характер. Их пародийность – в игровой дистанции по отношению как к жанру целиком, что выражается, например, в многочисленных отступлениях от типичной нарративной схемы, так и к некоторым сказочным мотивам, как превращения или мотив беды / недостачи. Дистанция выражается и через фигуру рассказчика, который часто комментирует не только сказочные события, но и свои собственные «действия», а нередко и возможную реакцию читателя, к которому он постоянно апеллирует как к активному участнику акта рассказывания сказки – из этой дистанции и рождается комизм. Пародия сочетается в сказках Вуазенона с гривуазностью, «непристойным подтекстом», который легко прочитывается даже современным читателем – и этот «второй план», «двойное дно» в очередной раз подчеркивает пародийный характер сказок. Как отмечала Р. Робер, «не каждая пародийная сказка непристойна, но не существует непристойных сказок, которые не были бы пародийными»⁵⁵⁶. Пародийные сказки Вуазенона также содержат шутливую критику в адрес светского общества, которая более рельефно представлена в нравоучительных сказках автора.

«Contes moraux» – «История Блаженства», «Челнок любви», «Он был прав», «Он был неправ», «Ни слишком много, ни слишком мало», «Сказанное кстати» – являются менее однородными по сравнению с пародийными сказками, у которых, однако, перенимают иронично-шутливый тон. В них порой встречаются элементы чудесного или типичные сказочные мотивы (сюжет о двух братьях,

⁵⁵⁶ Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle. Paris: Honoré Champion, 2002. P.232-233.

вмешательство волшебного помощника, говорящие имена и др.), порой они напоминают небольшой роман. Морализирование в этих сказках строится по принципу философской повести – моральная сентенция встречается либо в начале повествования (наиболее часто встречающийся вариант), либо в конце, а описанная история служит иллюстрации этой сентенции. Но Вуазенон никоим образом не проникается тем этическим пафосом, который отличает просветительские философские повести, его нравоучения отмечены характерной для рококо двойственностью. К тому же, морализирование в его сказках нередко ограничивается изображением нравов и условностей, негласных правил, принятых в светском обществе, как, например, в «Истории Блаженства» или в «Он был прав». Одновременно в назидательных сказках Вуазенона появляется идиллическая модальность, которая в полной мере проявляет себя не в рокайльной, а в сентименталистской литературе XVIII века.

Между тем все сказки Вуазенона в той или иной мере вписываются в эстетику рококо – не только за счет языковых особенностей, но и вниманием к теме наслаждения и достижения счастья, впрочем, не абсолютного, а частного, приватного (если героям «Челнока любви» для счастья необходимо искреннее любовное чувство, то Азема из сказки «Он был прав» вполне удовлетворился ролью обманутого супруга, поскольку во мнении света он таковым не выглядел). При этом Вуазенон, хоть и демонстрирует нравственные пороки общества, вводит элементы морализации и даже создает определенный идеал этического поведения – но все это он делает легко, изящно, без пафоса, как бы вполголоса, мягко, с иронией, направленной и на условную «развращенность», и на не менее условную «безупречную добродетельность». Он словно как бы осуждает, как бы хвалит, как бы смеется, как бы говорит серьезно. И то, что он обретает новую популярность в постмодернистскую эпоху – как и некоторые другие «conteurs» XVIII века, очевидно, обусловлено этим созвучием постмодернистскому «как бы», о котором пишет М.Н. Эпштейн: «слова “как”, “как бы”, “как если бы”, которыми определялась специфика художественного образа, теперь все больше

характеризуют повседневную жизнь, ее многовариантность, обилие допущений»⁵⁵⁷.

Можно сделать вывод, что творчество Вуазенона несправедливо обойдено вниманием исследователей, а тот факт, что он словно символизирует собой пародийно-гривуазную сказку, говорит о том, что в его творчестве тенденции развития жанра в этот период нашли наиболее полное воплощение. Обращение к наследию Вуазенона открывает возможность понять социокультурную роль и художественное своеобразие непросветительской литературы эпохи Просвещения, а также способствует углублению исследования рокайльного направления в литературе XVIII века. Неслучайно в последнее время вектор исследовательского интереса от философских и философско-художественных произведений и крупных фигур просветительского движения смещается к авторам «второго плана» и к «малым» жанрам, в частности, к сказке, что стимулирует анализ особенностей воображения, фантазии, а вместе с тем открывает перспективу анализа тех форм контаминации сказки и романа, которые возникли во французской литературе XX века⁵⁵⁸, но корни которой можно обнаружить уже в XVIII столетии.

⁵⁵⁷ М.Н. Эпштейн. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб.: Алетейя, 2001. С.244.

⁵⁵⁸ Например, уже не раз упоминавшиеся романы Э.Шевийера, К.Анго и К.Милле, см. также Perrot, Jean. *Les metamorphoses du conte*. Bruxelles : Presses Interuniversitaires européennes, 2004; Tricentenaire Charles Perrault : les grands contes du XVIIe siecle et leur fortune litteraire, sous la dir. de Jean Perrot. Paris : In Press Editions, 1998; Fix, Florence. *Barbe-Bleue et l'esthetique du secret*. De Charles Perrault à Amélie Nothomb. P. : Hermann, 2014 и др.

Библиография.

Тексты

[издания сказок Вуазенона даны в хронологическом порядке]

1. Romans, contes et autres oeuvres de M. de Voisenon. Londres, 1777. 303 p.
2. Voisenon, Claude Henry de Fussée de. OEuvres complètes de M. l'abbé de Voisenon, de l'Académie Française. Paris : Moutard, 1781. Vol.1-4.
3. Contes de l'abbé de Voisenon. Avec une notice bio-bibliographique par Octave Uzanne. Paris: Quantin, 1878. 223 p.
4. Voisenon. Contes légers suivis des anecdotes littéraires. Paris: Dentu, 1885. 309 p.
5. Voisenon. Le Sultan Misapouf. Histoire de la Félicité // Romans libertins du XVIII^e siècle. Textes établis, présentés et annotés par R. Trousson. Paris : R.Laffont, 1993. P.499-558.
6. Voisenon et autres conteurs. Contes. Ed. critique établie par F.Gevrey. Paris : Honoré Champion, (Coll. « Sources classiques »), 2007. 1173 p.
7. Romans et Contes de M. L'abbé de Voisenon. Nouvelle édition, considérablement augmentée, et seule conforme à l'édition in-8 des Oeuvres de l'auteur, publiée d'après ses manuscrits [Edition de 1818]. T. 1-3. Paris : Chapitre.com [Impression à la demande], 2014.
8. Вуазенон. Зюльми и Зельмаида. Пер. Н. Фарфель // Французская повесть XVIII века. М.: Правда, 1989. С.190-219.

* * *

9. Crébillon-fils. Œuvres. Préface par E. Sturm, introductions par S.Pujol et E.Sturm. Paris : Françoise Bourin, 1992. 872 p.
- 10.Diderot, Denis. Contes et romans. Edition publiée sous la dir. de Michel Delon. Paris : Gallimard, « La Pléiade », 2004. 3136 p.
- 11.Ил était une fois...: Contes littéraires français (XII-XX siècles). Сост. и предисловие М.В. Разумовской. Moscou: Raduga, 1983. 648 p.

- 12.Marmontel. Contes moraux. Paris: Merlin, 1765. Vol.1-3.
- 13.Molière, Jean-Baptiste. Tartuffe, ou L'Imposteur. Paris : Librairie générale française, 1985. 190 p.
- 14.Perrault, Charles. Contes. Introduction, notices et notes de Catherine Magnien. P.: Librairie Générale Française, 1990. 320 p.
- 15.Voltaire. Romans et contes. Sous la dir. de R.Pomeau. Paris : Flammarion, 1975. 720 p.
- 16.Вольтер. Философские повести: Сост. вступ. ст. и ком. А.Д. Михайлова. М.: Правда, 1985. 576 с.
- 17.Гамильтон, Антуан. Тернинка. Пер. Ю. Яхниной // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков, вст. статья А.Ф. Строева. Москва: Художественная литература, 1990. С.299-427.
- 18.Кребийон-сын. Шумовка, или Танзай и Неадарне. Софа. М.: Наука, 2006. 368 с.
- 19.Мольер Жан-Батист. Собрание сочинений в 2-х тт. Т.1. Под ред. Н.М. Любимова и С.С. Мокульского. Вступит. статья Г. Н. Бояджиева. М.: Художественная литература, 1957. 670 с.
- 20.Мольер, Жан-Батист. Тартюф, или Обманщик. Мещанин во дворянстве. Пьесы. Пер. с фр. М. Донского, Н. Любимова. Вст. ст. Н.Б. Томашевского. М.: Дет. лит., 1978. 208 с.
- 21.Немецкие волшебные-сатирические сказки. Л.: Наука, 1972. 216 с.
- 22.Перро, Шарль. Сказки Матушки Гусыни. М.: Вагриус, 2002. 272 с.
- 23.Сказки французских писателей. Сост. Н.И. Полторацкая. Л.: Лениздат, 1988. 544 с.
- 24.Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. Вступ. ст., сост. и коммент. А.Ф. Строева. М.: Худ. лит., 1990. 720 с.
- 25.Французская повесть XVIII века. Сост., вступ. ст., коммент. А.Д. Михайлова. М.: Правда, 1989. 592 с.

Общие работы

Работы о литературе XVIII века, об эпохе в целом

26. Bernier M.A. Libertinage et figures du savoir: Rhétorique et Roman Libertain dans la France de Lumières (1734-1751). Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2002. 271 p.
27. Dufrenoy, Marie-Louise. L'Orient romanesque en France, 1704-1789. Vol. I-III. Montréal : Beauchemin, 1946-1948.
28. Du genre libertin au XVIII^e siècle. Ed. par J.-F. Perrin et Ph. Stewart. Paris : Desjonquères, 2004. 340 p.
29. Foucault, Michel. Histoire de la sexualité. Paris : Gallimard, 1976. Vol.1, 211 p.
30. Fumaroli, Marc. La diplomatie de l'esprit. Paris : Hermann, Editeurs des sciences et des arts, 1998. 562 p.
31. Green, Frederick Charles. La peinture des mœurs de la bonne société dans le roman français de 1715 à 1761. Paris : P.U.F., 1924. 260 p.
32. Habermas, Jurgen. L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise. Trad. fr. Paris : Payot, 1992. 322 p.
33. Hellegouarc'h, Jacqueline. Un atelier littéraire au XVIII^e siècle : la société du bout-du-banc // Revue d'histoire littéraire de la France, 2004/1. Vol. 104, p.59-70.
URL : <http://www.cairn.info/revue-d-histoirelitteraire-de-la-france-2004-1-page-59.htm>
34. Lilti, Antoine. Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle. Paris: Fayard, 2005. 568 p.
35. Marmontel. Eléments de littérature. Vol. 1. Paris : Chez Verdière, 1825. 576 p.
36. Martino, Pierre. L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle. Genève : Statkine Reprints, 1970. 379 p.
37. Rabaud, Sophie. Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle. Paris : Champion, 2000. 496 p.

38. Wald Lasowski, Patrick. L'Ardeur et la Galanterie. Paris : Gallimard, 1986. 150 p.
39. Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-1760-х годов. Днепропетровск: Пороги, 1996. 270 с.
40. Пахсарьян Н.Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: обновленная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого»? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа. С.69-116. URL : <http://www.natapa.org/biblio/articles/ironie>
41. Пахсарьян Н.Т. Театр времен Вольтера и Де Сада (образ XVIII века в современном романе) // XVIII век: театр и кулисы. М.: МГУ, 2006. С.258-268. URL : <http://www.philology.ru/literature3/pakhsaryan-06.htm>
42. Рейнгардт Л.Я. Салоны Дидро и эстетика французского Просвещения // Д. Дидро. Салоны (в 2-х т.). Т.1. Москва: Искусство, 1989. С.5-22.
43. Свидерская М.И. Изобразительное искусство Италии XVIII века в контексте западноевропейской художественной культуры // Вопросы искусствознания. IX. 1996. № 2. С.272-303.
44. Эпштейн М.Н. Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб.: Алетейя, 2001. 334 с.

Работы о сказке как жанре, о сказке XVII-XVIII веков

45. Conte / Tale // D.I.T.L.
URL : http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/CONTETale_n.html
46. Bahier-Porte, Christelle. Le conte à la scène // Féeries, 4 | 2007. URL : <http://feeries.revues.org/index223.html>
47. Barchilon, Jacques. « Le Cabinet des fées » et l'imagination romanesque // Études littéraires, vol. 1, n° 2, 1968. P.215-231. URL : <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1968/v1/n2/500021ar.pdf>

- 48.Barchilon, Jacques. Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire. Paris: Honoré Champion, 1975. 162 p.
- 49.Belmont, Nicole. Poétique du conte : Essai sur le conte de tradition orale. Paris : Gallimard, 1999. 250 p.
- 50.Bremond, Claude. Les bons récompensés et les méchants punis, morphologie du conte merveilleux français // Sémiotique narrative et textuelle. Paris : Larousse, 1973. P.96-121.
- 51.Couderc, Fabrice. Le Conte merveilleux : une clef du libertinage au XVIII^e siècle // Littératures n° 22, 1990. P.45-64.
- 52.Coulet, Henri. La distanciation dans le roman et le conte philosophiques // Roman et Lumières au XVIII^e siècle. Paris : Editions sociales, 1970. P.438-446.
- 53.Defrance, Anne. La politique du conte aux XVII^e et XVIII^e siècles // Féeries, 3 | 2006. URL : <http://feeries.revues.org/index137.html>
- 54.Defrance, Anne. La réfraction des sciences dans le conte de fées // Féeries, 6 | 2009. URL : <http://feeries.revues.org/701>
- 55.Defrance, Anne. Les premiers recueils de contes de fées // Féeries, 1 | 2004. URL : <http://feeries.revues.org/index66.html>
- 56.Gaillard, Aurélia. Fables, mythes, contes – l'esthétique de la fable et du fabuleux 1660-1724. Paris : Champion, 1996. 487 p.
- 57.Gaillard, Aurélia. Que peuvent les savoirs pour le conte – et le conte pour les savoirs ? // Féeries, 6 | 2009. URL : <http://feeries.revues.org/696>
- 58.Gevrey, Françoise. Fées cartésiennes ou fées newtoniennes // Féeries, 6 | 2009. URL : <http://feeries.revues.org/702>
- 59.Fix, Florence. Barbe-Bleue et l'esthétique du secret. De Charles Perrault à Amélie Nothomb. Paris : Hermann, 2014. 232 p.
- 60.Frontières du conte. Etudes réalisées par James Austin et al. ; rassemblées par François Marotin. Paris : Editions du CNRS, 1982. 179 p.
- 61.Jasmin, Nadine. Les plumes de ma Mère l'Oie: Du conte oral au genre littéraire, 2009. URL :

<http://www.crl.midipyrenees.fr/upload/page/fichier/Article%20Jasmin%20Sctobre%202009.pdf>

- 62.Klotz,Volker. Das europäische Kunstmärchen: 25. Kap. seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne. Stuttgart: Metzler, 1985. 412 S.
- 63.Larzul, Sylvette. « Les Mille et Une Nuits » d'Antoine Galland : traduction, adaptation, création // Les Mille et Une Nuits en partage. Actes Sud, « Sindbad », 2004. P.251-266.
- 64.Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A.Defrance et J.-F.Perrin, Paris : Desjonquères, 2007. 504 p.
- 65.Le conte merveilleux au XVIII^e siècle. Une poétique expérimentale. Textes réunis et présentés par R. Jomand-Baudry et J.-F. Perrin. Paris : Editions Kimé, 2002. 434 p.
- 66.Les scènes de l'enchantement: Art du spectacle, théâtralité et conte merveilleux – XVII-XVIII siècles. Paris: Desjonquères, 2010. 413 p.
- 67.Loiseleur-Deslongchamps, Auguste-Louis-Armand. Essai historique sur les contes orientaux et sur les « Mille et Une Nuits », extrait du Panthéon littéraire. Paris : Desrez, 1838. 109 p.
- 68.Magnan, André. Conte // Dictionnaire européen des Lumières. Sous la dir. de Michel Delon. Paris, 1997. P.249-253.
- 69.Menant, Sylvain. Conte. France / XVIII^e siècle // Dictionnaire Universel des Littératures, sous la dir. de B. Didier. Paris : P.U.F., 1994. Tome III, p.802.
- 70.Nières-Chevrel, Isabelle. La littérature d'enfance et de jeunesse entre la voix, l'image et l'écrit. URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/nieres-chevrel.html>
- 71.Perrin, Jean-François. Les transformations du conte-cadre des « Mille et Une Nuits » dans le conte orientalisant français du début du XVIII^e siècle // RHLF, N° 1, 2004. P.45-58.
- 72.Perrin, Jean-François. L'invention d'un genre littéraire au XVIII^e siècle : le conte oriental // Féeries, 2 | 2005. URL : <http://feeries.revues.org/index101.html>

- 73.Perrin, Jean-François. Recueillir et transmettre // Féeries, 1 | 2004. URL : <http://feeries.revues.org/203>
- 74.Perrot, Jean. Les métamorphoses du conte. Bruxelles : Presses Interuniversitaires européennes, 2004. 389 p.
- 75.Robert, Raymonde. La théâtralisation du conte de fées au XVIII^e siècle // Texte et théâtralité, Mélanges offerts à Jean Claude. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 2000. P.149-157.
- 76.Robert, Raymonde. Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle. Paris : Honoré Champion, 2002. 576 p.
- 77.Robert, Raymonde. Un Avatar de conte de fées dans la première moitié du XVIII^e siècle : le rébus // Studies on Voltaire and the Eighteenth Century. CLI-CLV, 1976. P.1825-1853.
- 78.Sermain, Jean-Paul. Fables, contes, nouvelles. Liaisons poétiques // Féeries, 7 | 2010. URL : <http://feeries.revues.org/752>
- 79.Sermain, Jean-Paul. La face cachée du conte // Féeries, 1 | 2004. URL : <http://feeries.revues.org/index64.html>
- 80.Sermain, Jean-Paul. Le conte de fées du classicisme aux Lumières. Paris : Desjonquères, 2005. 360 p.
- 81.Sermain, Jean-Paul. «Les Mille et Une Nuits» entre Orient et Occident. Paris : Desjonquères, 2009. 200 p.
- 82.Sevestre, Catherine. Le roman des contes: contes merveilleux et recits animaliers, histoires et évolutions, du Moyen âge à nos jours: de la littérature populaire à la littérature jeunesse. Étampes : Cedis Éditions, 2001. 381 p.
- 83.Simonsen, Michèle. Le conte populaire. Paris : Presses Universitaires de France, 1984. 126 p.
- 84.Soriano, Marc. Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires. Paris: Gallimard, 1968. 525 p.
- 85.Storer, Mary Elizabeth. Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle : la mode des contes de fées (1685-1700). Paris: H. Champion, 1928. 291 p.

86. Tricentenaire Charles Perrault : les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire. Sous la dir. de Jean Perrot. Paris: In Press Editions, 1998. 389 p.
87. Vernier, France. Les disfonctionnements des normes du conte dans « Candide » // Littérature, №1, 1971. URL :
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1971_num_1_1_2496
88. Villiers. Entretiens sur les contes de fées et sur quelques autres ouvrages du temps. Paris : Chez Jaques Collombat, 1699. 307 p.
89. Wald-Lasowski, Roman. Crébillon-fils et le libertinage galant // Littérature, №47, 1982. P.83-99. URL :
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1982_num_47_3_2169
90. Wuhrl, Paul-Wolfgang. Das deutsche Kunstmärchen: Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1984. 370 S.
91. Zipes, Jack. Les contes de fées et l'art de la subversion : étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique, la littérature de jeunesse. Paris : Payot, 1986. 243 p.
92. Zuber, Roger. Les émerveillements de la raison : Théorie et critique à l'âge classique. Paris: Klincksieck, 1997. 326 p.
93. Белинский В.Г. Статьи о народной поэзии // Полн. собр. соч. в 13 т. М.: Издательство Академии наук СССР, 1953-1959. Т. V, с.289-450.
94. Бойко С.П. Волшебная страна Пьера и Шарля Перро: Сказочная повесть. М.: ТЕРРА-Кн. клуб, 2004. 335 с.
95. Большакова Н.Н. Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Смоленск, 2007.
96. Брауде Л.Ю. Современная литературная сказка // Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка. М.: Наука, 1979. С.170-190.
97. Гистер М.А. Русская литературная сказка XVIII века: история, поэтика, источники. Автореферат диссертации на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 2005.

- 98.Зусман В., Сапожков С. Литературная сказка // Литературная учеба, 1987, №1. С.228-230.
- 99.Клименко Е.Л.; Снигирева С. Салонная литературная сказка XVII века // «Мультикультурализм» в современном художественном мышлении: сб. науч. трудов. Тюмень: Печатник, 2007. С.119-124.
100. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке (Поэтическая система жанра в ее историческом развитии). Томск: Изд-во Том. Ун-та, 1982. 197 с.
101. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск: УрГУ, 1992. 184 с.
102. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1971. 414 с.
103. Лупанова И.П. Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) // Проблемы детской литературы. Петрозаводск: ПГУ, 1981. С.76-90.
104. Мелетинский Е.М. Структурно-типологическое изучение сказки // Пропп В.Я. Морфология сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. С.437-466.
105. Морозов А.А. Немецкая волшебнo-сатирическая сказка // Немецкие волшебнo-сатирические сказки. Л.: Наука, 1972. С.155-201.
106. Мурсалиева Л.И. Своеобразие литературных сказок Шарля Перро // Фольклор народов России: Фольклор. Миф. Литература: Межвуз. науч. сб.: (К 90-летию Л.Г. Барага). Уфа, 2001. С.314-318.
107. Никифоров А.И. Сказка, ее бытование и носители // Русские народные сказки. Сост. О.И. Капица. М.-Л., 1930. С.7-55.
108. Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. I-III. Спб., 1821.
109. Пропп В.Я. Морфология сказки. М.: Лабиринт, 2001. 144 с.
110. Пропп В.Я. Специфика фольклора // В.Я. Пропп. Фольклор и действительность. Избранные статьи. Москва: Наука, 1976. С.16-45.
111. Пропп В.Я. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. 413 с.

112. Разумовская М.И. О сказке // Il était une fois...: Contes littéraires français (XII-XX siècles). Moscou: Raduga, 1983. С.5-34.
113. Скакун А.А. Проблема теоретического разграничения жанров басни и «сказки» в трудах европейских критиков и исследователей XVIII–XX веков // Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». Серия “Symposium”, выпуск 26. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С.35-43.
114. Строев А.Ф. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII веков. М.: Художественная литература, 1990. С.6-42.
115. Цейтлин А. Жанры // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1929—1939. Т. 4. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. URL : <http://feb-web.ru/FEB/LITENC/ENCYCLOP/le4/le4-1091.htm>
116. Цикушева И.В. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. №1, 2008. С.23-24. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-osobennosti-literaturnoy-skazki-na-materiale-russkoy-i-angliyskoy-literatury>
117. Цикушева И.В. Лингвостилистическая специфика комического в литературной сказке (на материале русского и английского языков). Автореферат диссертации на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Майкоп, 2010.
118. Шорникова Е.А. Фольклорные и литературные традиции в сказках Шарля Перро // Идеино-художественное многообразие зарубежной литературы нового и новейшего времени. М., 2005. Ч. 6. С.146-156.
119. Ярмыш Ю.Ф. О жанре мечты и фантазии // Радуга, 1972. №11. С.177-184.

Работы о пародии и пародийной сказке

120. Dervaux, Sylvie. Parodie // Dictionnaire Européen des Lumières. Sous la dir. de Michel Delon. Paris : P.U.F, 1997. P.823-825.

121. Genette, Gérard. Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris : Editions du Seuil, 1982. 472 p.
122. Gevrey, Françoise. L'amusement dans « Grigri » de Cahusac // Féeries, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/681>
123. Hutcheon, Linda. Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie // Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse littéraires, 1981. P.140-155.
124. Jeay, Madeleine « Car tout est dit » : parodie, pastiche, plagiat ? Comment faire oeuvre nouvelle au Moyen Âge. URL : <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2010/v46/n3/045116ar.html>
125. Lanson, Gustave. La parodie dramatique au XVIII^e siècle // Hommes et livres. Genève : Statkine Reprints, 1979. P.261-293.
126. La Tentation du parodique dans la littérature médiévale. Sous la direction d'Elisabeth Gaucher. №15. Paris : Librairie Honoré Champion , 2008. URL : <http://crm.revues.org/2777>
127. Mainil, Jean. Madame d'Aulnoy et le Rire des fées. Paris : Kimé, 2001. 291 p.
128. Mainil, Jean . Le sourire des fées // Féeries, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/583>
129. Mossé, Emeline. Le langage de l'implicite dans l'œuvre de Crébillon-fils. Paris : Honoré Champion, 2009. 475 p.
130. Parodie // Le Grand Robert de la langue française, 2^{ème} édition augmentée. Le Robert-VUEF, 2001. T.5, p.252-253.
131. Perrin, Jean-François. Le Règne de l'équivoque // Féeries, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/index678.html>
132. Robert, Raymonde. La parodie du conte merveilleux au XVIII^e siècle // Dire la parodie. Actes du colloque de Cerisy, ed. by C. Thomson et A. Pagès. New-York, Bern, Paris : Peter Lang, 1989. P.183-199.
133. Abbé Sallier. Discours sur l'origine et le caractère de la parodie // Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles Lettres, 1733. T. VII. P.398-409.
134. Sangsue, Daniel. La relation parodique. Paris: José Corti, 2007. 380 p.

135. Sermain, Jean-Paul. Dans quel sens les « Mille et une nuits » et les féeries classiques sont-elles « comiques » ? // *Féeries*, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/593>
136. Sermain, Jean-Paul. La parodie dans les contes de fées (1693-1713) : une loi du genre ? // *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*. Biblio 17, 33, 1987. P.541-552.
137. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. М.: Алконост, 1994. 172 с.
138. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худ. Лит., 1990. 543 с.
139. Вербицкая М.В. Литературная пародия как объект филологического исследования. Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1987. 166 с.
140. Вербицкая М.В. Филологические основы литературной пародии и пародирования. Диссертация на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М.: МГУ, 1980.
141. Даркевич В.П. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX-XVI вв. Москва: ИТИ Технологии, 2004. 326 с.
142. Пахсарьян Н.Т. Пародия, травестия, пастиш в жанровой эволюции романа от барокко к рококо // *Пародия в русской и зарубежной литературе*. Смоленск, 1997. URL : <http://www.philology.ru/literature3/pakhsaryan-97a.htm>
143. Пьеге-Гро, Натали. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
144. Семенов В.Б. Перепев как жанровое и стилевое явление. Диссертация на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. М., 1997.
145. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
146. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С.198-226.

147. Тынянов Ю.Н. О Пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С.284-309.
148. Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 308. Труды по знаковым системам: Т. VI. Тарту, 1973. С.490-497.
149. Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990. С.58-72.

Работы о назидательной сказке

150. Bénichou, Paul. Morales du Grand Siècle. Paris : Gallimard, 1948. 313 p.
151. Ben Sdira, Khaled. Moralisme et immoralité dans les « Contes moraux » de Marmontel // Marmontel, une rhétorique de l'apaisement. Ed. J. Wagner, Louvains / Paris / Dudley (Ma.), Peeters, « La République des lettres », 2003. P.175-191.
152. Coulet, Henri. Destin du conte moral // Eighteenth-Century Fiction: Vol. 13: Iss. 2, Article 9. URL : <http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol13/iss2/9>
153. Delon, Michel. Préface // Contes immoraux du XVIII^e siècle. Ed. Etablie par N. Veysman. Paris : Laffont, 2010. P.7-27.
154. Fourgnaud, Magali. Le conte à visée morale et philosophique de Fénelon à Voltaire. Thèse de doctorat en lettres modernes. Bordeaux, 2013.
URL : http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/99/73/61/PDF/These_Magali_FOURGNAUD.pdf
155. Robert, Raymonde. Deux exemples des relations ambiguës du conte merveilleux et de la morale : « Les Aventures d'Abdalla » de l'abbé Bignon, « Boca » de Mme Le Marchand // Féeries, 7 | 2010. URL : <http://feeries.revues.org/765>
156. Sgard, Jean. Marmontel et la forme du conte moral // De l'Encyclopédie à la Contre-Révolution. Jean-François Marmontel (1723-1799). Ed. Jean Ehrard, Clermont-Ferrand, G. de Bussac, 1970. P.229-237.

157. Veysman, Nicolas. Le féérique moral dans les contes moraux de Marmontel // *Féeries*, 4 | 2007. URL : <http://feeries.revues.org/413>
158. Veysman, Nicolas. Le rictus moral de Marmontel // *Féeries*, 5 | 2008. URL : <http://feeries.revues.org/index685.html>

Работы о новелле, повести

159. Aubrit, Jean-Pierre. Le conte et la nouvelle. Paris : Armand Colin, 2012. 191 p.
160. Coulet, Henri. Introduction // *Nouvelles du XVIII^e siècle*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2002. P.XI-XLIV.
161. Deloffre, Frédéric. La nouvelle en France à l'Âge classique. Paris : Didier, 1968. 128 p.
162. Godenne, René. Histoire de la nouvelle française aux XVII^e et XVIII^e siècles. Genève : Droz, 1970. 354 p.
163. Godenne, René. La nouvelle française. Paris : P.U.F., 1974. 176 p.
164. Godenne, René. L'association « nouvelle - petit roman » entre 1650 et 1750 // *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, № 18, 1966. P.67-78.
165. Godenne, René. Les débuts de la nouvelle narrée à la première personne (1645-1800) // *Romanische Forschungen*, 82, 1970. P.253-267.
166. Oswald, Thierry. La nouvelle. Paris : Hachette, 1996. 191 p.
167. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 279 с.
168. Михайлов А.Д. Французская повесть эпохи Просвещения // *Французская повесть XVIII века*. М.: Правда, 1989. С.5-22.

Работы о рококо и других литературных направлениях XVIII века

169. Abramovici, Jean-Christophe. Du « merveilleux vrai » des « petits animaux » Réaumur, entre rococo et Lumières // *Dix-huitième siècle*, n° 42,

2010. P.305-320. URL : <http://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2010-1-p-305.htm>

170. Brady, Patrick. Rococo style versus Enlightenment novel. Genève: Slatkine, 1984. 304 p.
171. Démoris, René. Les Fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain. Dix-huitième siècle, n° 3. Paris, 1971. P.337-357.
172. Grenet, André ; Jodry, Claude. La littérature de sentiment au XVIII^e siècle: 2 vol. Paris : Masson, 1971.
173. Hatzfeld H.A. The rococo. Eroticism, wit, and elegance in European literature. NY: Pegasus, 1972. 270 p.
174. Kimball, Fiske. Le style Louis XV, origine et évolution du rococo (traduit par Jeanne Marie). Paris : Éditions A. et J. Picard et C^{ie}, 1949. 265 p.
175. Laufer, Roger. Style Rococo, style des «Lumières». Paris: José Corti, 1963. 154 p.
176. Rocaille. Rococo. Études sur le XVIII^e s. Éd. par Roland Mortier et Hervé Hasquin. Bruxelles : Édition de l'Université de Bruxelles, 1991. 178 p. URL : http://digistore.bib.ulb.ac.be/2009/a048_1991_018_f.pdf
177. Sgard, Jean. Style rococo et style Regence // La Regence. Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle. Paris : Colin, 1970. 342 p.
178. Violences du rococo. Textes recueillis et présentés par Berchtold, Jacques, Démoris, René, Martin, Christophe. Ed. Presses Universitaires de Bordeaux, collection Mirabilia, 2012. 379 p.
179. Weisgerber, Jean. Le Rococo. Beaux arts et littérature. Paris : P.U.F., «Perspectives littéraires», 2001. 227 p.
180. Weisgerber, Jean. Les masques fragiles: Esthétique et formes de la littérature Rococo. Lausanne: L' Age d'Homme, 1991. 268 p.
181. Zuber, Roger ; Cuénin, Micheline. Le Classicisme. Paris : Flammarion, 1998. 351 p.
182. Жеребин А.И. Стиль рококо как пространство культуры // XVIII век: литература в контексте культуры. М., 1999. С.5-9.

183. Капустина И. В. Рококо: этапы развития и проблемы стиля. Опыт Франции и Германии. М., 2004. 241 с. Автореферат диссертации. URL: <http://www.dissercat.com/content/rokoko-etapy-razvitiya-i-problemy-stilya-opyt-frantsii-i-germanii>
184. Козлов С.Л. Проблема рококо и французское литературное сознание XVII-XVIII веков. Диссертация на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 1985.
185. Михайлов А.Д. Два романа Кребийона-сына – ориентальные забавы рококо, или раздумия о природе любви // Кребийон-сын. Шумовка, или Танзай и Неадарне. Софа. М.: Наука, 2006. С.305-329.
186. Михайлов А.Д. Роман Кребийона-сына и литературные проблемы рококо // Кребийон-сын. Заблуждения сердца и ума. М.: Наука, 1974. С.287-331.
187. Никонова А.В. Формирование стиля рококо во французской архитектуре и салонная культура Франции первой половины XVIII. М., 1999. Автореферат диссертации на соиск. уч. степ. канд. иск. наук. URL: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-stilya-rokoko-vo-frantsuzskoi-arkhitecture-i-salonnaya-kultura-frantsii-pervoi>
188. Обломиевский Д.Д. Французский классицизм. М.: Наука, 1968. 374 с.
189. Пахсарьян Н.Т. Искусство жить рокайльно // XVIII век. Искусство жить и жизнь искусства. М., 2004. URL: http://natapa.org/biblio/articles/art_vivre
190. Пахсарьян Н.Т. Проблемы поэтики французского романа рококо // Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению. Днепропетровск, 1986. С.97-105.
191. Пахсарьян Н.Т. Сентиментализм: попытка определения. URL : <http://natapa.org/biblio/articles/sentimentalism>
192. Пахсарьян Н.Т. Французский роман рококо как художественная система: (К постановке проблемы) // Системность литературного процесса. Днепропетровск, 1987. С.127-131.

193. Пуришев Б.И. Рококо // Краткая литературная энциклопедия, т.6. М.: Советская энциклопедия, 1971. С.339-340.

Работы о жизни и творчестве Вуазенона

194. Blondel, Auguste. Un abbé dans les salons (1708-1775), esquisse littéraire. Genève: A. Cherbuliez et Cie, 1879. 47 p.
195. Bokobza Kahan, Michèle. Le conte merveilleux libertin et ses scénographies // Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières. Textes réunis par A. Defrance et J.-F. Perrin. Paris : Editions Desjonquères, 2007. P.216-226.
196. Carmen, Andrei. Vers une réception littéraire des contes libertins de l'abbé de Voisenon : « Le Sultan Misapouf » (1746) et « Tant mieux pour elle » (1760) // Communication interculturelle et littérature, n°3, 2008.
197. Comoy J. Un abbé de cour sous Louis XV, M. de Voisenon (1708-1775). Paris : La Science historique, 1959. 233 p.
198. Desnoiresterres, Gustave. Voisenon. Grand-vicaire de Boulogne. Poète et abbé de cour. Sociétés qu'il fréquente // Epicuriens et lettrés XVII^e et XVIII^e siècles. L'abbé de Choisy, Favart et Voisenon, Lord Kingston et madame de la Touche. Paris: Charpentier, 1879. P.260-302.
199. Mayer, Charles-Joseph de. Voisenon // Le Cabinet des fées, ou Collection choisie des contes de fées et autres contes merveilleux. Amsterdam, 1785-1789. T. 37, p.340-348.
200. Robert, Raymonde. L'invasion de la scène par la féerie au XVIII^e siècle. Les avatars d'un conte : de Chaucer à Voltaire, de Voltaire à Favart et Voisenon // Les scènes de l'enchantement: Art du spectacle, théâtralité et conte merveilleux – XVII-XVIII siècles. Paris: Desjonquères, 2010. P.59-70.
201. Trousson, Raymond. Introduction // Romans libertins du XVIII^e siècle, textes établis, présentés et annotés par R. Trousson. Paris: R. Laffont, 1993. P.487-498.

202. Uzanne, Octave. Notice sur la vie et les œuvres de Voisenon // Contes de l'abbé de Voisenon. Paris: Quantin, 1878, p.I-LXVI.
203. Wald Lasowski, Patrick. Deux ou trois paillons // L'Ardeur et la galanterie. Paris : Gallimard, 1986. P.65-100.
204. Осокин М. Из истории psychographia XVIII века: I. Театр Психеи. II. «Амур и Психея» Буазенона // XVIII век: театр и кулисы. М.: МГУ, 2006. С.147-155.

Справочная литература

205. Dictionnaire critique de la langue française, par M. l'abbé Feraud. Paris, 1787. URL: <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/FERAUD/>
206. Dictionnaire européen des Lumières. Paris : P.U.F., 1997. 1344 p.
207. D.I.T.L. URL : <http://www.flsh.unilim.fr/ditl/>
208. Encyclopédie dirigée par Diderot & d'Alembert (1751-1765). URL : http://www.lexilogos.com/encyclopedie_diderot_alembert.htm
209. Laming-Emperaire, Annette. PATAGONS // Encyclopædia Universalis. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/patagons/>
210. Le Dictionnaire de l'Académie Française. Paris, 1694. URL : <http://www.academie-francaise.fr/le-dictionnaire/consultation-en-ligne>
211. Le Grand Robert de la langue française, 2^{ème} édition augmentée. Paris : Le Robert-VUEF, 2001. T.5. 1342 p.
212. Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М.: Сов. Энцикл., 1962-1978.
213. Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: Изд-во Ком. Акад., 1929-1939.
214. Литературная энциклопедия терминов и понятий. Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Изд-во Интелвак, 2001. 1600 с.