

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

Миллионы детей и взрослых на всех пяти континентах знают сказки про Золушку, Кота в сапогах, Спящую красавицу. Преодолевая века, расстояния, политические и языковые границы, они давно стали такой же неотъемлемой частью общечеловеческой культуры, как поэмы Гомера и Данте, драмы Шекспира или проза Достоевского. Однако мало кому известно, что эти и многие другие сказки, прочно связанные с именами Шарля Перро, Карло Гоцци и братьев Grimm, являются переложениями из книги «*Lo cunto de li cunti*» («Сказка сказок»), вышедшей пятью томами в 1634–1636 годах в Неаполе. На титульном листе книги стоял псевдоним, которым была подписана ее рукопись: Джан Алессио Аббаттутис, а в предисловии пояснялось, что книга написана кавалером Джамбаттистой Базиле, недавно умершим, издается заботами его сестры и посвящается покровителю покойного — сиятельному Джан Галеаццо Пинелли, герцогу Ачеренца.

И вот, спустя почти четыре века, вы держите в руках первое издание на русском языке этого первого в европейской истории сборника сказок — книги, влияние которой в той или иной мере затронуло, вероятно, всех больших писателей-сказочников нашего континента. Если же говорить о влияниях опосредованных, их следы можно обнаружить и у писателей, которые самого Базиле не читали, имея дело лишь с переработками, — например, в сказках Пушкина, в «Коньке-горбунке» Ершова и даже в «Уральских сказах» Бажова.

Европейскому читателю «Сказка сказок» известна давно: она трижды переведена на немецкий, четырежды на английский, как минимум дважды на французский языки. Совсем недавно, в 2014 году, вышло венгерское издание. При этом первый перевод книги с неаполитанского диалекта на общепринятый итальянский был опубликован лишь в 1925 году, на полвека позже, чем сказки Базиле получили известность в Новом Свете. Обстоятельства развития итальянской культуры в XVIII и XIX веках были таковы, что заново открыть для себя книгу неаполитанского сказочника нация смогла менее столетия назад. Вот и русский перевод мы не назовем запоздалым: национальной культуре, чтобы хорошо расслышать тот или иной голос извне, бывает надобно пережить и осмыслить нечто свое.

Первый приходящий на память пример — Данте. При том что русский XIX век знает девять полных или частичных переводов «Божественной комедии», ни один из них не имел такого успеха, какой достался переводу М. Л. Лозинского, выполненному среди бедствий и тревог Великой Отечественной войны. Причина этого не в стотысячных тиражах советских государственных типографий. Все станет яснее, если мы проследим, как в годы, предшествующие труду Лозинского, менялось место Данте в мысли и творчестве русских поэтов. Из обобщенно-символического образа («ветхий Данте» Пушкина, «Данте с профилем орлиным» Блока) в 1920-е и 1930-е годы он становится живым собеседником, спутником по историческим мытарствам, катастрофам России и мира. Здесь сразу приходят на память и «Разговор о Данте» (1923) Мандельштама, и обращения к флорентийскому поэту в стихах Ахматовой, и посвященная ему большая книга Мережковского (1937).

Серьезное восприятие Базиле на русской почве также нуждалось в подготовительном периоде. Если говорить об опыте чисто литературном, главное место принадлежит, пожалуй, прочтению Пруста и Джойса. Прустовский по-

ток эпизодов, эмоций, предметов прошлого, из которого воссоздается огромный и цельный мир детства; апофатическое воскрешение целостного бытия из мрака и хаоса — цель стиливой игры в «Улиссе» Джойса — все это мы узнаем в книге Базиле, написанной тремя веками раньше. Афоризм Джойса «комичность — это космичность» вообще стоит того, чтобы его поставить к ней эпиграфом. Но еще важнее для нас — наш национальный исторический опыт, пережитый в слове, в языке. Самым впечатляющим памятником такого переживания в русской литературе являются рассказы и повести Андрея Платонова. У Платонова язык — авторская речь и речь персонажей — перерастает собственно текст, поднимаясь до уровня живой силы, властно выстраивающей как отдельные судьбы персонажей, так и судьбу всего изображенного писателем людского мира. Без этого языка сейчас кажется невозможным понять человека послереволюционного столетия. Это не только культурный портрет эпохи, не только энциклопедия нравов. Не описание, не сюжет, но именно язык становится у Платонова наиболее полным свидетельством трагедии¹ человека в ее конкретно-историческом аспекте.

О том же самом — сквозь вечные, древние сказочные сюжеты — свидетельствует и речевой стиль Джамбаттисты Базиле. Между писателями, разделенными более чем тремя веками, обнаруживается прямая общность художественного метода. Выберем наудачу фрагмент из «Ювенильного моря» Платонова, который Базиле, несомненно, горячо одобрил бы, узнав в нем черты собственного письма и даже собственной интуиции:

...То стоял в глубоком размышлении Умрищев, держа ветхую книгу в руках (...) Он не заинтересовался конными людьми, ответил только на привет Вермо и дал

¹ Слово «трагедия» здесь употребляется не в разговорно-бытовом или журналистском значении слова, но с отсылкой к древнегреческой трагедии, а также к программной статье молодого Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1871).

необходимое разъяснение: что колхоз его отсюда недалеко — виден даже дым утренних похлебок, что сам он там отлично колхозирует и уже управился начисто ликвидировать гнусную обезличку и что теперь он думает лишь об усовершенствовании учета: учет! — Умрищев вдруг полюбил своевременность восхода солнца, идущего навстречу календарному учтенному дню, всякую цифру, табель, графу, наметку, уточнение, талон — и теперь читал на утренней заре Науку Универсальных Исчислений, изданную в 1844 году и принадлежащую уму барона Корфа, председателя Общества Поощрения Голландских Отоплений. Одновременно Умрищев заинтересовался что-то принципиальной сущностью мирового вещества и предполагает в этом направлении предпринять какие-то философские шаги.

Платонов смотрит на причудливые кувыркания сырого человеческого ума, подхваченного революционным вихрем, с жалостливой улыбкой, сознавая, что не только в этой взбаламученной стихии, но и в любой «взрослой» человеческой мысли таится детство, с его мечтой и удивлением. И сквозь улыбку наблюдателя будто сам принимает участь своего персонажа. Пока живо это детское мышление, эта способность «любить своевременность восхода» и встречать утреннюю зарю в мечтательном размышлении над книгой — жив, посреди любого разора, озлобления, вырождения, и сам человек.

Базиле, обильно вводя в речь безграмотных старух перековерканные латинские термины или цитаты из Овидия или Петрарки, комически контрастирующие с описываемыми ситуациями, делает, собственно, то же самое. То он поет гимн Добродетели, неотделимой, по его мнению, от упорства в книжном учении (сказка «Два брата»), то совершенно по-платоновски «наивной» шуткой обрушивает авторитет любой книжной теории:

Поистине удивительно, если призадуматься, что из одного и того же дерева высекают статуи богов и брусья виселиц, седалища императоров и крышки ночных горш-

ков; и трудно вообразить, что из одной и той же ветоши выделывают бумагу, которую, вместе с написанным на ней любовным письмом, целуют губы прекрасной женщины, и такой же точно бумагой вытирает задницу какое-нибудь ничтожество: от одной только мысли об этом потеряет разум и лучший астролог этого мира («Принц Верде Прато»).

Да так ли уж необходимо — спросят меня — сравнивать вещи столь культурно-исторически далекие? Какой в этом смысл: мир «Котлована» и «Ювенильного моря», до конца лишенный оправдания и света, мир сгустившегося и побеждающего небытия, ставить рядом с миром сказок Базиле — полным не только опасности, насилия, обмана, но и красоты, и радости, и надежды, миром, которому писатель в каждой строчке кричит «да!». Ведь если уж решиться на такое сопоставление, Платонов окажется абсолютным антиподом Базиле. «Если бы... была возможна прямая трансформация психической энергии в физическую, то первое, что следовало бы сделать, закрыв данную книгу, это отменить существующий миропорядок и объявить новое время», — отозвался о «Котловане» Иосиф Бродский. В платоновских степях некуда бежать от безумия, расчеловечения и смерти. После прочтения Базиле читателю хочется выйти на широкий простор, вдыхая полной грудью свежий воздух, и вслед за его персонажами бодро и смело пуститься в дальний путь.

Именно *поэтому* сопоставление не только оправданно, но представляется даже необходимым, коль скоро мы, русские читатели XXI века, хотим понять, что за книга перед нами, чем она актуальна и какую пользу способна принести нам как людям своего времени, находящимся в своей культурно-исторической ситуации. Европейские писатели-сказочники прошлых веков видели в Базиле по большей части источник фабул, пеструю мозаику, из кусочков которой можно собирать новые сюжеты. Но сказочная фабула, которую в большинстве случаев Базиле

тоже откуда-то заимствует, — лишь один, не самый важный, из компонентов его творения.

Подлинно великим и многогранным произведением литературы делает книгу Базиле то, что она обращается к вечному содержанию человеческих чувств и отношений, одновременно рисуя поразительную по широте охвата картину эпохи и среды, в которой написана. «Сказка сказок» является богатейшим источником по южноитальянскому быту начала XVII века. По ней можно составить объемистую коллекцию пословиц и поговорок, список танцев, бывших как в придворном, так и в народном употреблении, каталог детских и карточных игр, словарь городского и солдатского сленга и ругательства. По тому, как нескрываемо увлечен такого рода коллекционированием сам автор, мы могли бы заподозрить в нем интерес, который сегодня назвали бы этнографическим. Образы, цветистые и развернутые сравнения, мелкие штрихи и детали описаний не хуже богатого музея вводят нас в материальную культуру, в общественные отношения, в повседневную жизнь всех слоев общества — от высшей знати до последней бедноты. Нам привычнее бывает представить в роли собирателя фольклора или прихотливого эстета человека со стороны — не того, кто, как Базиле, является плотью от плоти изображаемой им среды. Характерная для Базиле установка на любовное наблюдение, изучение и описание родного автору городского мира, во всевозможных подробностях повседневной жизни, воспринята им от предыдущего поколения неаполитанских литераторов. Со второй половины XVI века, после подавления испанскими властями ростков местного свободолюбия, часть поэтов и писателей избирают особый вид внутренней эмиграции, уходя от прежних тем рыцарских подвигов или галантной любви, от придворного описания в городскую топографию и быт, воспевая улицы и кварталы, любовно оглядывая каждую черту местной культуры, местного своеобразия — в язы-

ке, нравах, музыке, играх, кулинарии... Не некая «идея Неаполя», былого или будущего, которая могла бы питать надежды на восстановление независимости, преобразование государственного строя и тому подобное, но Неаполь каков он есть теперь и всегда, во всех светлых и темных сторонах, живущий своей стихийной жизнью помимо воли чужеземных владык, — вот предмет отчаянно-нежной любви неаполитанского поэта, сочетающего лирический пафос с грустной усмешкой. Так пишут предшественники Базиле — Велардьелло, Джован Баттиста Дель Туфо (1548–1600) и его друг и литературный единомышленник Джулио Чезаре Кортезе (около 1570–?)¹. Их интонации подхватывает в своих обращениях к родному городу и Базиле:

Держи крепко, что тебе оставляю, прекрасный мой Неаполь! Кто знает, увидимся ли снова? Увижу ли кирпичи твои — пирожки обсыпные, стены твои — печенья миндальные, мостовые твои — леденцы сладкие, стропила твои — тростинки сахарные, двери и окна твои — торты сливочные? Горе мне: ухожу от тебя, Пеннино прекрасный, — иду как вслед гроба ужасного; оставляю тебя, площадь Широкая, — и духу тесно в груди моей; разлучаюсь с вами, Роци Вязовые, — и вся жизнь моя в куски разбивается; ты прощай, улица Копейщиков, — душу мне пронзило копьё каталонское; прости меня, Форчелла милая, — сердце мое, будто из клетки, наружу просится. Где найти мне другое Пуорто — пристань родную, что всего света милее? Где найду те сады Шелковичные, где Любовь мне пряла нити свои шелковые? Где еще найду Пертусо, прибежище всякого люда мастеровитого? Разве найдется другая Лоджа, где живет изобилие безмерное, где живут вкусы утонченные? Ох, коль покину я тебя,

¹ Кортезе, чьи даты жизни точно неизвестны, а литературная биография не лишена загадочности, был почти ровесником Базиле. Предшественником он назван здесь потому, что к теме Неаполя, к использованию в своих стихах диалекта обратился значительно раньше Базиле, вдохновлявшегося примером друга.

мой Лавинаро, потечет из глаз моих река многослезная!
Если оставлю тебя, мой Меркато, в душе печаль клеймом
останется! Если уйду от тебя, Кьяйя моя дивная, словно
гору потащу каменную! Прощайте, морковка со свеклою,
прощайте, капуста с тунцом жареным, прощайте, икра
и молоки, прощайте, рагу и паштеты; прощай, цвет го-
родов, прощай, краса Италии, прощай, Европы яичко
расписное, прощай, всего мира зеркальце ясное, прощай,
Неаполь прекрасный, лучше, чем ты, во вселенной нет
и не будет; прощай навеки, город милый, где доблесть
границы утвердила и красота пределы поставила! Ухожу
и навсегда теперь останусь вдовцом без твоей пиньята
маритата!¹ Ухожу из дома родного, любимого, и вас, за-
бавы мои юные, позади оставляю! («Купец и его сы-
новья»).

Не удивительно ли, что этот лирико-гастрономиче-
ский плач, в котором, среди приметных городских реалий,
прочувствованно поминаются и «Шелковицы», квартал,
славный «веселыми домами», и трущобно-разбойное Пер-
тусо — места, дающие представление о характере «юных
забав» героя, — воспринимается как нечто безусловно
серьезное и, более того, возвышенное, пробуждая в чита-
теле искреннее сочувствие? То, что выглядит пародией
на патетику, звучит подлинно патетически. Почему не
смешны, а трогательны чуть не до слез эти обращения
к блюдам? Пицца здесь оказывается метафорой семейно-
го уюта, очага, круга родных и друзей, праздника — всего
круга впечатлений, которые с раннего детства создают
в человеке чувство родного, родины. Самое время вспо-
мнить русского автора, который, так же как Базиле, иск-
ренен в своей патетике «чревного», — Василия Розано-
ва. Это сближение «верха» и «низа» берет читателя бук-
вально за живое, подсознательно подсказывая ему тропу
возвращения в мир раннего детства, где между «верхом»
и «низом» нет никакого конфликта, где физиологическое

¹ Праздничное мясное блюдо (буквально: замужня кастрюля).

удовольствие бескорыстно, непосредственно соединяясь с чувством родного и прекрасного.

Вот еще пример. В сказке «Светлый лик» оставленная любимым девушка, которая в конце умрет от своей любви, выпускает в свой горестный монолог, вместе с поэзией плача, причитания, неудержимый поток метафор и сравнений из сугубо непоэтических сфер жизни и быта. Приводим лишь часть:

Опустила я ведро в колодец желаний любовных,
и осталась у меня в руке только дужка! Развесила чистое,
белое белье надежд, а с ясного неба полил дождь!
Поставила кастрюлю мыслей на огонь желанья, а сверху
нападала в нее сажа несчастья! (<...> Насмеялся, натешился,
насытился, кроил мне длинный плащ, а вышла короткая куртка,
обещал моря и горы, а толкнул в канаву, умыл мне лицо,
чтобы оставить меня с черным сердцем! О обещания ветра,
о слова-мякина, о клятвы жареной селезенки! О, хоть четыре
раза услышишь, не верь, пока в суму не положишь! Огонек
увидала, коника погнала; думала передохнуть малость,
ан до него сто миль осталось! Сладко песни пелись, да по ветру
разлетелись! Думала с ним жить, как мяско с жирком, а разбежались,
как собака с котом! Думала с ним быть как ложка с черенком,
а остались как лягушка с ужом! Ибо нет сил моих видеть,
как другая счастливица, вытянув свои пятьдесят пять¹,
первым пасом всю мою надежду погубила! Как мне за шахом
сразу мат поставила! Ох, Ренца-бедолага, больше мужчинам
доверяй, слова пустые в пазуху собирай! О мужчины без
закона и без чести! Несчастлива та, что с ними свяжется,
бедняжка та, что им доверится, горемычная, кто уляжется
на широкую постель, что перед нею расстилают! Но не горюй:
ибо знаешь, что кто детей соблазняет, тот как моль погибает;
знаешь, что у Неба в конторе писаря не пройдохи, фальшивую
справку за взятку не выпишут! И когда не ждешь, настанет
твой день, ибо ту, что себя отдала в кредит, ты обчисли-

¹ Выигрышная комбинация в карточной игре.

тал наличными! Но сколько буду я обращаться к ветру? вздыхать об улетевшем, вздыхать впустую и жаловаться без успеха? Пусть он сегодня с невестой вексель подписывает, а мой рвет; а я подпишу договор со Смертью и сполна расплачусь с Природой! («Светлый лик»)

В этом плаче представлено все домохозяйство, очерчен широкий круг повседневных трудов, хлопот и развлечений горожанина. Мы словно рассматриваем одну из многофигурных картин Питера Брейгеля Старшего — художника хоть и географически далекого от Неаполя, но очень рано оцененного там. (Заметим, что и другие художники нидерландского Возрождения, с их звучной полифонией городской жизни, в Неаполе не только имели большой успех, но и повлияли на местное искусство.)

В другой сказке, также обращаясь от лица оставленной девушки к неблагодарному возлюбленному, автор одновременно умудряется привлекать метафоры как из кухни, так и из отхожего места. Три века спустя, прочитав внутренний монолог героини джойсовского «Улисса» Молли Блум, где эротическая тема будет сблизена с темой дефекации, Карл Густав Юнг напишет автору: «Думаю, лишь чертова бабушка знает так же много о настоящей женской психике. Я — нет» (письмо, датированное августом 1932 г.)¹. У Базиле речь организована, конечно, совсем не так, как хаотический поток сознания Молли, но представляется не менее психологически достоверной:

Это ли твоя великая благодарность бедной девушке за любовь ее беззаветную? Говори, ты, который даешь и отбираешь! Говори, ты, который обсасываешь кость, пока не подали жаркое!² (...) Вот бедняжка думала ис-

¹ Письмо от августа 1932 г. Этот мотив был заимствован Джойсом из переписки с женой — Норой Барнакл.

² То есть пользуешься одной женщиной в ожидании другой, более выгодной партии.

печь вместе с тобой пиццу в Донато¹, а теперь забавляется тем, что лапшу режет; думала сделать с тобой «потеснись, потеснись», а ты ей теперь: «разойдись, разойдись!»; думала с тобой кубок разбить, а разбила ночной горшок²; давай же, иди смелей, не заботься ни о чем, делай, как те, кто поедят и уходят не заплатив (...) Как мог ты сделать такой говенный трюк: вывел ее на позор всей улице, а она тебя в самом сердце носила; подложил ее себе под хвост, а она тебя выше головы поднимала; и когда она тебе как мать родная услужила, оставил ее там, куда с потаскухами ходят! Но если у Неба глаза повязкой не закрыты, если боги пробками уши себе не заткнули, то узнают они о грехе, что ты сотворил, и, когда ты не ждешь, будет тебе и сочельник с праздником, и молния с громом, и жар с поносом! («Голубка»)

Каким образом эти, казалось бы, комические ламентации способны вызвать у читателя настоящие слезы сочувствия? Не этим ли контрастом, соединяющим вместе условно «высокое» и условно «низкое»? Читатель чувствует себя в атмосфере совершенно домашней, интимной — там, где уместно называть абсолютно все вещи своими именами, в том круге чувств и отношений, где «низкие» и «высокие» запросы человека не отделяются друг от друга, где в человеке равно ценят и любят и «низкое», и «высокое».

Внимание Базиле к физиологии не имеет ничего общего с солдафонской склонностью к грубой потехе; но именно это со странной незрячестью ставили ему в вину писатели итальянского Просвещения. Например, аббат

¹ Поместье баронов ди Донато располагалось в зеленой прибрежной зоне, которая резко контрастировала с грязными и перенаселенными трущобами Кьяйи, находившимися неподалеку; «испечь вместе пиццу» — вместе зачать ребенка; резать тесто для пасты — иносказание, означающее болезненный разрыв.

² Разбить рюмку — символическая деталь византийского обряда венчания, метафора брака. «Разбить ночной горшок» (*rompere 'nu cãntero*) — выражение, означающее: «загубить, провалить дело».

Фердинандо Галиани (1728–1787), философ и экономист, не чуждый и литературных амбиций, объявлял Базиле главным виновником испорченного, по его мнению, вкуса неаполитанцев:

Наш диалект был загрязнен муторными и отгалкивающими образами то испражнений, то болезненных состояний, вызывающих скорее тошноту, чем охоту к чтению. Этот отвратительный вкус, заведенный Базиле и оставшийся в ходу у всех последующих писателей, вплоть до того, что ни один из них не смог остаться от него свободным, наконец наводнил и подчинил себе сцену...

В этой тираде верно подмечена связь художественного метода Базиле с народным театром. Но не Базиле «развратил» неаполитанскую сцену; напротив, он берет ее многовековые эффекты, унаследованные еще от эллинистической комедии (напомним, Неаполь в прошлом — город греческой культуры), от римской ателланы, от Плавта и Теренция, умело используя их как сильное суггестивное средство, нанося с их помощью яркие контрастные краски, которыми создает объемные, точные, совершенно реалистичные, знакомые каждому из нас картины психофизических состояний и переходов:

Тогда девушка, слыша, как звенит у нее в пустом желудке, и не видя никого рядом, уселась за стол, чтобы пообедать, как знатная госпожа. Но вот в самый аппетитный момент ее обеда в комнату вошел миловидный слуга-негритенок, который сказал ей: «Будь здесь и не уходи, ибо я хочу взять тебя в жены и сделать самой счастливой женщиной в мире!»

Парметелла, которая со страху чуть было не обделалась от такого заманчивого предложения, взяла себя в руки и ответила согласием на то, чего хотел слуга. И в тот же миг ей была подана алмазная карета, запряженная четверкой золотых коней... («Золотой пенек»)

Феерическая ругань героев Базиле — не что иное, как оборотная сторона языка любви. Те слова, которые говорят у него родители дурным детям, нельзя сказать чужому, их можно выкрикнуть в лицо только существу, которое ты безмерно, бескомпромиссно, отчаянно любишь:

Что ты сидишь еще в этом доме, нахлебник проклятый? Сгинь от меня, кусок мерзости! Уйди с глаз моих, халдей эдакий! Иссохни, чертополох окаянный! Вон проваливай, поросенок! Подменили мне тебя в колыбели и вместо куколки, вместо красавчика, вместо ангельчика, вместо миленького моего мальчишка подложили бобра ненасытного!

(...) Сдохни, сломи себе шею, сыночек проклятый! Чтоб тебе хребет по позвоночку рассыпали и не собрали! Вон катись с моего порога! Лучше бы мне кишки мои показали и обратно не вложили! Лучше бы меня грыжа загрызла или зуб задушил, когда ты у меня между ног пролезал. Сгинь отсюда сей же миг, и пусть дом этот жжет тебе пятки как огонь! Вытрясла уж я тебя из своих пеленок, и не считай меня больше за ту дуру, что высрала тебя на белый свет! («Сказка про орка»)

Как через брань Базиле умеет изобразить любовь и привязанность, так через внешнее «снижение» образа он добивается того, что человеческая немощь предстает хрупкой, нуждающейся в нежности и защите красотой.

Мы не имеем понятия о внешности героини сказки «Пента-Безручка», кроме того, что у нее отрублены обе руки. Но каждое упоминание автора об этом несчастном обстоятельстве лишь подчеркивает ее внешнюю и внутреннюю красоту:

Гроб, поднятый на борт, тут же открыли. И, увидев несчастную девушку, король, нашедший в доме покойника живую красавицу, помыслил, что обрел великое сокровище, хоть и плакало его сердце оттого, что этот секретер драгоценностей Амура достался ему без ручек.

Доставив Пенту в свое королевство, он вручил ее в качестве придворной девушки своей королеве. И Пента исполняла всевозможные поручения при помощи ног, вплоть до того, что вышивала, плела кружева, крахмалила воротнички и расчесывала королеве волосы, за что королева полюбила ее как родную дочь.

Вот и нас, вместе с королевой, с каждым словом автора притягивает к Пенте глубокая симпатия. Но настоящим апофеозом ее красоты становится заключительная сцена, где она после долгой разлуки радостно целует двух самых близких ей на свете мужчин — любимого мужа и брата, некогда ставшего причиной ее несчастий, — но не имеет, чем их обнять, кроме обрубленных култышек.

Пента, которая, стоя за занавеской, слышала весь разговор, вошла в зал и, как собачка, которую хозяин потерял и нашел спустя многие дни, ласкается к нему, облизывает, виляет хвостиком и выказывает тысячи других знаков радости, так и она, подбегая то к брату, то к мужу, привлекаемая то родственным чувством, то преданной любовью, обнимала то одного, то другого, с такой радостью, какую невозможно представить: все трое будто исполняли один концерт, не в силах вымолвить слова и задыхаясь от счастья.

Изображая неловкость и ограниченность взволнованных движений калеки через сравнение ее с собачкой, автор делает картину чрезвычайно рельефной; его восхищение героиней достигает здесь высшей точки — вплоть до того, что Пента внезапно наделяется волшебными способностями. Накрыв обрубки рук своим передником, она отращивает их заново — как бы символически вновь порождая, воскрешая утраченные части своего тела. В этой сцене от сказки веет древним мифом, а Пента преображается в богиню, побеждающую насилие и смерть живородительной силой материнства.

Миф, то бессознательно заимствуемый автором через фольклорный сюжет, то сознательно создаваемый (яркий пример — сказка «Семеро голубей»), представляет собой отдельный пласт в сборнике Базиле. Большинство его сказок — сказки о странствии. И очень выделяются из них те, в которых странствует героиня. И вот что важно. Если герой-мужчина ищет в странствиях реализации себя самого, то странствие женщины у Базиле, как правило, несет спасение; она или спасает мужчину, или восстанавливает гармонию, нарушенную совершенным им преступлением. Так через барочную сказку мы прикасаемся к древним мифам о странствии богини — к шумеро-вавилонской легенде о схождении Иштар в преисподнюю; мифам об Исиде, о Деметре; к христианскому апокрифу о хождении Богородицы по мукам.

С искусством, обладающим удивительной мощью и притягательностью, из материала пестрого, грубого, часто неприглядного или отталкивающего, писатель воссоздает целостный облик человека и окружающего его мира. А еще это — образ души неаполитанца, включенный в панораму городской жизни — подчас дикой и в то же время прекрасной, где ты должен всегда держать ушки на макушке, всегда должен быть готов к бою, но где, кроме опасностей, тебя ждет чистая радость и где возможны даже самые настоящие чудеса. Отметим и то, что картина не утратила свежести до наших дней; Неаполь и неаполитанцы XXI века великолепно узнаются в этих старинных текстах.

Итак, перед нами настоящая, сильная проза. Перед нами образец того, как в сказочной форме достигается самый настоящий реализм. Больше того, именно сказочная форма и делает эти произведения реалистичными *вполне*. Ибо мир реальный не тождествен тому ограниченному временем и пространством миру личного или коллективного опыта, что служит предметом для таких