



БАЛТИЙСКИЙ
ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ИММАНУИЛА КАНТА

Л. А. Мальцев

**ЖАНР НОВЕЛЛЫ
В ПРОЗЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
КЛАССИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА XIX ВЕКА**

Учебное электронное издание

**Калининград
2026**

БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. ИММАНУИЛА КАНТА

Л. А. Мальцев

ЖАНР НОВЕЛЛЫ
В ПРОЗЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
КЛАССИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА XIX ВЕКА

Учебное пособие

Учебное электронное издание

Калининград
Издательство Балтийского федерального университета им. И. Канта
2026

© Оформление, БФУ им. И. Канта, 2026
ISBN 978-5-9971-1064-2

Рецензенты

Ю.А. Говорухина, доктор филологических наук, профессор,
Балтийский федеральный университет им. И. Канта;
О.А. Дронова, доктор филологических наук, профессор,
Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина

Автор

Л. А. Мальцев, доктор филологических наук, профессор,
Балтийский федеральный университет им. И. Канта

Мальцев, Л.А.

Жанр новеллы в прозе западноевропейского классического реализма XIX века : учебное пособие / Л. А. Мальцев [Электронный ресурс] : учебное электронное издание. — Калининград : Издательство БФУ им. И. Канта, 2026. — <https://publish.kantiana.ru/catalog/non-periodical/uchebnye-posobiya/zhanr-novelly-v-proze-zapadnoevropeyskogo-klassicheskogo-realizma-xix-veka/>

Раскрывается художественное своеобразие жанра новеллы в историко-литературном контексте середины XIX века на примере избранных произведений французских писателей Стендаля, Проспера Мериме, Оноре де Бальзака, Шанфлери, Гюстава Флобера и немецкого писателя Теодора Шторма. Проанализирован ряд произведений указанных авторов, рассмотрены особенности объединения отдельных новелл в циклические единства.

Предназначено для студентов гуманитарных направлений, осваивающих курс «История зарубежной литературы».

© Мальцев Л.А., 2026

© Оформление, БФУ им. И. Канта, 2026
ISBN 978-5-9971-1064-2

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. «Великое искусство познания человеческого сердца»: женский и мужской характеры в психологической новелле Стендаля «Ванина Ванини»	9
Вопросы для самоконтроля.....	16
Глава 2. Проспер Мериме как реформатор жанра новеллы	17
Вопросы для самоконтроля.....	24
Глава 3. «Тут вот кончается наше искусство на земле...»: жанровый подвид «новеллы о художнике»	26
Вопросы для самоконтроля.....	34
Глава 4. «Освобождение от материальности» (о новеллистической «триаде» Гюстава Флобера).....	35
Вопросы для самоконтроля.....	43
Глава 5. «Поэтическое» vs «мещанское» в новелле Т. Шторма «Иммензее».....	45
Вопросы для самоконтроля.....	53
Заключение	54
Библиография	56

ВВЕДЕНИЕ

В настоящем пособии мы рассмотрим важную историко-литературную проблему — становление и трансформацию жанра реалистической новеллы в творчестве западноевропейских писателей середины XIX века. Хронологическими рубежами изучаемого периода служат даты, связанные с историей Западной Европы XIX века, — Июльской революцией во Франции (1830) и франко-прусской войной, приведшей к образованию Парижской коммуны (1870/71). В свою очередь, этот период, охвативший вторую треть XIX века, делится на две половины, границу между которыми образует «весна народов» — революционные события 1848 года во Франции и ряде стран Центральной Европы.

Эпоха, принеся в общественно-экономическом аспекте расцвет буржуазных отношений и связанный с ним в ценностном аспекте культ меркантилизма, утилитаризма, мещанства, в эстетической сфере дала толчок развитию реализма в литературе и искусстве. В рамках курса истории зарубежной литературы реализм рассматривается двуедино — как метод и направление. Первое значение сводится к миметической сверхзадаче, к эффекту «зеркальности» («фотографичности»¹) художественного образа по отношению к объекту действительности. В этом наиболее широком понимании реалистические тенденции обнаруживаются задолго до классического реализма XIX века — в архаическую эпоху наскальных рисунков и знаменитого описания щита, созданного Гефестом для Ахилла, в «Илиаде» Гомера. Второе (более узкое) значение предполагает определение программных принципов реализма в середине XIX столетия. Писателями-реалистами, с одной стороны, акцентируется

¹ Прообраз фотографии, дагерротип, был изобретен как раз в период расцвета классического реализма в 1837 году Луи Жаком Манде Дагером.

«отражательная» функция реализма, когда жанр романа рассматривается как своеобразное «зеркало»¹ действительности, а с другой — реализм понимается как акт творческого пересоздания действительности посредством отделения типического от случайного, то есть такой селекции фактического материала, которая ведет к познанию основных закономерностей общества в целом и природы отдельно взятого человека в частности. Например, Бальзак в «Человеческой комедии» поставил перед собой задачу «всему придать жизнь»: «...типу, сохраняя в нем индивидуальные черты; индивиду, превращая его в тип» (письмо Эвелине Ганской, 1833) [цит. по: 21, с. 287—288], что, в свою очередь, позволило провести аналогию между художественной литературой и наукой [6, с. 120—122]. Таким образом, реализм XIX века, постепенно отдаляясь от романтизма, все более приближается к натурализму как более позднему художественному методу и направлению. И если реализм имеет диалектическую связь и с романтизмом, и натурализмом, то романтизм и натурализм как художественные доминанты соответственно первой и второй половины XIX века находятся на полюсах.

Французская литература середины XIX века дала образцы классического реализма², представленного романами Стендаля,

¹ См. цитату из романа «Красное и черное»: «Роман — это зеркало, с которым идешь по большой дороге» [27, с. 313—314], интертекстуально созвучную наставлениям Гамлета актерам перед театральной постановкой: «...держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток» [33, с. 75].

² Термин «классический реализм» для разграничения с доклассическим (ренессансным или барочным) реализмом был введен В.М. Жирмунским в качестве близкого по значению понятию «критический реализм». Объем терминов «классический» и «критический реализм» охватывает реалистическую литературу XIX века, в том числе русскую (Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов), французскую (Стендаль, Бальзак, Мериме, Флобер) и ряда других европейских стран. По утверждению В.М. Жирмунского, «зачатки классического реализма в строгом смысле слова были в Англии начала XVIII в. Дефо, Филдинг, Смоллет принадлежат к его первым зачинателям» [5].

Бальзака и Флобера. Хотя Стендаль был сторонником романтического «лагеря», его писательский метод, а также манера письма, открывали путь к формированию классического реализма. Автор романов «Красное и черное», «Пармская обитель» и цикла «Итальянские хроники» по праву считается основоположником реалистического психологизма и тесно связанного с ним историзма. Неслучайно роман «Красное и черное», раскрывающий внутренний мир отдельно взятого героя в его антагонизме с эпохой, носит подзаголовок «Хроника XIX века». Бальзак в «Человеческой комедии» впервые в истории литературы воплотил в реальность идею цикла романов, повестей и рассказов, метафорически называемых писателем «сценами», выступив в роли «историка» французского общества первой половины XIX века. Флобер в романах «Госпожа Бовари», «Саламбо», «Воспитание чувств», «Бювар и Пекюше» довел до «нулевой точки письма» (термин Р. Барта) принцип реалистического объективизма в отображении не только современной, но и исторической жизни, открыв перспективы развития более поздних художественных методов и направлений — натурализма и модернизма.

Второе по значению место в литературе классического реализма занимает жанр новеллы. Если реалистический роман использует возможности художественного исследования жизни в ее панорамном охвате, демонстрации причинно-следственных отношений между обществом и индивидом, то жанр новеллы более «избирателен» в изображении отдельных жизненных фактов, будто бы рассматриваемых под «микроскопом». Известно, что такой жанр, как новелла, «не претендует на универсальность, как большие эпические жанры»: новеллистические события «подаются как своего рода фрагмент, осколок универсальной картины мира, предполагающий наличие многих других фрагментов, дополняющих, усложняющих, обогащающих картину мира» [19, с. 6]. Следовательно, если романист совмещает аналитическое и синтетическое осмысление жизни, то новеллист концентрируется на возможностях художественного аналитизма.

Создателем реалистического канона новеллы по праву считается Проспер Мериме. Как Стендаль и Бальзак, он принад-

лежал романтическому поколению и, безусловно, не остался в стороне от перемены во взглядах и вкусах, связанных с победой романтизма над классицизмом. Однако свободный от иллюзий и трезвый взгляд на жизнь автора «Этрусской вазы» и «Двойной ошибки» позволяет его считать писателем, опередившим время. Неслучайно Бальзак в очерке «Этюд о Бейле» отнес Мериме, как и Стендаля, к «литературе идей», которую автор очерка связывал с более земным и рационалистичным способом постижения действительности, чем возвышенная, энтузиастичная «литература образов» под знаком Шатобриана и Гюго.

Как и старший современник, представитель позднего американского романтизма Эдгар По, Проспер Мериме стал реформатором жанра новеллы, открыв новые возможности его художественной выразительности и существенно повысив литературный «статус» малой прозы. Помимо Мериме, весьма заметную роль в становлении жанра реалистической новеллы сыграли Стендаль (как автор «Итальянских повестей», среди которых выделяется «Ванина Ванини»), Бальзак, Флобер, Шанфлери (настоящее имя Жюль Юссон) — новеллист и романист, практически не известный русскому читателю, но считавшийся в начале 1850-х годов, вместе со своим товарищем Луи-Эмилем Дюранти, главой школы реалистов во французской литературе середины века.

В немецкой литературе изучаемого периода происходит становление такого направления, как «поэтический реализм», представленного творчеством Теодора Шторма, Вильгельма Раабе, Отто Людвига. Для немецкой литературы, по сравнению с французской, характерна бóльшая устойчивость романтической традиции. В отличие от французского и английского реализма, «поэтический реализм» в Германии не создал канона социально-психологической романной прозы, репрезентативными примерами которой могут послужить, например, романы «Красное и черное» Стендаля, «Утраченные иллюзии» Бальзака, «Госпожа Бовари» Флобера, «Холодный дом» Диккенса, «Ярмарка тщеславия» Теккерея. В жанровой системе немецко-

го «поэтического реализма» заметно бо́льшую роль, чем роман, играет жанр новеллы, ярким примером чего является творчество Теодора Шторма.

В настоящем пособии мы проанализируем варианты жанра реалистической новеллы, уделив внимание художественному новаторству Стендаля как создателя психологической новеллы, творчеству Проспера Мериме в его трактовке «локального колорита», а также в реформировании структуры жанра новеллы, развитию поджанра «новеллы о художнике» в контексте французского реализма (Оноре де Бальзак, Шанфлери), механизму новеллистической циклизации в творчестве Гюстава Флобера, а также специфике «поэтического реализма» Теодора Шторма.

Глава 1

«ВЕЛИКОЕ ИСКУССТВО ПОЗНАНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СЕРДЦА»: ЖЕНСКИЙ И МУЖСКОЙ ХАРАКТЕРЫ В ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛЕ СТЕНДАЛЯ «ВАНИНА ВАНИНИ»

Стендаль (1783—1842, настоящее имя — Анри Мари Бейль) был представителем романтического поколения, но одновременно писателем, опередившим свой век. Ницше писал о нем как об «удивительном человеке... предтече, который, как пионер, как первооткрыватель, наполеоновским шагом промерял всю Европу, многовековое царство европейской души» и в то же время как о «последнем из великих французских психологов» [цит. по: 1, с. 243]. В этом парадоксальном высказывании Ницше соединились: а) биографический контекст творчества Стендаля (его военная карьера в период наполеоновских войн); б) его психологический реализм; в) его приверженность традициям философов и писателей эпохи Просвещения, распахнувших для автора «Красного и черного» «настежь» «двери в человека» [цит. по: 1, с. 35].

Стендаль — это автор ряда сочинений в жанре дневниковой и путевой, биографической и автобиографической прозы. Документальное творчество в его наследии совместилось с литературой художественного вымысла, вершину которого составили романы: «Арманс» (1827), «Красное и черное» (1830), «Люсьен Левен» (1834), «Пармская обитель» (1838).

Основа художественного метода Стендаля — синтез романтизма и реализма, о чем косвенно свидетельствует его формально относящийся к романтической школе трактат «Расин и Шекспир» (первая часть трактата написана в 1823 году, вто-

рая — в 1825 году). Увлечение историей, идеализация исторического прошлого в духе романов Вальтера Скотта, определившая литературные вкусы читателей начала XIX века, уступили место в творчестве Стендаля пристальному наблюдению над современной действительностью и над душой современного человека, что породило, в свою очередь, новые вкусы и философские взгляды на историю человечества, свойственные XIX веку. Отсюда определение романтизма в вышеупомянутом трактате, существенно отличающееся от общепринятого: «Романтизм — это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение» [12, с. 476].

Синтетический художественный метод Стендаля воплотился в цикле «Итальянские хроники» как художественном документе, в полной мере выразившем любовь Стендаля к Италии и его интерес как художника-психолога к итальянскому национальному характеру, отличающемуся от французского интенсивностью страсти, а также тем, что итальянцы не руководствуются в своих поступках тщеславием, в такой степени как французы, для которых тщеславие стало, по Стендалю, национальным «кумиром».

«Итальянские хроники» открываются произведением, ставшим шедевром малой прозы Стендаля, — новеллой «Ванина Ванини». Напечатанная в 1829 году в журнале «Ревю де Пари», она сыграла, по словам Б.Г. Реизова, «большую роль в развитии французской новеллы» [25, с. 291]. Это единственное вымышленное произведение из восьми хроник, а также единственное, имеющее отношение к современности. По наблюдениям Б.Г. Реизова, в отличие от романа «Красное и черное» (кстати, названного Стендалем «*хроникой XIX века*»), новелла «Ванина Ванини» не является точным «слепком» событий, имевших место в действительности. По Б.Г. Реизову, в истории любви Ванины и Пьетро можно уловить разве что «эхо» двух «итальянских» историй — венецианского и неаполитанского анекдотов, героями которых были соответственно графиня Бенцони и Мария Луиджа Фортуната Санфеличе [25, с. 293—302]. Обе эти истории, как и сюжет новеллы «Ванина Ванини», служат ярким

проявлением страстного и самоотверженного характера итальянской женщины. Скорее всего, именно изучение характеров итальянок позволило сделать Стендалю в трактате «О любви» следующий вывод: «Любящая женщина... пренебрегает всякой осторожностью и слепо отдается счастью любви» [28, с. 14]. Со стендалевским наблюдением о «неосторожности» влюбленной женщины перекликается высказывание Ницше, хотя немецкий философ немного иначе расставляет акценты. Если Стендаль показывает, что «неосторожность» женщины может обернуться несчастьем против нее самой, то, по Ницше, любовь женщины представляет опасность для мужчины: «Пусть мужчина боится женщины, когда она любит: ибо она приносит любую жертву и всякая другая вещь не имеет для нее цены» [22, с. 47]. Сюжет «Ванины Ванины» или, например, хроники «Чрезмерная благосклонность губительна» может послужить яркой иллюстрацией этой ницшевской максимы.

Семь хроник Стендаля («Виттория Аккорамбони», «Семья Ченчи», «Герцогиня Паллиано», «Аббатиса из Кастро», «Сан-Франческо-а-Рипа», «Чрезмерная благосклонность губительна», «Suora Scolastica») представляют собой литературную обработку старинных рукописей, найденных писателем в 1832 году в библиотеке одного из римских палаццо. На основе старинной хроники под названием «Происхождение величия фамилии Фарнезе», не вошедшей в цикл, был написан последний из великих романов Стендаля «Пармская обитель», однако в переосмыслении сюжета данной хроники писатель руководствовался принципом максимальной свободы художественного вымысла: он перенес время действия из XVI в XIX век и превратил Алессандро Фарнезе, ставшего впоследствии папой римским Павлом VI, в Фабрицио дель Донго, поклонника Бонапарта и участника сражения при Ватерлоо [25, с. 329—335].

«Итальянские хроники» как старинные манускрипты представляли для Стендаля школу стиля, создававшую канон реалистического письма. Например, по поводу соответствующей хроники «Виттория Аккорамбони» Стендаль пишет: «Неизвестный автор рукописи — человек осторожный: он никогда не приукрашивает; единственная его забота — правдивое повествование» [26, с. 34]. Несмотря на то что эта документальная

новелла содержит только сухое изложение событий, в котором отсутствуют исповедальные монологи героев, подобную хронику Стендаль считает эталоном психологической новеллистики: «Если когда-нибудь, в сумерках, одиноко сидя в почтовой карете, вам случится задуматься о великом искусстве познания человеческого сердца, то за основу вы сможете взять обстоятельства нижеследующей повести» [26, с. 35].

Литературная значимость «Итальянских хроник» заключается в стремлении к предельной точности и лаконичности, контрастирующей с романтическим типом психологизма, примером которого может послужить роман «Исповедь сына века» (1836) Альфреда де Мюссе, где самовыражение исповедующегося «я» доминирует над объективным повествованием. О художественном новаторстве Стендаля как писателя-реалиста метко писал в XX веке Альбер Камю: «Стендаль изберет стиль хроник, репортажа о “великом”. Именно в несоответствии тона и истории заключается секрет Стендаля... Точно такое же несоответствие существует между Стендалем и Беатриче Ченчи. Если бы Стендаль избрал патетический тон, он проиграл бы» [11, с. 34].

Отсутствие патетики, навязчивых «красот» романтического стиля позволило Стендалю уже в начале новеллы заострить психологическую доминанту образа главной героини: во-первых, Ванина выступает типичной итальянкой, что сказывается в ее внешности, а во-вторых, она наделена аристократическим статусом, определившим сознание ее безусловного превосходства над окружающими: «В залу вошла под руку с отцом молодая девушка: сверкающие глаза и волосы, черные, как вороново крыло, *изобличали в ней римлянку*... В каждом ее движении *сквозила необычайная гордость*» [26, с. 5]¹.

Квинтэссенцией стендалевского психологического анализа в этой небольшой новелле является феномен «римской гордости», ставший своеобразным литературным мифом Нового времени и проявившийся в сфокусированном виде в классицистических трагедиях Пьера Корнеля. Правда, у Корнеля (трагедия «Гораций») центральным является феномен римской

¹ Курсив здесь и в следующем примере наш. — Л.М.

доблести в его маскулинном варианте, сущность которой состоит в безусловном примате гражданского долга перед личными чувствами и страстями. Не менее выразителен и характер римлянки Камиллы, для которой любовь к одному из Куриациев ценна намного более, чем интересы Рима, и характер Камиллы, безусловно, имеет яркую точку совпадения с психологическим портретом героини Стендаля. Однако, не об образе Ванины Ванини, а характере ее возлюбленного Пьетро Миссириллы Я.В. Фрид пишет, что он — «на уровне высокой трагедии» [31, с. 209]. В работах отечественных исследователей Б.Г. Реизова и Я.В. Фрида акцент делается именно на мужском образе новеллы, отражающем основные политические тенденции своего времени и связанном с движением карбонариев в эпоху Рисорджименто. Так, Б.Г. Реизов констатирует, что одним из важных показателей сюжетной динамики новеллы стала мировоззренческая эволюция Пьетро, фиксирующая его изменение отношения к категории родины. Если на начальном этапе это было рационалистическо-утилитаристское сознание, определяемое идеологией эпохи Просвещения, то по мере вовлечения героя в национально-освободительную борьбу Италии против австрийских завоевателей и осознания абсолютной несовместимости самопожертвования во имя родины и самозабвенной любви к женщине, патриотизм Пьетро «пропитывается» страстным фанатизмом, превращаясь в «религию». «Очевидно, — констатирует Б.Г. Реизов, — в сознании Миссириллы произошел процесс очень простой и мучительный: родина, отвлеченное понятие, которым он недавно оперировал в своих рассуждениях, превратилась в живых людей, погибающих от руки его возлюбленной, то есть от его собственной руки, и этого он не мог вынести иначе, как пожертвовав собою и совершив нечто вроде самоубийства, — бросившись убить ту, которая была душой его жизни и предала соратников, т.е. его самого» [25, с. 307].

Конечно же, исследователями не остается незамеченным тот нюанс, что самим названием новеллы «Ванина Ванини» автор делает акцент на женском, а не на мужском персонаже, однако душевная жизнь стендалевской героини рассматривается в тени тех противоречий между долгом и страстью, которые владе-

ют душой Пьетро. Чувства же самой Ванины осмысливаются в зависимости от ее классового происхождения, а также общественного положения женщины в Италии первой половины XIX века. Так, Я. В. Фрид, не без оснований полагая, что характер Ванины Ванины полностью соответствует такому явлению как «бейлизм» [см.: 31, с. 46], определяет психологическое значение этого ярчайшего женского образа Стендаля исключительно в контексте ее недолгого романа с Пьеро: «Любовь к нему (Пьетро. — Л. М.) — лишь необычайный, романтический и трагический эпизод в однообразном, словно вечное празднество, тепличном существовании знатной девушки» [31, с. 209].

Однако, вопреки устоявшемуся в критике мнению, характер Ванины Ванины может быть рассмотрен не только в зависимости от ее любви к Пьетро, бурной и недолговечной (в этом отношении Ванину с ее южным темпераментом можно считать антиподом жен декабристов), но и как вполне самостоятельное и устойчивое явление, в котором все противоречия и перемены обусловлены одной характерологической константой, заявленной в лаконичной экспозиции новеллы, — мотивом гордости. Внимание автора-хроникера сосредоточено на смене настроения и на неожиданных поступках Ванины: во имя любви к Пьетро она предает его друзей-карбонариев, чтобы затем предпринять невероятные усилия для того, чтобы освободить своего бывшего возлюбленного из заключения. Во всех ее действиях и переживаниях обнаруживается «примесь» гордости: Ванина была уязвлена тем, что Пьетро отдает предпочтение делу освобождения Италии перед любовью к ней; с гордостью связано и то дерзкое высокомерие, с которым она разговаривает с влиятельным министром полиции Катанцарой, дядюшкой Ливио Савелли, и то неистовство, с которым она исповедуется перед Пьетро в своем предательстве, опрометчиво полагая, что бывший любовник ее не осудит, а, наоборот, восхитится, узнав, на какие жертвы Ванина пошла во имя любви к нему. Гордость здесь не сводится к сословному тщеславию Ванины: в искрометной развязке новеллы гордость парадоксально соединяется с готовностью девушки положить на алтарь любви свою репутацию и в связи с этим перерастает в требование к любовнику ответить ей взаимностью. Однако для Пьетро «завет» любви

с Ваниной полностью вытеснен кодексом патриота — борца за свободу Италии, поэтому вместо любви он отвечает ненавистью, предпринимая даже попытку задушить Ванину цепями, что становится для гордой героини, пожалуй, наитягчайшим потрясением.

Развязка новеллы отличается предельным лаконизмом, включая в себя «соколиный поворот», то есть особый вид пуанта, определенный немецким мастером новеллы Паулем Хейзе в качестве обязательного элемента данного жанра [см.: 8]. Отличительной особенностью новеллы Стендаля является то, что здесь не обнаруживается какого-либо вещественного символа, определяющего неожиданный поворот событий. Развязка у Стендаля имеет не предметную, а психологическую мотивировку, связанную с лейтмотивом гордости в характере Ванины Ванини: «*Ванина была совершенно уничтожена*. Она возвратилась в Рим; вскоре газеты сообщили о ее бракосочетании с князем Ливьо Савелли» [26, с. 31]. Итак, читатель видит, что ненависть, внезапно вспыхнувшая в Пьетро, стала для Ванины ее личной катастрофой, разрушившей онтологический «стержень» этого женского характера — гордость («*Ванина была уничтожена*» («*Vanina resta anéantie*»)). Герой, которым она пренебрегала на протяжении всего действия, Ливьо Савелли, стал ее избранником. Это, конечно, нельзя воспринимать как знак смирения героини в духе пушкинской Татьяны («...я другому отдаю, я буду век ему верна»). С помощью такой развязки Стендаль сигнализирует, что история любви Ванины Ванини оборачивается ее глубинной трагедией¹. Но, сообщая при посредничестве краткой газетной заметки о замужестве Ванины, автор производит своего рода «подмену» ожидаемой трагической развязки в духе романтизма, коей могло бы быть самоубийство героини либо ее уход в монастырь. Вместо этого героиня... выходит замуж. Заключен брак не просто без любви, но вопреки любви, брак-сделка — подобного рода истории становятся нередким явлением реалистической литературы XIX века, в котором

¹ Обращает внимание сюжетное сходство лаконичных развязок «Ванины Ванини» и новеллы Шанфлера «Шьен-Кайю», которую мы рассмотрим в 3-й главе нашего пособия.

представлена, в духе Флобера, трагедия мещанской пошлости. Таким образом, буквально двумя последними предложениями «Ванины Ванини» осуществляется трансформация романтической новеллы в реалистическую.

Вопросы для самоконтроля:

1. Какое определение дает Стендаль романтизму в трактате «Расин и Шекспир»?
2. Какую роль в становлении реалистического стиля Стендаля играют «Итальянские хроники»?
3. Как взаимодействуют реалистический и романтический типы психологизма в новелле «Ванина Ванини»?
4. Как разрешается конфликт между долгом и страстью в душевной эволюции главного героя новеллы Пьетро Миссирилли?
5. Какая черта характера играет основную роль в психологическом облике Ванины Ванини? Почему ее можно считать основным «двигателем» сюжета новеллы?
6. Какова роль развязки в разрешении психологического конфликта новеллы «Ванина Ванини»?

Глава 2

ПРОСПЕР МЕРИМЕ

КАК РЕФОРМАТОР ЖАНРА НОВЕЛЛЫ

Проспер Мери́ме (1804—1870) был известен в 1820-е годы как автор иронических мистификаций — драматических («Театр Клары Гасуль») и поэтическо-фольклорных («Гюзла»), исторической драмы «Жакерия» и романа «Хроника времен Карла IX», предвосхищающего знаменитые романы «плаща и шпаги» Александра Дюма — старшего. Тридцатые и сороковые годы (эпоха «июльской монархии») Мери́ме посвятил профессиональной работе археолога и реставратора — находился в разъездах и систематически излагал свои научно-исследовательские наблюдения в книгах путевых очерков: «Заметки о путешествии на Юг Франции» (1835), «...на Запад Франции» (1836), «...в Овернь» (1838), «...на Корсику» (1841). К этим книгам научных очерков примыкают более ранние «Письма из Испании» (1830), в которых описаны обычаи этой страны и которые благодаря воссозданию «локального колорита» становятся творческой «лабораторией» новелл писателя.

На годы интенсивных занятий историческими памятниками Франции приходится расцвет мастерства Мери́ме-новеллиста. В ранний период (1829—1830 годы) был написан ряд фантастических и экзотических новелл и очерков, объединенных в сборник «Мозаика» (1833). Образцом ранней новеллистики Проспера Мери́ме была новелла «Матео Фальконе» (1829), демонстрирующая гордый, но жестокий характер жителя Корсики. Именно с подобными новеллами связана концепция «местного колорита», впервые изложенная Виктором Гюго в «Предисловии к “Оливеру Кромвелю”» (1827) и являющаяся краеугольным камнем эстетики Мери́ме. Зрелый (реалистический) период становления творческого метода Мери́ме

включил семь новелл — от «Двойной ошибки» (1833) до «Кармен» (1845). Наконец, поздний период, когда научные интересы Мериме отошли на второй план из-за его государственной и придворной карьеры, писатель издал всего три новеллы, важнейшей из которых является «Локис» (1869). Здесь реалистический метод усложнился новыми художественными приемами, приближающими творчество писателя к литературе конца века с присущим ей стремлением к символизации действительности и усложнению психологических мотивировок поступков героев.

Некоторые новеллы Мериме имеют характерную для этого жанра рамочную структуру, причем в двух новеллах зрелого периода творчества писателя («Венера Илльская», «Кармен») и в одной новелле позднего периода («Локис») такая структура находит жанрово-композиционную аналогию с научно-путевыми «журналами» Мериме. Рассказчиком в новеллистике «научного» цикла является анонимный автор путевых записок, эрудит, обладающий широкими познаниями в области истории и филологии. Это человек, не склонный доверять спонтанным эмоциям и подвергающий все увиденное и услышанное тончайшему анализу. В новеллах «Венера Илльская» и «Кармен» создается впечатление, что этот анонимный рассказчик — не кто иной, как автор, настолько сходен характер этого вдумчивого, осторожного и в меру ироничного рассказчика со складом личности самого Мериме. В поздней «литовской» новелле «Локис» Мериме уже обозначил четкую дистанцию между собой как автором и рассказчиком-ученым — профессором из Кёнигсберга Виттенбахом, представляющим собой, как и рассказчик в двух вышеуказанных новеллах, рациональный, но несколько прямолинейный тип личности, лишенный способности осознавать двусмысленность некоторых неординарных ситуаций и именно поэтому оказывающийся жертвой шуток веселой панны Юленьки Ивиньской.

Рамочная конструкция «научных» новелл Мериме отличается от классической рамы «Декамерона» тем, что границы между рамой и внутренним рассказом зачастую размыты: ученый, излагающий читателю случаи из истории экспедиций, сам становится участником событий новеллы, при этом

не переставая быть наблюдателем: событие и его участники «вовлекаются» в круг научных интересов рассказчика. Исходная целеустановка рассказывания имеет научно-эмпирический характер, далекий от магистрального сюжета: «...я рассчитывал на его (Пейрорада-старшего. — Л. М.) помощь при осмотре окрестностей Иллья, богатых, как мне было известно, античными и средневековыми памятниками...» [20, с. 345—346] («Венера Илльская»); «...я полагал, что достопамятное место, где Цезарь в последний раз сыграл на все против защитников республики, следует искать в окрестностях Монтильи. Находясь в Андалусии ранней осенью 1830 года, я совершил довольно дальнюю поездку, чтобы разрешить еще остававшиеся у меня сомнения...» [20, с. 479] («Кармен»); «...отложив женитьбу на моей невесте Гетруде Вебер, я отправился в Ковно с намерением собрать все лингвистические памятники жмудского языка, печатные и рукописные, какие только мне удалось бы достать, не пренебрегая, разумеется, и народными песнями...» [20, с. 545] («Локис»).

Однако рассказ, содержащийся внутри рамочной истории и затрагивающий тематику «страстей роковых», обеспечивает разновекторность исследовательских интересов рационалистически ориентированного рассказчика. Занимаясь исследованием фактов археологии, истории и лингвистики, рассказчик становится одновременно «археологом» человеческих душ, и в этом отношении аналитический метод Мериме-новеллиста един с методом автора романа «Красное и черное», который, по Б. М. Проскурнину и Р. Ф. Яшенькиной, представляет собой «классический социально-психологический роман с аналитической повествовательной доминантой» [24, с. 52]. По словам авторов цитируемого учебного пособия, особенностью творческого метода Стендаля как романиста-психолога является «еще не “диалектика души” в ее толстовском варианте, а “аналитика души”, предполагающая показ “составляющих” внутреннего мира в их отдельности» [24, с. 53]. С примером подобной «аналитики души» мы сталкиваемся также в творческом наследии Мериме-новеллиста.

С раздвоенностью интереса Мериме к истории, археологии, лингвистике, его чуткостью к эстетике «местного колорита»,

с одной стороны, и к природе человеческих страстей, особенностям женской и мужской психологии — с другой, связан особый жанровый подтип, которому Вл. А. Луков дал оригинальное название «эллипсной» новеллы. Мериме, по Вл. А. Лукову, выходит за границы классической новеллы, скованной единичным анекдотическим событием. Особенно ярко этот выход проявляется в новеллах 1830—1840-х годов, становящихся «переходными формами... к повести, роману» [15]. Вл. А. Луков полагает, что новелла Мериме приобретает форму «удвоенной новеллы», «эллипса», под которым подразумевается «такая структура художественного произведения, в которой все содержание организуется вокруг двух скрытых или явных центров, равноправных и взаимодействующих друг с другом... Эллипсная новелла разрывает рамки единичности, но сохраняет лаконизм» [15].

Эллипсная структура новеллистики Мериме является способом интеграции двух методов писателя. С одной стороны, Мериме — представитель романтической школы с присущей ему склонностью ко всему яркому и необычному: к экзотике, фантастике, к мистификационной игре с читателем; с другой — он реалист, рисующий картину нравов буржуазной эпохи и на ее фоне — типический образ человека XIX века. Например, новелла «Венера Ильская» представляет собой контаминацию иронической мистификации, связанной с сенсационной археологической находкой, и трагикомического «анекдота» о «донжуане» XIX века, жестоко поплатившемся за легкомысленное отношение к браку, а также за чрезмерную увлеченность азартными играми. Образы Пейрорадов, отца и сына, демонстрируют губительный разрыв между поколениями: Пейрорад-старший — археолог-любитель, поглощенный разгадкой тайны древней статуи, в то время как его сын Альфонс не имеет ни малейшей склонности ни к наукам, ни к миру прекрасного, однако загадочный артефакт, являющийся предметом увлечения Пейрорада-отца, становится причиной ужасной гибели Альфонса в его брачную ночь с мадемуазель де Пюигариг. Вариация трагической истории «донжуана» получает в новелле оригинальную трактовку: «каменный гость» в женском облике Венеры Ильской вызван здесь посредством археологической «магии».

Эта история в глазах рассказчика является предостережением, профессиональным *temento*: археология не имеет право на легкомыслие, а тщеславная погоня за сенсациями может быть наказана... в следующем поколении.

В новелле Мериме «Кармен» археология уходит в тень: ее «заменяют» история (в начале) и этнография и лингвистика (в конце новеллы). Произведение заканчивается пословицей: «*En retudi panda nasti abela macha* — В рот, закрытый глухо, не залетит муха» [20, с. 517], которая, как призыв к сдержанности, относится и к осторожному и немногословному рассказчику-ученому обеих новелл (со знаком плюс), и к словоохотливому г-ну Пейрораду (со знаком минус). В новелле «Кармен» граница между «обрамляющим» рассказом и рассказом внутренним, представленным монологом-исповедью «благородного разбойника» дона Хосе Наварро, более отчетлива, чем в двух других анализируемых новеллах «Венера Ильская» и «Локис». Эта граница выдержана стилистически (спокойный тон научно-делового отчета vs «страстный» тон исповеди дона Хосе) и подчеркнута степенью дистанцированности двух точек зрения (отстраненность анонимного рассказчика-исследователя, интерес которого к рассказываемой истории является «попутным», vs абсолютная «вовлеченность» дона Хосе в рассказываемую историю, вызванная той роковой ролью в жизни, которую сыграла его встреча с Кармен).

Своеобразие «Кармен» как эллипсной новеллы основывается на контрасте между романтическим образом Кармен с ее демоническим ореолом («— Ты дьявол, — говорил я ей. / — Да, — отвечала она» [20, с. 503]) и многовекторностью научных интересов рассказчика, который, занимаясь историей Древнего Рима, «переключается» на не менее сложный объект научных интересов — культуру и язык цыган. Независимо от научных интенций рассказчика, образ Кармен превращается в сознании читателя в художественный миф («Мериме так уверил нас в Кармэн (sic! — Л. М.), что перестали верить в Мериме» [32, с. 160] (М. И. Цветаева)), пополняя галерею «вечных образов» (отражение образа Кармен в музыкальной (Жорж Бизе) и поэтической культуре (Теофиль Готье, Александр Блок)).

С точки зрения эллипсной организации данной новеллы ключевую роль играет последняя, четвертая часть, содержащая этнографическое отступление о цыганах. Соотнося композиционный прием отступления с классическим эталоном «центростремительной» новеллы, «замкнутой» на рассказе о некоем необычном случае, нельзя не заметить, что «открытость» научного комментария вступает в несовместимое противоречие с «центростремительным» жанровым каноном новеллы. Ю.Б. Виппер в связи с этим писал следующее: «В заключительном этнографическом очерке есть как будто бы все, что можно сказать об истории, быте и нравах цыган. И в то же самое время в нем, по сути дела, нет ничего, что могло бы по-настоящему объяснить ту поэтическую загадку, которую представляет собой характер Кармен, и пролить свет на смысл захватывающей человеческой драмы, о которой рассказывает сама новелла» [4, с. 22].

Научный дискурс рассказчика будто уводит читателя в сторону от трагедии Кармен и дона Хосе. Завершающий вывод, сделанный доном Хосе о воспитании Кармен: «Это *калес*¹ виноваты, что воспитали ее (Кармен. — Л.М.) так» [20, с. 514], никак не отражается в этнографическом завершении новеллы, хотя складывается впечатление, что именно это последнее слово исповеди дона Хосе подтолкнуло рассказчика к тому, чтобы начать собственное «центробежное» «расследование» о происхождении, расселении цыган, особенностях их обычаев и языка. Мифологизированный «вечный образ» Кармен, генетически связанный с образами представителей кочевого народа из поэмы Пушкина «Цыганы» (1824), содержит в себе имагологическое начало, обусловленное негативным гетеростереотипом цыган в глазах многих европейских народов². Согласно этим представлениям, цыгане, связанные с преступным миром и черной магией, имеют в себе нечто демоническое. Эти стереотипные черты отсутствуют в поэме Пушкина («демоничен» там, скорее, представитель европейского мира Алеко), но они характерны для новеллы Мериме. При этом

¹ Калес (*calès*) — эндоэтноним испанских цыган.

² О терминологическом аппарате имагологии (авто-, гетеро-, метастереотипы) см. учебное пособие [18].

рассказчик в новелле «Кармен», будучи просвещенным человеком, не принимает на веру предрассудки обывателей, опираясь в своем знании на проверенные факты. Сделанный им вывод «Примечательной чертой характера цыган является их равнодушие к вопросам веры» [20, с. 515] контрастирует с мифологизированным образом цыганки как «женщины-дьявола». Таким образом, задача рационалистически ориентированного рассказчика — в том, чтобы рассеивать предубеждения, стереотипы, мифы об определенной категории людей. Действительность, по убеждению рассказчика, гораздо сложнее некоторых представлений, возводимых обывателями в ранг абсолютной истины. В этом эпистемологическом критицизме заключается сущность реалистического метода Мериме.

Как и в «Кармен», в новелле «Локис» эллипсная структура основывается на контрасте между научно-просветительской и дохристианской магической картинами мира. По словам Вл. А. Лукова, эллипсность «литовской» новеллы заключается в столкновении двух типов национального сознания — «рационалистического немецко-прусского (в лице профессора Виттенбаха из Кёнигсберга) и иррационального литовского, связанного с легендами, преданиями, суевериями (в лице графа Шемета и его окружения)» [15]. Профессор Виттенбах — это двойник анонимного путешественника в новеллах «Кармен» и «Венера Илльская», воспринимаемого, в свою очередь, как *alter ego* автора. Заслуживает внимания короткий рассказ об экспедиции Виттенбаха в далеком Уругвае: «...проплутав однажды трое суток в бесконечных степях, не имея чем утолить голод и жажду, я должен был последовать примеру сопровождавших меня гаучо а именно — вскрыть моей лошади жилу и пить ее кровь» [20, с. 561]. Это пример вставной «микронovelлы», аналогичный экзотическому ориентальному рассказу Дарси как «инкрустации» реалистической новеллы «Двойная ошибка». Любопытно, что Виттенбах как рассказчик здесь не довольствуется описанным случаем, а готов поделиться со слушателями «любопытными подробностями относительно спяжения в языке *чарруа*» [20, с. 562], что делает его практически не отличимым от эрудита-рассказчика новеллы «Кармен», делящегося с читателем аналогичными подробностями из языка цыган.

Однако, как и в новелле «Кармен», внимание сосредоточивается не на вопросах, находящихся в пределах кругозора рассказчика, а на странностях личности и натуры «гостеприимного» графа Шемета, сочетающего в себе, казалось бы, несовместимые признаки европейски образованного интеллектуала и человека со звериными повадками. Идеологическим фокусом рассказа является философская сентенция Шемета: «— Как вы объясняете, профессор, — вдруг спросил меня граф к концу обеда, — ...дуализм, или двойственность, нашей природы?» [20, с. 565], вызвавшая полемическую реакцию профессора Виттенбаха с позиций рационализма. Развязка новеллы (мотив убийства Шеметом-медведем своей невесты Юленьки Ивинской в первую брачную ночь, являющийся зеркальным отражением трагической развязки «Венеры Илльской») косвенно подтверждает правоту графа Шемета в философском споре о загадках человеческой природы.

Сказанное позволяет сделать вывод не только о проблемно-тематическом параллелизме трех рассмотренных нами новелл, но и об общих структурных принципах, доказывающих наличие тенденции к циклизации в новеллистике Мериме. «Серия» новелл Мериме — это не окончательно сформировавшийся цикл, поскольку в этой общности текстов нет ни однозначной последовательности, ни границ. Однако наличие композиционной рамы, заданной мотивом ведения научных путевых записок, придает новеллистике писателя признаки художественной целостности.

Вопросы для самоконтроля:

1. Какое место занимает жанр новеллы в идейно-творческой эволюции Мериме как писателя, мыслителя и ученого?
2. Какие тематические группы выделяются в новеллистике Мериме?
3. В чем особенности эллипсного типа новеллы и в чем ее отличие от классической («декамероновской») жанровой модели?
4. В чем особенности эллипсной структуры трех новелл Мериме — «Венера Илльская», «Кармен», «Локис»?

5. В каком соотношении находятся мифологизированный образ Кармен и рационалистический дискурс ученого-рассказчика?

6. В чем особенности диалога рационалистического и иррационалистического мировоззрения в новелле Мериме «Локис»?

Глава 3

«ТУТ ВОТ КОНЧАЕТСЯ НАШЕ ИСКУССТВО НА ЗЕМЛЕ...»: ЖАНРОВЫЙ ПОДВИД «НОВЕЛЛЫ О ХУДОЖНИКЕ»

Образ энтузиаста, находящего свое жизненное призвание в мире искусства, занимает видное место в литературе романтизма и проявляется он в первую очередь в немецкой литературе. Существует даже особое понятие *Künstlerroman* («роман о художнике»), и образцом этой разновидности формы «романа воспитания» в восприятии романтиков были «Годы учения...» (1795—1796) и следующие за ними «Годы странствия Вильгельма Мейстера» (1829) Гёте.

В период усиления реалистических тенденций (1830—1850) романтические традиции сохраняются, но все более заметную роль играет фактор прагматический, материалистический — это влияние быта, заработка, буржуазной среды и соответствующих ценностей на менталитет художника. Подобная проблематика нашла, пожалуй, самое яркое отражение в форме не романа, приоритетного жанра в художественной системе реализма, а новеллы, жанра более специфического с точки зрения возможностей и границ художественного познания действительности. Одним из значимых примеров «новеллы о художнике» является «Ad leones!» (1881) позднего польского романтика Циприана Камиля Норвида. В ней откровенно показан жестокий прагматизм представителя мира искусства, для которого «вдохновение» и «служение музам» является лишь маской. Моральный смысл этого рассказа может быть сведен к императиву Евангелия от Матфея: «Не можете служить Богу и маммоне» (Мф. 6:24). Однако моральный ригоризм новеллы представлен с позиции рассказчика-резонера,

а сам образ скульптора, продавшего свое творение «за тридцать сребреников», остается не до конца раскрытым перед читателями¹.

Жанровая разновидность «новеллы о художнике» будет нами рассмотрена на примере произведения Оноре де Бальзака «Неведомый шедевр», стоящего, судя по времени написания (1831—1832), на границе между романтизмом и реализмом, и более позднего текста — «Шьен-Кайу» Шанфлэри (Жюль Юссона), датированного 1845 годом и относящегося уже к периоду зрелого реализма. Главный герой новеллы Бальзака Френхофер является порождением художественной фантазии автора, о чем косвенно свидетельствует подзаголовок «Фантастический рассказ» в первой редакции произведения, опубликованного в журнале «L'Artiste» [9, с. 463]. Соответственно образ молодого немущего гравера Шьен-Кайу является не продуктом вымысла, а художественным «дагерротипом», воссоздающим образ друга Шанфлэри художника Родольфа Бредена [9, с. 469].

Новелла «Неведомый шедевр» — один из немногих текстов «Человеческой комедии» Бальзака, действие которого происходит намного раньше, чем в XIX веке. В 1612 году в Париже, в доме Франсуа Порбуса, известного художника из круга Марии Медичи, встречаются никем не признанный гений почтенного возраста Френхофер и молодой Никола Пуссен, будущий классик французской живописи XVII века. Кроме названных художников, являющихся героями новеллы, двое из которых реальны (Пуссен, Порбус), и один вымышлен (Френхофер), по ходу разговора и событий упоминаются восемь художников. Это, в порядке их именованья в тексте новеллы, Рубенс, Рембрандт, Гольбейн, Тициан, Дюрер, Веронезе, Рафаэль, Мабузе. В «Неведомом шедевре» есть два анахронизма, делающих весьма условной реалистичность описываемых событий. Так, Френхофер, впервые увиденный Пуссеном на лестнице, ведущей в жилище Порбуса, сравнивается с «портретом кисти Рембрандта, покинувшим свою раму» [9, с. 127], что не является достоверным, так как Рембрандту в момент действия новеллы должно

¹ Подробнее об идейно-художественной структуре этой «новеллы о художнике» см. мое исследование [16].

быть всего шесть лет, и, следовательно, он не мог написать еще ни одного получившего известность портрета. В свою очередь, Мабузе (или Мабюз, другое имя — Ян Госсарт), являющийся, согласно сюжету новеллы, учителем Френхофера, скончался в 1532 году, и это могло означать, что Френхофер в момент встречи с Пуссеном должен уже находиться в преклонном возрасте, что также не представляется достоверным. Хронотоп новеллы (жилище Порбуса и дом Френхофера) имеет условно-символический характер: так, образ лестницы, по которой поднимаются Френхофер с Пуссеном в самом начале действия, ассоциируется с дантовским топосом, уподобляющим молодого героя Данте, а пожилого Френхофера Вергилию. Однако по ходу действия новеллы ситуация «Данте — Вергилий» выворачивается наизнанку, поскольку выясняется, что урок, преподнесенный Пуссену Френхофером, оказывается отрицательным по последствиям — дающим понять, по какому пути *не* должен идти молодой художник, если хочет добиться успеха в своем деле. Встреча поколений оборачивается дискоммуникацией: происходит расхождение старого «романтика» Френхофера и молодого классициста Пуссена (инверсивная ситуация по отношению к эпохе Бальзака: старые классицисты *vs* молодые романтики). С.Н. Зенкин интерпретирует эту ситуацию в рамках оппозиции *сакральное — профанное*: «Профанная история Пуссена и сакральная судьба Френхофера сходятся в главном объекте повествования — “неведомом шедевре”. <...>. Оба сюжета заканчиваются катастрофой: явленный было зрителям образ оказывается несостоятельным, не приносит окончательного удовлетворения автору и ничему не может научить неофита» [7, с. 22].

Философия живописи, излагаемая Френхофером, напоминает критицизм кантовской гносеологии: стремясь доказать, что «линии, строго говоря, не существует» [9, с. 135], он, по словам Порбуса, «глубоко размышлял по поводу красок, по поводу абсолютной правдивости линий, но дошел до того, что стал сомневаться даже в предмете своих размышлений» [9, с. 137]. Именно Порбус дает совет Пуссену, актуальный для него как для будущего художника-классициста: «Не подражайте ему (Френхоферу. — Л.М.)! Работайте! Художники должны рассу-

ждать только с кистью в руках» [9, с. 138]. Столь же показателен обмен мнениями двух художников и в заключительном «аккорде» новеллы: «— Он более поэт, чем художник, — сказал серьезно Пуссен. / — Тут вот, продолжал Порбус, дотронувшись до картины, — кончается наше искусство на земле... / — И, исходя отсюда, теряется на небесах, — сказал Пуссен» [9, с. 146].

Как и выше рассмотренные образцы новеллистики Мериме, «Неведомый шедевр» Бальзака представляет собой эллипсный тип этого жанра малой прозы. Первый, доминантный центр новеллы обусловлен вниманием обоих персонажей (Пуссена и Порбуса) к «магнетически» притягательной и «фантастической» личности Френхофера, к его «неведомому шедевру» и к философско-эстетическим идеям, которые не только вступают в переключку с романтизмом, но и предвосхищают будущие, постклассические направления живописи (символизм, импрессионизм, авангардизм).

Вторым (вспомогательным) центром являются годы молодости бедного, но талантливого художника Никола Пуссена: его жизнь на мансарде (как и у героя Шанфлери Шьен-Кайу, о котором будет говориться в этой же главе), честолюбивые мечты о славе и чистая, романтическая любовь к прекрасной Жиллетте, закончившаяся драматически из-за вмешательства Френхофера. Именно этот вспомогательный «пуссеновский» центр новеллы выполняет функцию связи рассматриваемого нами новеллистического текста с художественным ансамблем «Человеческой комедии», в которой магистральной сюжетной линией является судьба молодого провинциала в Париже, живущего в бедности и мечтающего о великом будущем. Несмотря на то что, в отличие от романов «Шагреневая кожа» и «Утраченные иллюзии», главным фокусом авторского внимания в этой новелле является личность старика Френхофера, а не судьба молодого Пуссена, именно Пуссен становится героем, который автобиографически близок самому Бальзаку. Опираясь на библейские и античные сюжеты, Пуссен создавал «энциклопедию» человеческих типов, что позволяет провести, казалось бы, далеко не самую очевидную аналогию его масштабного творчества с «Человеческой комедией» Бальзака. Девиз творчества Пуссена в новелле Бальзака, подсказанный ему Порбусом, — «Художники долж-

ны рассуждать только с кистью в руках», — распространим на образ жизни Бальзака, имевшего, как и его последователь Флобер, репутацию «каторжника пера». Подобно молодому герою новеллы «Неведомый шедевр», Бальзак эволюционировал *от* романтизма, поэтому для него пример Френхофера был знаком фиаско романтического проекта пересоздания мира. Таким образом, наличие двух центров новеллы указывает на ее двунаправленность с точки зрения художественного метода: это, с одной стороны, романтическая сосредоточенность на загадке гения как замкнутой в самой себе личности, а с другой, реалистическая проблематика «художник и жизнь», а также «художник и карьера».

Зрелый реалистический вариант жанрового подvida «новеллы о художнике» создает Шанфлери. Новелла «Шьен-Кайу» была написана в 1845 году, то есть незадолго до создания живописцем Гюставом Курбе (выставка «Павильон реализма» в 1855 году), литераторами Шанфлери и Луи-Эмилем Дюранти школы «реализма» (в 1856 и 1857 годах выходит в свет журнал «Реализм», редактируемый Дюранти, а в 1857-м Шанфлери издает одноименный сборник статей).

В своих работах о реализме Шанфлери утверждает, что вообще-то он не является приверженцем ни одного «измов» и считает реализм преходящим определением. «Я признаю, — пишет Шанфлери, — только *искренность в искусстве*: если с развитием моих знаний я замечу в том, что называется реализмом, опасности, ограничения, многочисленные исключения, то я хочу сохранить всю мою свободу и дать первый удар киркой по хижине, которая не будет годна для того, чтобы служить мне жилищем» [13, с. 69]. Противник литературных этикеток, Шанфлери делает опрометчивый прогноз, что пропагандируемому им термину не суждена долгая популярность: «Слово реализм — слово переходное, которое продержится не более тридцати лет, представляет собой один из тех двусмысленных терминов, которые могут быть использованы для какой угодно цели и служить лавровым венком, так же как и дурацким колпаком» [13, с. 70].

Шанфлери-теоретик признавался в том, что исповедуемые им художественные принципы являются следствием изучения

писательского опыта Бальзака. Бальзаковская традиция сыграла свою роль также и при создании новеллы «Шьен-Кайу» с тем, однако, отличием, что ее герой, бедный молодой художник, живущий на мансарде, не одержим честолюбием, в отличие от Никола Пуссена, как и других героев-энтузиастов, выходцев из провинции (Рафаэля де Валантена, Люсьена Шардона), и придерживается философии минимализма. Это французский вариант типа «маленького человека», жизнь которого детерминирована обстоятельствами быта, лаконично обозначенными первой фразой новеллы с ярко выраженной детализирующей функцией: «Ничего, кроме постели и лестницы» [9, с. 181]. У созданных по законам реализма, но имеющих романтическую генеалогию героев Бальзака этот бытовой фактор не играет такой подавляющей роли в определении судьбы героя, как у героя Шанфлери.

Новелла «Шьен-Кайу» отличается разомкнутым типом рамочной композиции. Произведение открывается сообщением о реакции со стороны дядюшки рассказчика на подобного рода сочинения: «Не дай бог, чтобы сия повесть попала ему в руки!» [9, с. 187]. Однако в конце новеллы так и не выясняется, попала ли она на глаза недоброжелательно настроенному дядюшке, олицетворяющему *vox populi* буржуазной Франции. Развязка новеллы катастрофически искрометна — герой в один день теряет возлюбленную, в порыве отчаяния убивает своего домашнего питомца — кролика, теряет зрение и работу: «Бедный Шьен-Кайу перестал быть человеком, художником, гравером. Ныне он обитатель палаты № 13 приюта для слепых» [9, с. 195]. Несмотря на то что «внешняя», обрамляющая история выпадает из поля зрения рассказчика, произведение Шанфлери, подобно рассмотренным нами выше текстам Мериме и Бальзака, имеет эллипсную структуру: изображение любви бедного художника и куртизанки Амурреты вместо предполагаемой счастливой развязки («Браки заключаются на небесах»), внезапно обернувшейся трагедией, сочетается с решением вопроса о «горизонте ожиданий» читательской аудитории, предпочитающей биографию Наполеона рассказам о судьбах таких безвестных «маленьких людей», как представляющий низы общества Шьен-Кайу. В анализируемой нами новелле не только содержится рассказ

о печальной судьбе бедного художника, но и ведется дискуссия автора с читательской аудиторией, критически настроенной по отношению к реализму в литературе. И в подобным образом организованной эллипсной структуре новеллы Шанфлери заключается ее открытый, фрагментарный характер.

Судьба главного героя Шьен-Кайу показана исчерпывающе: изложены основные события его биографии, детально описан быт, рассказано о случайном любовном увлечении Шьен-Кайу Амуреттой, перевернувшей вверх дном жизнь бедного гравера. Идею стабильного образа жизни, философию довольства малым символизирует кролик Малыш, являющийся своеобразным «учителем жизни» для Шьен-Кайу: «На верхней ступени лестницы жил белый кролик, спокойный и задумчивый (мне всегда казалось, что есть в кроликах что-то от мыслителя)...» [9, с. 182]. Для самого героя будто бы на весах находятся два противоположных душевных «импульса»: жить по привычке, вести оседлый образ жизни, ничего не меняя и ежедневно питаясь морковкой (кролик), и стремиться к изменениям, к перемене мест, переживать страсти, приводящие к резким и не всегда благотворным событиям (Амуретта). Подобная дилемма между стремлением к постоянству и гедонистическим *carpe diem* присутствует не только в анализируемой новелле, но и в «Философских этюдах» Бальзака, особенно явственно — в романе «Шагренова кожа».

Убийство кролика в символическом плане является духовным «самоубийством» героя. Кролик выступает в роли личного «тотема» Шьен-Кайу, в чем проявляется определенное сходство с образами оленей в «Легенде о святом Юлиане Милостивом» Флобера, где убийство животного также становится роковым поступком в жизни героя.

Основное отличие «Неведомого шедевра» Бальзака от «Шьен-Кайу» Шанфлери заключается в том, что первая из этих новелл представляет собой *трагедию романтического гения*, бросающего творческий вызов Богу, тогда как вторая новелла — *реалистическая трагедия быта и денег*, мешающая реализоваться таланту главного героя («злым гением» для Шьен-Кайу выступает торгош папаша Самюэль). Практически полное отсутствие «бытовой» составляющей в новелле Бальзака и избыточность

быта в новелле Шанфлери обусловлены тем, что содержанием «Неведомого шедевра» является по преимуществу тайна творческого призвания, поэтому среди внесюжетных персонажей новеллы Бальзака целых восемь великих художников, в то время как в новелле «Шьен-Кайу» наблюдается явный дефицит коммуникации героя с миром «высокой» живописи. Назван только один мастер — Рембрандт ван Рейн, являющийся примером подражания для героя: «На стене красовался один-единственный эстамп — то было Рембрандтово “Снятие с креста”. Но зато что это был за эстамп! <...> Оттиск, сделанный подлинной рукой мастера, оттиск, достойный оригинала. Этот эстамп... среди всего этого жалкого скарба мог служить символом всей жизни Шьен-Кайу» [9, с. 182—183]. Неизвестно, какое именно из изображений могло послужить образцом для упомянутого эстампа, так как у Рембрандта было несколько работ под названием «Снятие с креста» (офорт 1633, картина 1634 года, офорт «Снятие с креста при свете факела» 1654 года). Но несомненно, что эстамп *à la* Рембрандт является сакральным «центром» бытового пространства коморки Шьен-Кайю, битком набитой разнообразными предметами, свидетельствующими о преобладании профанного начала над сакральным. Даже любовный «роман» Шьен-Кайу с «Амуреттой» (имя, отдающее литературной банальностью) свидетельствует об оттенке пошлости в любовных отношениях, хотя сам образ несчастного художника вовсе не пошл, а глубоко трагичен, и в своей трагичности он достигает даже религиозной высоты. Религиозный идеализм «рисунков» Шьен-Кайю представлен в карнавально-амбивалентной «рецепции», что свидетельствует о том, что у Шьен-Кайу не находилось подлинных ценителей, а в этом его творчество парадоксальным образом сближается... с Френхофером: «Его тянуло к гравированию, но гравюры у него получались такими же, как и рисунки — что-то было в них примитивное... наивно-божественное — вся мастерская покатывалась над ними со смеха» [9, с. 183].

Два рассмотренных нами текста свидетельствуют о том, что жанр «новеллы о художнике» подвержен модификации в рамках смены художественных систем (от романтизма к реализму). Образ героя постепенно становится менее «фантастич-

ным» и более приземленным. Важным смысловым нюансом реалистической «новеллы о художнике» является то, что мир торгашества пагубно влияет на творчество (мысль еще совсем не заметная в «Неведомом шедевре» Бальзака, но играющая очень важную роль в его позднем творчестве, а также в произведениях его ученика Шанфлери).

Вопросы для самоконтроля:

1. Какое место занимает «новелла о художнике» «Неведомый шедевр» в художественном ансамбле «Человеческой комедии» Бальзака?
2. В чем специфика эллипсной структуры новелл «Неведомый шедевр» и «Шьен-Кайу»?
3. Как представлена история живописи в «Неведомом шедевре»?
4. Какой идейный контекст упоминания имени Рембрандта в новелле Шанфлери «Шьен-Кайу»?
5. В чем роль бытового фактора и фактора товарно-денежных отношений в художественном мире новеллы «Шьен-Кайу»? Как здесь проявляется себя бальзаковская традиция Шанфлери?
6. Как реалистический метод влияет на модификацию жанрового подвида «новеллы о художнике» в рамках истории французской литературы?

Глава 4

«ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ МАТЕРИАЛЬНОСТИ» (о новеллистической «триаде» Гюстава Флобера)

Цикл «Три повести» Гюстава Флобера (изд. 24 апреля 1877 года) представляет собой строгую последовательность тематически разнородных новелл («Простая душа», «Легенда о святом Юлиане Милостивом», «Иродиада»). Задуманные как «книга отдохновения», написанные в перерыве изнурительной работы над романом «Бювар и Пекюше», «Три повести» были плодом штудирования исторических и литературных источников и не менее напряженного писательского труда на протяжении полутора лет (с 15 сентября 1875 по 8 февраля 1877 года) [30, с. 387].

В зрелый период творчества Флобера (1821—1880), начавшийся с путешествия на Ближний Восток в 1850—1851 годах в обществе друга Максима дю Кана и продолжившийся напряженной работой над романом «Госпожа Бовари» (1851—1856), реалистический метод писателя полностью сформировался и в дальнейшем не претерпел существенных изменений. Наглядно проявляемой особенностью творчества Флобера было чередование произведений, изображавших серую буржуазную действительность и красочный историко-экзотический мир «роскошных сюжетов» [29, с. 191]. О своеобразии реалистического метода Флобера, остававшегося в душе романтиком, верно писала З.А. Венгерова: «Флобер — реалист на фоне романтизма: его влечение ко всему фантастическому, таинственному, мрачному, его страстное увлечение Востоком, любовь к ярким краскам, резким контрастам — все это романтическое наследие... делает Флобера прямым наследником Шатобриана» [3]. В письме Луизе Коле от 16 января 1852 года Флобер дает автохарактеристику, подчеркивая органическое сочетание в своем

творчестве обоих методов — романтического и реалистического: «Далеко не такой я мечтатель, как думают многие. <...>. Во мне, с литературной точки зрения, два различных человека: один влюблен в *горластое*, лиризм, широкий орлиный полет, звучность фразы и вершины идей; другой рыщет в поисках правдивого, доискивается его насколько может, любит отмечать мельчайший факт с такой же силой, как и значительный» [29, с. 41—42].

«Три повести» («Trois contes») имеют жанровую номинацию *conte* (фр. «новелла», «сказка», «повесть»), традиционную для французской литературы (см., например, «Гептамерон» Маргариты Наваррской, сказки в стихах Лафонтена, «философские повести» Вольтера). Это единственный, за исключением «Лексикона прописных истин», пример обращения к малой прозе в зрелом творчестве Флобера, причем с типологической точки зрения эти произведения специфичны на фоне уже рассмотренной нами новеллистики Мериме, Бальзака и Шанфлера. Во-первых, в «Трех повестях» Флобера отсутствует рамочная структура, что является следствием безраздельного господства в произведениях писателя безлично-повествовательной инстанции, в силу чего повествующий субъект «растворяется» в тексте. С отсутствием единой обрамляющей истории связана проблематичность рассмотрения «Трех повестей» как цикла: создается впечатление, что это никак не связанные между собой истории, собранные в «книгу отдохновения» скорее случайно, чем в силу общей логики и наличия некоей композиционной «скрепы». Во-вторых, к «Трем повестям» Флобера вряд ли применим принцип эллипсности, характерный для других образцов реалистической новеллистики. Неслучайно Флобер использует жанровую номинацию «Три *повести*», указывающую на линейную структуру входящих в цикл произведений. В жанровом аспекте указанному принципу линейности соответствуют признаки агиографичности текста, явно выраженные в «Легенде о святом Юлиане Милостивом» и менее очевидные в «Простой душе». Элементы эллипсности проявляются разве что в новелле «Иродиада», в едином хронотопическом фокусе которой (Махэруская цитадель) не только сходятся разные слои иудейского общества (протохристианские общины, ориентирован-

ные на беднейшие слои населения, и иудейская аристократия), но изображено также столкновение цивилизаций с антагонистичными аксиологическими ориентирами (гедонистическая потребительская древнеримская цивилизация в лице Вителлия и его сына Авла и теоцентрическая древнееврейская цивилизация, профетическую сущность которой выражает Иоаканам, известный в христианской культуре как Иоанн Предтеча).

Несмотря на идейно-тематическое разнообразие и кажущуюся композиционную «пестроту» «Трех повестей», флоберовский цикл подчинен логике историософской диалектики, выражаемой с помощью гегелевского принципа «триады», и обусловленному этой диалектикой структурному плану. Этот метод диалектики по Гегелю комплементарен христианскому догмату о Святой Троице, проявленному в структуре флоберовских «Трех повестей», о чем пишет Ю.В. Полухина. По ее справедливому мнению, цикл Флобера «Три повести» представляет собой «тройственное единство, своеобразную реализацию одной и той же динамики смыслового развития, воплотившейся в трех различных вариантах, единосущных в своей основе, что косвенно ассоциируется с актуализацией трех ипостасей Святой Троицы: Отца («Иродиада»), Сына («Легенда о св. Юлиане Странноприимце») и Св. Духа («Простая душа»))» [23, с. 126]. Своеобразной является также историческая динамика «Трех повестей». Посвященный трем историческим зонам (Древний мир, Средние века, Новое время) цикл как художественно-условное единство поворачивает ход времени «вспять» [23, с. 125]: от XIX века в «Простой душе» к I веку н.э. в «Иродиаде», а также к неопределенному времени христианской агиографической легенды о Юлиане.

Религиозно-философское обоснование композиционной «триаде» Флобера дает датский литературовед Пер Нюкрог, который в статье «Видение истории в “Трех повестях”» проводит аналогию между рассматриваемым циклом Гюстава Флобера и историософским тринитаризмом итальянского монаха XII — начала XIII века Иоахима Флорского, разделившего всемирную историю на эпохи Бога-Отца (эпоху «Ветхого Завета» (до I века н.э.)), Бога-Сына («Нового Завета» (от I века н.э.)) и Святого Духа — эпоху «Вечного Завета», должествующую начать-

ся, согласно пророческой хронологии Иоахима, с 1260 года [см.: 14]. Согласно П. Ньюкрогу, своим вниманием к теории этого средневекового аббата из Калабрии Флобер обязан Жорж Санд, скончавшейся в 1876 году, то есть в самый разгар работы Флобера над циклом. Задолго до этого, в романе «Спиридион» (1839), Жорж Санд обращается к философии Иоахима, ведя отсчет эры «Вечного Завета» не с 1260 года, как Иоахим, а с момента воплощения лозунгов свободы, равенства и братства, провозглашенных Великой французской революцией 1789—1793 годов [см.: 37].

Будто бы во исполнение евангельского пророчества «Многие же будут первые последними, а последние первыми» (Мф. 19:30) Флобер переворачивает историческую хронологию, и «последней» в его цикле становится исторически колоритная новелла о тетрархе Иудеи Ироде Антипе и о пагубных последствиях его кровосмесительного брака с властолюбивой Иродиадой, а «бесцветная» новелла о «маленьком человеке», о неизвестной Фелисите, названной Тургеневым в письме Стасюлевичу от 19 февраля (1 марта) 1877 года «тупой, забитой служанкой» [цит. по: 30, с. 389], занимает первое место во флюберовской перевернутой «триаде».

Основным местом действия «Простой души» является дом мадам Обен в провинциальном нормандском городке Пон-л'Эвек. Дом этот характеризуется с таким же вниманием к деталям, как, например, «келья» бальзаковского Гобсека или сельский быт гоголевских помещиков. В скрупулезном описании домашнего интерьера г-жи Обен сказывается параллелизм по отношению к другим произведениям анализируемого цикла: с такой же обстоятельностью, как дом Пон-л'Эвека, изображается родовой замок в холмистой местности, бывший местом рождения Юлиана Милостивого, или Махэрусская цитадель в Иудее, где от Божьего гнева пытались укрыться Иродиада и Ирод Антипа. Замкнутость является пространственной доминантой художественного мира «Трех повестей».

В отличие от «Легенды...», в «Простой душе» явлен исторический контекст жизни главной героини: с 1809 года, когда умер

муж г-жи Обен [30, с. 33], по 1853 год, в который ушла из жизни хозяйка дома, после чего отсутствует точная хронология вплоть до кончины служанки: «Прошло много лет» [30, с. 58].

Как и роман «Госпожа Бовари», новелла «Простая душа» — это произведение о нормандских «провинциальных нравах». Несмотря на историческую датировку, биографическое время Фелисите медленно течет по своим автономным законам. И это при том что за сорок четыре года службы Фелисите у мадам Обен в истории Франции происходят эпохальные события: наполеоновские войны, Реставрация, Июльская революция, революционные события 1848 года, приход к власти Наполеона III. История никак не отражается в жизни рядового обывателя — в этом прослеживается определенное сходство с новеллой американского романтика Вашингтона Ирвинга «Рип ван Винкль», с тем, однако, отличием, что в «Простой душе» отсутствуют сказочные фантастические мотивы (несмотря на то что «Простая душа» может трактоваться как conte-сказка).

Центральным новеллистическим «неслыханным» событием «Простой души» является появление в жизни Фелисите попугая Лулу, ставшего чем-то вроде кумира в глазах наивной служанки со скорее языческими, чем христианскими представлениями о мире. Мотив трехступенчатой аналогии в воображении Фелисите *Святой Дух — голубь — попугай* воспринимается как пародия на религиозную ритуальность, приобретающую черты абсурдности из-за невежественности прихожан, неспособных адекватно воспринимать догматику христианского верования: «...попугай благодаря сходству со Святым Духом стал для нее (Фелисите. — Л. М.) священным, Святой Дух — живее и понятнее. Бог-отец не мог сделать своим посланцем голубя — ведь голуби не умеют говорить, вернее всего, он избрал предка Лулу...» [30, с. 56]. Однако интенция флоберовского восприятия казуса Фелисите глубже пародирования. Опровергая подобные интенции, Флобер называет эту новеллу в письме Роже де Женетт от 19 июня 1876 года «очень печальной и очень серьезной» [29, с. 439]. А в корреспонденции с Морисом Сандом (29 апреля 1877 года) вспоминает в связи с этой новеллой покойную Жорж Санд: «Я начал писать “Простую душу” исключительно ради нее, с единственной целью ей понравиться» [29, с. 454]. Воз-

можно, это имеет отношение к социально-утопической надежде Жорж Санд на наступление «эпохи Святого Духа», согласно пророчеству аббата Иоахима Флорского. По Жорж Санд, эта эпоха должна привести к преобладанию в человеческих душах качеств милосердия и любви к ближнему, олицетворяемых героиней флоберовской «Простой души». Флобер, будучи скептиком, не мог поверить в такой оптимистический прогноз нравственного прогресса, однако мечта Жорж Санд о нравственном идеале простого человека не могла оставить его равнодушным. И при всей абсурдности антиэстетического выбора чучела попугая в качестве объекта религиозного культа образ Фелисите оказался для автора гораздо более возвышенным, чем эгоизм эстетически привлекательной, но морально отталкивающей Иродиады и ее дочери Саломеи. «Первые» в аксиологической «системе координат» Флобера действительно становятся «последними», а «последние» — «первыми».

Художественная архитектоника «Трех повестей» основывается на соответствии не только философской триаде, но и изобразительному «триптиху». Центральную роль в этом структурном триединстве играет «Легенда о святом Юлиане Милостивом», не только потому, что она завершается появлением Иисуса Христа (христоцентризм «триптиха»), но и поскольку сама «Легенда...» отличается композиционной троичностью, «транслируя» во внутренней структуре отдельно взятой новеллы троичность всего цикла.

Будучи линейной, «Легенда...» поделена на три части: молодость, зрелость, старость Юлиана. «Легенду...» также можно воспринимать как своего рода притчу о человеческой жизни, в ходе которой, перемещаясь по нисходящей возрастной «лестнице», человек растрчивает данный ему природой потенциал, становясь под конец жизни в тягость не только для других, но даже и для себя. Однако в качестве компенсации за потерю витальных сил человек обретает нравственное сверхсознание: он понимает, что жизнь дана ему не для удовлетворения собственных прихотей, а во служение другим людям.

Своеобразно то, что три противоречивых предсказания о будущем Юлиана делают «Легенду...» весьма специфичной на фоне агиографического канона: 1) предсказание, данное мате-

ри («Твой сын будет святой!» [30, с. 7]); 2) предсказание, данное отцу («Много крови, много славы, постоянно счастлив, родня императору!» [30, с. 8]); 3) проклятие оленя («Придет день — и ты, свирепый человек, умертвишь отца и мать!» [30, с. 15]). Исполнение этих пророчеств осуществляется не по линейному принципу: сначала исполняется предсказание №2, потом предсказание №3 и лишь под конец предсказание №1.

Первая треть «Легенды...», о молодости героя, проведенной им в родительском замке, образует структурную аналогию с «Иродиадой», как топологическую (замок — крепость), так и с точки зрения социальной стратификации (изображена аристократия как «класс» общества). В «Иродиаде», как и в первой части «Легенды...», особую весомость приобретает мотив *проклятия*. Иоаканам, брошенный в яму, предстает перед свидетелями сцены в «зверином» обличье («Я буду кричать, как рычит медведь, как онагр кричит, как женщины в муках родов!» [30, с. 78]) — этим он соотносим с образом убитого Юлианом-охотником оленя, наделенного, наоборот, ветхозаветной аллюзийностью («...как патриарх, как судия...» [30, с. 15]). Кроме того, в «Иродиаде» присутствует мотив пиршества и чревоугодия Авла, соотносимый с «пиршеством» охоты Юлиана и мотивом *пресыщения*: «Авлу подали бычачьих почек, жареную белку, соловьев... <...>. Обед не понравился Авлу... Он, однако, успокоился при виде блюда из хвостов сирийских баранов... Спустив свою хламиду до самых бедр, он лежал, распростертый перед целой грудой мяс и яств. Он до того был пресыщен, что уже ничего есть не мог — не в силах был оторваться от всей этой благодати» [30, с. 86—88] («Иродиада»); «...и когда олень начинал стонать, терзаемый их зубами, он живо сваливал его одним быстрым ударом — и любовался яростью псов, пожиравших рассеченные куски его туши на дымившейся шкуре» [30, с. 12] («Легенда...»).

Вторая треть, которая содержит рассказ о зрелости героя, прошедшей под знаком *славы, власти* («родня императору»), а также *исполнения проклятия*, не имеет аналогов в двух других частях «триптиха». Вторая часть «Легенды...», по сути, не образует соответствий ни с «Иродиадой», ни с «Простой душой»,

она создает эффект «самоотражения» «Легенды о святом Юлиане Милостивом» как художественного целого в одной из его частей.

Третья часть о преклонном возрасте Юлиана, собственно агиографическая, отличительна мотивами *служения* людям, *милосердия*, а также *пришествия Христа* как метафизического воздаяния за милосердный образ жизни. Имя *Фелисите* (*Félicité*) по-французски означает «счастливая», что перекликается с принятым в католической традиции церковным титулом блаженной (лат. *beata*). Мотив пришествия Христа как метафизической награды за милосердие реализуется под видом метаморфозы (не соответствующей евангельскому канону): превращения прокаженного в Иисуса («Крыша взвилась, звездный свод раскинулся кругом, и Юлиан поднялся в лазурь, лицом к лицу с нашим господом Иисусом Христом, уносившим его в небо» [30, с. 30]); попугая в Святого Духа («И когда Фелисите испускала последний вздох, ей казалось, что в разверстых небесах огромный попугай парит над ее головой» [30, с. 60]). Единственная повесть, в которой отсутствует мотив богоявления, — «Иродиада». Вместо этого мотива — образ отсеченной головы Иоанна Крестителя, которая была «очень тяжела» [30, с. 92]). Подобная асимметричность «триптиха» может иметь теологическую причину, поскольку Бог древних евреев, называемый, согласно христианской догматике, Богом-Отцом, не имеет зрительного образа — он вездесущ, но невидим.

Своеобразие циклической «триады» (или «триптиха») Флобера состоит в том, что, будучи, по особенностям письма, реалистическим текстом, он в своей художественной структуре отступает от реалистического миметизма, заключающегося в воспроизведении действительности по законам времени. Над линейной перспективой господствует перспектива «обратная», позволяющая увидеть «швы» мироздания и представляющая взгляд на мир с точки зрения его Создателя. Над последовательностью событий в перспективе времени (прошлое — настоящее — будущее) преобладает пространственное единовременное восприятие: «*Qui vivit in aeternum, creavit omnia simul*» («Тот, кто живет в вечности, создает все

единовременно»» [17, с. 63], с чем связан изобразительный код «Трех повестей» как «триптиха», одно изображение которого находится в центре, а два — по краям.

Согласно закону обратной перспективы, представленной в сакральном изобразительном искусстве, цикл открывается новеллой о Святом Духе, и именно эта ипостась, согласно догмату о Троице, наиболее значима для литературной программы Флобера. «Дух дышит, где хочет, и голос его слышит, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит: так бывает со всяким, рожденным от Духа» (Ин. 3:8). С этим стихом из Евангелия, как и с пророчеством Иоахима Флорского об эпохе «Вечного Завета», тесно связано известное рассуждение Флобера о спиритуалистической энтелехии литературы, приносящей с собой «освобождение от материальности». В цитируемом ниже письме Луизы Коле от 16 января 1852 года автор объясняет свою мысль, почему для него «нет ни возвышенных, ни низких сюжетов» и, в связи с этим, пророчествует о «пути Искусства в будущем»: «Что кажется мне прекрасным, что я хотел бы сделать, — это книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля, как земля, ничем не поддерживаемая, держится в воздухе, — книгу, которая почти не имела бы сюжета или, по меньшей мере, в которой сюжет, если возможно, был бы почти невидим» [29, с. 42]. Таким «эталон» литературы будущего, созданным в соответствии с эстетическими принципами Флобера, стал цикл «Три повести».

Вопросы для самоконтроля:

1. Каково соотношение в творчестве Флобера двух доминирующих художественных методов XIX века — реализма и романтизма (на примере «Трех повестей»)?
2. В чем теологическая основа циклообразования «Трех повестей»? Какова роль творческих взаимоотношений с Жорж Санд в обращении Флобера к историософской проблематике?
3. В чем заключается изобразительный код «Трех повестей» как «триптиха»?

4. В чем состоит «центральная» роль «Легенды о святом Юлиане Милостивом» с точки зрения организации художественного пространства?

5. Укажите мотивные и образные аналогии между новеллами «Легенда о святом Юлиане Милостивом» и «Иродиада»?

6. Сравните роль мистических концовок в новеллах «Простая душа» и «Легенда о святом Юлиане Милостивом». Почему аналогичной концовки нет в «Иродиаде»?

Глава 5

«ПОЭТИЧЕСКОЕ» VS «МЕЩАНСКОЕ» В НОВЕЛЛЕ Т. ШТОРМА «ИММЕНЗЕЕ»

В немецкой литературе рассматриваемого периода (1830—1870/71) реализм имеет свою специфику, обусловленную как сугубо литературными (сильное влияние романтизма на духовную жизнь Германии XIX века), так и внелитературными факторами (пережитки феодализма, тормозившие развитие буржуазных экономических отношений, преобладание консервативных настроений над прогрессистскими в общественном сознании Германии, ее государственно-политическая раздробленность вплоть до 1871 года).

Переломом как в общественной, так и в литературной жизни страны стали мартовские революционные события, произошедшие в 1848 году. Приблизительно в это время в литературных кругах стали вестись дискуссии о реализме как о новом литературном направлении, отличающемся от традиционного для немецкой литературы романтизма, который опирался на идеалистическую картину мира. Немецкое реалистическое творчество середины XIX века не стало орудием познания интенсивно меняющейся социально-политической и экономической действительности, в отличие от произведений французских и английских писателей-реалистов изучаемой эпохи. По справедливому мнению А. С. Бакалова, немецкому реализму «едва ли присущи широкая панорамность в освещении разных сфер общественной жизни бальзаковского типа, критицизм в духе того же Бальзака или позднего Диккенса, глубокий психологизм и выверенность взгляда Флобера» [2, с. 83]. Косвенно это связано с тем, что акцент в жанровой системе эпохи реализма в немецкой литературе смещается с жанра романа на жанр новеллы.

В литературе второй половины XIX века сформировались два противоположных направления, именуемых «мещанским» (bürgerlicher) и «поэтическим» (poetischer) реализмом [см.: 2, с. 81—82]. «Мещанское» ответвление реализма связано с проповедническим культом бюргерской добропорядочности и трудолюбия, образцового исполнения гражданского и семейного долга. Платформой «мещанского» реализма в немецкой литературе был журнал «Ди Гренцботен», а литературным образцом стал роман Густава Фрайтага «Приход и расход» (1855). «Поэтический реализм» совместил верность действительности и творческую фантазию, энтузиазм, свойственный служителям искусства. Представителями этого направления можно считать Отто Людвига, Теодора Шторма, Вильгельма Раабе, Готфрида Келлера и, отчасти, Теодора Фонтане как писателя перехода от «поэтического» к критическому реализму.

Творческим манифестом «поэтического реализма» является эссе «Шекспировские исследования» (1855—1856) Отто Людвига, который дает следующую формулу художественного мира, присущую ему самому и близким ему по духу писателям: «Это весь мир, в своей полноте так же многообразный, как и та часть действительного мира, которую мы знаем... Мир, стоящий посередине между объективной правдой вещей и тем законом, который наш дух должен им дать, мир, возрождающийся из того, что мы знаем о действительном мире, с помощью закона, живущего внутри нас» [36, S. 149]¹. По сути, «поэтический реализм» был опытом художественного синтеза двух противоположных художественных направлений, именуемых Фридрихом Шиллером «сентиментальной» и «наивной» поэзией (см. его одноименную статью 1795 года), а Оноре де Бальзаком — «литературой образов» и «литературой идей» («Этюд о Бейле»). Как Бальзак, скромно именовавший себя «эклектиком», стремился интегрировать две противоположные художественные «философии», аналогичные соответственно романтическому и реалистическому направлению, так и немецкие «поэтические реалисты» разными путями шли к синтезу двух картин мира, основанных соответственно на идеалистическом

¹ Перевод наш. — Л.М.

принципе единства всех явлений жизни (романтизм) и на эмпирически ощущаемом представлении об их многообразии (реализм).

Жанровая система «поэтического реализма» в Германии включала в себя роман, новеллу, лирику, драму. Однако в «поэтическом реализме» не сформировался канон социально-психологического романа (подобный диккенсовскому в Англии и бальзаковскому во Франции), являющегося доминантным жанром эпохи классического реализма и призванного представить собирательный образ эпохи. Например, творчество одного из самых значительных представителей немецкого «поэтического реализма» Теодора Шторма (1817—1888) не является «романным», так как включает в себя лирическую часть (некоторые лирические стихотворения Шторма вошли в ранний фольклористический сборник «Песни трех друзей» в соавторстве с братьями Теодором и Тахо Моммзенами) и новеллистическую. Именно новелла стала своеобразной «заменой» романа в качестве «центра» жанровой системы «поэтического реализма».

Другим характерным признаком этого направления с точки зрения тематики можно считать «областническую» тенденцию в немецкой литературе [см.: 10], обусловленную сильной децентрализацией социальной, политической и культурной жизни Германии в середине XIX века. Так, творчество Шторма, родившегося и проводшего немалую часть жизни в шлезвигском городке Хузум — «сером городе морском» (см. стихотворение Шторма «Город»), — было навеяно особенностями природы и повседневного быта «малой родины» писателя.

Новеллистическое наследие Теодора Шторма включает в себя более полсотни текстов, среди которых наибольшей известностью пользуются одна из его ранних новелл — «Иммензее» (1849) и последняя, именуемая иногда, с учетом ее объема, повестью, — «Всадник на белом коне» (1888). Структурной особенностью этой «суперновеллы» Шторма является использование тройной рамы: рассказчик А вспоминает легендарную историю, читанную им в старинном журнале; рассказчик Б, нашедши приют во время непогоды в прибрежном трактире, узнает от местного учителя (рассказчика В) историю подвиж-

нической жизни и героической смерти зрителя дамбы Хауке Хайена. Два вышеуказанных произведения со всей яркостью демонстрируют художественную эволюцию малого эпического жанра в творчестве Шторма. Ранняя новеллистика (1848—1870) Шторма «пропитана» лиризмом, поздняя (1870—1888) насыщена действием и склоняется к драме. В 1840—1850-е годы Шторм создал особый тип новеллы, сущность которой выходит за рамки классического жанрового определения, данного Гёте в беседе с Эккерманом: новелла — это «свершившееся неслыханное событие» [35]. «Шторм, — создатель реалистической новеллы настроения» [24, с. 170], — утверждают Б.М. Проскурнин и Р.Ф. Яшенькина. Они также резонно полагают, что одним из важнейших признаков новеллистики данного типа является «разработка техники лейтмотивов, которые дают главному сюжетному конфликту дополнительное, усиливающее его звучание» [Там же].

Поздняя новеллистика (1870—1888) демонстрирует эволюцию Шторма от «новелл настроения» к «новеллам действия», а героями поздних новелл все чаще становятся не художники-энтузиасты, а люди практической жилки, о чем, помимо «Всадника на белом коне», свидетельствуют такие образцы малой прозы как «Карстен-попечитель» (1878) и «Ганс и Гейнц Кирх» (1882).

«Поэтический реализм» как направление немецкой литературы выразительнейшим образом проявляется в ранней новеллистике писателя, в частности в «Иммензее», не только потому, что в ней сильно лирическое начало, но и благодаря соответствующей композиционной форме, в которой прозаический текст, в соответствии с романтической традицией, перемежается с отрывками авторских стихотворений и произведений фольклора. Фрагментарность новеллы «Иммензее» проявляется также в том, что в потоке воспоминаний главного героя Райнхарда Вернера выделяются отдельные события его жизни, связанные с платонической любовью к Элизабет, берущей начало в годах детства обоих героев, в то время как большая часть биографии Райнхарда остается за скобками.

Поскольку решающей здесь является точка зрения самого героя, вспоминающего о своей не сбывшейся, но и не за-

бытой любви, в качестве сквозного лейтмотива утверждается взгляд героя: «...хотя многих невольно притягивал его *глубокий серьезный взгляд*...»¹ [34, с. 53]; «...его *серьезные серые глаза* жадно *вглядывались* в даль, словно ожидая, что однообразная дорога вот-вот изменится...» [34, с. 73]; «Лунный свет не проникал больше в окна, уже совсем стемнело, но старик все еще сидел в кресле, сложив руки и *вглядываясь* во тьму» [34, с. 85]. Таким образом, обнаруживается приоритет субъективной точки зрения героя перед объективным рассказом о событиях. У Шторма взгляд читателя «срастается» со взглядом Райнхарда, и, следовательно, читатель будто «забывает» о том, что он не знает практически ничего о биографии героя. По некоторым экспозиционным деталям первого фрагмента анализируемой новеллы «Старик» (так же называется последний фрагмент, демонстрирующий композиционную окольцовку произведения) можно составить представление о материальном благополучии Райнхарда, об обустроенности его быта («дом с высоким фронтоном», «широкие сени», «большие дубовые шкафы с фарфоровыми вазами» [34, с. 53] и т.д.).

Герой постоянно находится в пути, что образует еще один ключевой лейтмотив новеллы. Однако на протяжении всего текста остается невыясненным вопрос о профессиональной принадлежности героя. Хотя и дано понять, что герой проявляет интерес к фольклористике (как и сам Теодор Шторм!), а в первый университетский год он изучает ботанику, с которой пытается познакомить Элизабет [34, с. 68], «наука, которой он посвятил всю свою юность» [34, с. 85], упомянутая буквально в последних словах новеллы, так и остается загадкой для читателя.

Несмотря на то что Райнхард по умолчанию представляется в глазах читателя одиноким и бездетным холостяком, в новелле ничего не говорится о семейном статусе героя, о том, были ли у него дети (также остается неизвестным немаловажное обстоятельство, было ли потомство в браке Эриха с Элизабет). Однако о мимолетных эротических увлечениях в период студенческой юности Райнхарда свидетельствует эпизодический образ де-

¹ Курсив в цитатах из новеллы Шторма «Иммензее» здесь и далее наш. — Л.М.

вушки, похожей на цыганку. Подобные обстоятельства из биографии Райнхарда, не будучи очевидными фактами, представлены в виде намеков.

Жизнь Райнхарда, его свершения, в пространстве воспоминаний героя вытеснены пунктирно обозначенным сюжетом его печальной любви к Элизабет, символом которой является белая водяная лилия, одиноко растущая посередине озера Иммензее. В системе лейтмотивов новеллы важнейшим является лейтмотив некоей неразгаданной тайны, к которой имеет отношение не сбывшаяся любовь Райнхарда и Элизабет. Не случайно прощальное слово Райнхарда перед разлукой, разделившей историю их любви на две половины — до и после замужества героини, причем именно в этом эпизоде соединены два лейтмотива — лейтмотив тайны и лейтмотив взгляда Райнхарда: «— У меня есть *тайна*, чудесная *тайна*! — сказал он, глядя на нее сияющими глазами...» [34, с. 71].

Во-первых, уникальность этого эпизода заключается в том, что в нем содержится мотив обещания разгадки некоей «тайны», так и не раскрытой перед Элизабет, не дождавшейся Райнхарда и вышедшей по настоянию матери замуж за Эриха. Что это могла быть за «тайна», читателю остается только догадываться. Во-вторых, в этот момент новеллы взгляд Райнхарда передает его состояние воодушевления, тогда как на протяжении последующего действия «серьезность» взгляда героя говорит о самодисциплине и зрелости человека, сознательно избегающего иллюзий, но сохраняющего в душе верность идеалу первой любви.

Печальная история заповеданной, но не свершившейся любви являет собой отголосок «вертеровского» романтического мифа, согласно которому несчастная любовь становится не просто печальным событием частной жизни, но и знаком экзистенциальной катастрофы. Сходством анализируемой новеллы Шторма с гётевским «Вертером» является сюжетно-композиционная схема любовного треугольника: героиня (Лотта и Элизабет) — романтический герой-энтузиаст (Вертер и Райнхард Вернер) — уверенный в себе добропорядочный филистер (Альберт и Эрих). Между героями-антиподами, поставленными в положение соперников за руку женщины, ни у Шторма,

ни у Гёте нет антагонизма — наоборот, между ними складываются вполне дружеские отношения. С другой стороны, очевидное различие заключается в том, что любовь к Лотте становится для Вертера делом жизни и смерти, с потерей Лотты для него потерял смысл жизни и бытия в целом, тогда как для Райнхарда помимо любви, безусловно, существует и другой смысл жизни в «науке, которой он посвятил годы своей юности». В отличие от случая Вертера, в предпринятых Райнхардом действиях присутствует рациональная мотивировка, о чем свидетельствует также и то, что герой, руководствуясь чувством самосохранения, отказывается от цели завладеть лилией, растущей одиноко посреди озера Иммензее. Типологически штормовский герой является неоднозначным по сравнению с гётевским Вертером: Райнхард совмещает в себе признаки романтического энтузиаста-мечтателя и рационалистически мыслящего прагматика.

Что касается Эриха, то его характер наименее очерчен в новелле «Иммензее», сводясь, по сути, к сатирической характеристике Райнхарда, пересказанной Элизабет: «Ты однажды сказал, что он чем-то похож на свое коричневое пальто» [34, с. 65]. Это злая ирония, указывающая на сознание превосходства Райнхарда над Эрихом, остающаяся без последствий в развитии сюжета. Райнхард стоически реагирует на успех Эриха в его сватовстве к Элизабет, не показывая раздражения и не «срываясь» на Эрихе.

Любовный треугольник в новелле «Иммензее» демонстрирует не только преемственность и модификацию немецкой предромантической и романтической традиции, но и специфику «поэтического реализма» в сравнении с реализмом французским. На сюжетно-ситуативном уровне напрашивается аналогия между романтической прогулкой Райнхарда и Элизабет на лодке, предложенной добродушным супругом Эрихом, и прогулкой верхом Эммы и Родольфа в романе «Госпожа Бовари» Флобер, на которой настоял не менее простодушный муж Эммы Шарль. Эта аналогия двух ситуаций, способных иметь взрывоопасные последствия, не подтверждается на характерологическом уровне, поскольку действующие лица романа Флобера не имеют существенных параллелей с героями новеллы Шторма. Кроме того, результаты этих прогулок диаметрально

противоположны: измена Эммы своему мужу — расставание Элизабет с Райнхардом. В подтексте самой ситуации прогулки на лодке / прогулки верхом прочитывается возможность внезапного сюжетного поворота, связанного с мотивом измены, однако в новелле Шторма, в отличие от романа Флобера, не происходит «свершившегося неслыханного события», казалось бы, вполне ожидаемого в новелле, в соответствии с определением Гёте. Вместо этого имеет место понятный только герою и героине намек на перспективу возврата в счастливое прошлое, увы, неосуществимого: «Он взглянул на Элизабет со странной улыбкой. / — Пойдем собирать землянику? / Сейчас не время земляники, — сказала она. / — Но оно скоро настанет... / Элизабет молча покачала головой» [34, с. 82].

В реальном плане взаимоотношений любящих друг друга героя и героини новелла сводится к нереализованным возможностям и к бессобытийному финалу, открывающему пространство рефлексии и воспоминаний. Однако в условно-иносказательном плане герой все-таки предпринимает попытку приблизиться к лилии, выступающей в образной системе новеллы символом, соотносимым с «голубым цветком» Новалиса из романа «Генрих фон Офтердинген». Однако и в реальном, и в иносказательно-условном плане действие оборачивается ничем: кроме свадьбы Элизабет, в новелле «Иммензее» нет никаких «свершившихся событий», ожидание которых, казалось бы, заложено в жанровую «программу» новеллы.

Случай с водной лилией, представленный Штормом как «ключ» к тайному содержанию всей новеллы, имеет балладные признаки. Благодаря этому эпизоду история любви Райнхарда и Элизабет приобретает мистический оттенок, и белая лилия, традиционно воспринимаемая как символ чистоты, скрывает в себе амбивалентный смысл, связывающий ее с темными демоническими силами природы: «Наконец Райнхард так близко подплыл к цветку, что его серебристые в лунном свете лепестки стали видны совсем отчетливо; но вдруг он почувствовал, что запутался точно в сетях; скользкие стебли, поднимавшиеся со дна к самой поверхности воды, обвивались вокруг его обнаженного тела. Неведомая глубь была черным-черна, позади плеснулась рыба; и вдруг ему стало так страшно среди чу-

ждой стихии, что он с силой рванулся, высвободился из пут и, задыхаясь, торопливо поплыл к берегу» [34, с. 81]. Символ здесь приобретает не только мистический, но и экзистенциальный характер. Отважившись на подвиг, Райнхард испытал страх перед смертью, воспринятый им как наказание за дерзкую попытку приблизиться и, возможно, завладеть лилией. Как следствие, он добровольно отказался от своих эротических желаний, и в нем включился механизм сублимации: вместо дерзновенной попытки, в духе героев Стендаля, любой ценой завоевать счастье, он посвятил всю оставшуюся жизнь науке.

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем специфика немецкого «поэтического реализма» по сравнению с французским критическим реализмом?
2. Какова периодизация творчества Теодора Шторма? Какое место в его жанровой системе занимает новелла?
3. В чем специфика штормовской «новеллы настроения» по сравнению с «новеллой действия»?
4. Как проявляется «вертеровский» миф в идейно-образной структуре новеллы «Иммензее»?
5. Как соотносятся романтическое и филистерское начало в художественной аксиологии анализируемой новеллы?
6. Какова роль символа в художественном мире новеллы «Иммензее»?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Новеллистика — скромная в количественном отношении часть литературного наследия зарубежных реалистов-классиков с их соответствующей жанровой системой, представленной преимущественно прозой: романами, повестями, рассказами, новеллами, эссе, трактатами, «физиологическими» очерками, фельетонами, литературно-критическими статьями, произведениями автобиографического, дневникового, путевого характера. Сделанные нами наблюдения над конкретными текстами не претендуют на глобальные выводы, которые раскрыли бы общие закономерности развития западноевропейской реалистической прозы XIX века.

Тем не менее, исходя из сказанного, мы можем сделать вполне ожидаемый вывод о том, что новеллистическому жанру вряд ли принадлежит основополагающая роль в становлении определенной творческой программы, школы, направления. Скорее, новелла является «экспериментальной площадкой» по взаимодействию различных художественных систем, творческих методов. Именно на стыке двух методов — романтизма и реализма — появился жанровый феномен психологической новеллы «Ванины Ванини», органически вырастающий на почве «Итальянских хроник» Стендаля и представляющий глубинное исследование мужского и женского характеров. С синтезом романтизма и реализма связан изобретенный Проспером Мериме жанровый подтип, именуемый «эллипсной новеллой» (Вл.А. Луков), в которой большую роль играет популярный в эпоху романтизма «локальный колорит».

Такое жанровое явление, как «новелла о художнике» (Бальзак, Шанфлер), открывает перспективу саморефлексии творчески мыслящего человека, возможность через динамический сюжет новеллы раскрыть пространство диалога эпох в истории

искусства, одновременно высвечивая весьма болезненную проблему конфликта между творческим энтузиазмом художника и жестоким прагматизмом буржуазной эпохи.

С точки зрения полифонии художественных методов наибольшим своеобразием отличается новеллистика Флобера. Именно Флобер показал предельные возможности реализма («Простая душа»), однако, дойдя до максимума, флюберовский реализм выходит за собственные границы, склоняется к художественным открытиям конца XIX века — мистически ориентированному символизму, импрессионизму, экспрессионизму, к реализации лозунга «искусство для искусства».

Творчество «поэтического реалиста» Теодора Шторма — яркий пример продолжения романтических традиций немецкой литературы в неромантическую эпоху. Как показал анализ новеллы Шторма «Иммезе», в отличие от всестороннего исследования характера в произведениях французских мастеров новеллы, Шторм руководствуется «логикой» фрагментарности: многое в характере Райнхарда и в его взаимоотношениях с Элизабет остается недосказанным, и, следовательно, возможность заполнить эти «пустоты» предоставляется читателю.

Признавая за новеллой историко-литературную функцию «экспериментальной площадки», в эстетическом аспекте было бы ошибочно считать новеллистический жанр лишь подготовкой к «большому» творчеству, поскольку новелла — это пример окончательной «кристаллизации» творческого опыта (если воспользоваться метафоризированным термином Стендаля из трактата «О любви»). Это жанр максимально строгих требований, математически точного расчета в области «законодательства» художественных форм.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Список использованной литературы:

1. *Андрие Р.* Стендаль, или Бал-маскарад. М. : Прогресс, 1985. 288 с.
2. *Бакалов А.С.* О становлении немецкого реализма // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2021. Т. 21, № 77. С. 81—90.
3. *Венгерова З.А.* Гюстав Флобер. URL: http://az.lib.ru/w/wengero-wa_z_a/text_0070.shtml (дата обращения: 12.06.2026).
4. *Виннер Ю.Б.* Новеллы Проспера Мериме // Мериме П. Новеллы. М. : Прогресс, 1976. С. 5—28.
5. *Жирмунский В.М.* Споры о реализме // Вопросы литературы. 1957. № 6. URL: <https://voplit.ru/article/spory-o-realizme/> (дата обращения: 12.06.2026).
6. *Зарубежная литература XIX века: Реализм : хрестоматия историко-литературных материалов : учеб. пособие.* М. : Высшая школа, 1990. 384 с.
7. *Зенкин С.Н.* Натурщица и шедевр (Бальзак и его продолжатели) // Studia Litterarum. 2018. Т. 3, № 1. С. 10—57.
8. *Иванова Е.Р., Ващенко И.В.* Модернизация жанра новеллы в немецкой литературе XIX в. URL: <https://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-ger/ivanova-vaschenko-modernizaciya-zhanra-novelly.htm> (дата обращения: 12.06.2026).
9. *Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века.* Л. : Изд-во ЛГУ, 1985. 496 с.
10. *Калнина Д.Я.* Теодор Шторм и немецкая «областническая» литература. URL: <https://md-eksperiment.org/ru/post/20190318-teodor-shtorm-i-nemeckaya-oblastnicheskaya-literatura> (дата обращения: 12.06.2026).
11. *Камю А.* Соч. : в 5 т. Харьков : Фолио, 1998. Т. 5. 410 с.
12. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков.* М. : Изд-во МГУ, 1980. 639 с.

13. *Литературные манифесты французских реалистов*. Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1935. 103 с. URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rs-101005289794?page=1&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 12.06.2026).
14. *Лобковиц Н.* Иоахим Флорский и Миллениум // Вопросы философии. 2002. №3. С. 55—68.
15. *Луков В.А.* Проспер Мериме. Исследование персональной модели литературного творчества. М. : Изд-во МПГУ, 2006. URL: <https://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/lukov-vl-merime/index.htm> (дата обращения: 12.06.2026).
16. *Мальцев Л.А.* Ирония как имплицитная форма авторской модальности в новелле Ц.К. Норвида «Ad leones!» // Модальность. Коммуникация. Текст : сб. науч. тр. Калининград : Изд-во БФУ им. И. Канта, 2021. С. 53—59.
17. *Мальцев Л.А.* Категория пространства в системе межтекстуальных связей эссе Б. Мициньского «Портрет Канта» // Вестник БФУ им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2024. №4. С. 61—69.
18. *Мальцев Л.А.* Проблемы имагологии: литературный диалог между Россией и Западом : учеб. пособие. Калининград : Изд-во БФУ им. И. Канта, 2023. 75 с.
19. *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М. : Наука, 1990. 275 с.
20. *Мериме П.* Избранное. М. : Художественная литература, 1979. 621 с.
21. *Моруа А.* Прометей, или Жизнь Бальзака : роман. М. : Радуга, 1983. 672 с.
22. *Ницше Ф.* Соч. : в 2 т. М. : Мысль, 1990. Т. 2. 829 с.
23. *Полухина Ю.В.* Три повести Флобера: хронологическая структура, фигуры пространства и использование в произведениях образа «Слова» // Вестник ПСТГУ. 2006. Вып. 3, №2. С. 124—134.
24. *Проскурнин Б.М., Яшенькина Р.Ф.* История зарубежной литературы XIX века: Западноевропейская реалистическая проза : учеб. пособие. М. : Флинта : Наука, 2008. 416 с.
25. *Реизов Б.Г.* Стендаль. Художественное творчество. Л. : Художественная литература, 1978. 408 с.
26. *Стендаль.* Итальянские хроники. Жизнь Наполеона. М. : Правда, 1988. 528 с.

27. *Стендаль*. Красное и черное. Хроника XIX века. Кишинёв : Художественная литература, 1977. 448 с.
28. *Стендаль*. О любви. Минск : Высшая школа, 1979. 232 с.
29. *Флобер Г.* Собр. соч. : в 5 т. М. : Правда, 1956. Т. 5. 500 с.
30. *Флобер Г.* Собр. соч. : в 3 т. М. : Художественная литература, 1984. Т. 3. 415 с.
31. *Фрид Я.В.* Стендаль. Очерк жизни и творчества. М. : Художественная литература, 1967. 426 с.
32. *Цветаева М.И.* Неизданное. Записные книжки : в 2 т. М. : Эллис Лак, 2000. Т. 1. 563 с.
33. *Шекспир У.* Полн. собр. соч. : в 8 т. М. : Искусство, 1960. Т. 6. 687 с.
34. *Шторм Т.* Новеллы : в 2 т. М. : Художественная литература, 1965. Т. 1. 568 с.
35. *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. 1827 г. URL: <https://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/ekkerman-gete-poslednie-gody/1827.htm> (дата обращения: 12.06.2026).
36. *Ludwig O.* Der poetische Realismus // Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung. Stuttgart : Reclam, 1985. S. 148—150.
37. *Petrich M.* Per Nykrog, 'Trois Contes' comme vision d'histoire // Studi Francesi. 2006. №148. P. 177—178.

II. Список рекомендуемой литературы

38. *Белобратов А.В.* История западноевропейской литературы XIX века. Германия, Австрия, Швейцария. М. : Высшая школа, 2003. 240 с.
39. *Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Критический реализм. Хрестоматия.* М. : Просвещение, 1979. 639 с.
40. *История западноевропейской литературы XIX века.* Франция. Италия. Бельгия. М. ; СПб. : Academia, 2003. 335 с.
41. *История зарубежной литературы XIX века / под ред. М.Е. Елизаровой.* М. : Учпедгиз, 1961. 616 с.
42. *История зарубежной литературы XIX века / А.С. Дмитриев, Л.Г. Андреев, С.И. Великовский. Ч. 2 : Страны Европы и США.* М. : Изд-во МГУ имени М.В. Ломоносова, 1983. 544 с.

43. *История* зарубежной литературы XIX в. : в 2 ч. / Н.П. Михальская, Вл.А. Луков, А.А. Завьялова. М. : Просвещение, 1991. Ч. 2. 256 с.

44. *История* зарубежной литературы XIX в. / под ред. Н.А. Соловьевой. М. : Высшая школа, 2007. 656 с.

45. *Храповицкая Г.Н.* История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский реализм (1830—1860-е гг.). М. : Academia, 2005. 384 с.

Стендаль

46. *Виноградов А.К.* Стендаль и его время. М. : Молодая гвардия, 1960. 366 с.

47. *Вольперт Л.И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М. : Языки русской культуры, 1998. 327 с.

48. *Вульфович Т.Л.* Творчество Стендаля : лекция на правах рукописи. Калининград : Калинингр. гос. пед. ин-т, 1958. 32 с.

49. *Забабурова Н.В.* Стендаль и проблемы психологического анализа. Ростов н/Д : Изд-во Ростовского университета, 1982. 155 с.

50. *Реизов Б.Г.* Стендаль. Годы учения. Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1968. 262 с.

51. *Реизов Б.Г.* Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1974. 373 с.

52. *Цвейг С.* Три певца своей жизни: Казанова — Стендаль — Толстой. М. : Республика, 1992. 368 с.

53. *Эсенбаева Р.М.* Стендаль и Достоевский: типология романов «Красное и черное» и «Преступление и наказание». Тверь : Изд-во Тверского университета, 1991. 96 с.

Проспер Мери́ме

54. *Авессаломова Г.С.* Стилистические особенности ранней новеллистики Проспера Мери́ме // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. Л. : Изд-во ЛГУ, 1978. С. 77—82.

55. *Виппер Ю.Б.* Проспер Мери́ме — романист и новеллист // Виппер Ю.Б. Творческие судьбы и история. М. : Художественная литература, 1990. С. 262—284.

56. *Вульфович Т.Л.* Творчество Мериме // Вульфович Т.Л. Живые страницы классики. Калининград : Кн. изд-во, 2003. С. 51—99.

57. *Луков Вл.А.* Реалистическое творчество П. Мериме 1833—1869 гг. // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. М. : МГПИ им. В.И. Ленина, 1982. С. 19—30.

58. *Фрестье Ж.* Проспер Мериме. М. : Радуга, 1987. 312 с.

Оноре де Бальзак

59. *Вюрмсер А.* Бесчеловечная комедия. М. : Прогресс, 1967. 648 с.

60. *Грифцов Б.А.* Как работал Бальзак // Грифцов Б.А. Психология писателя. М. : Художественная литература, 1988. С. 278—418.

61. *Ионкис Г.Э.* Оноре де Бальзак. М. : Просвещение, 1988. 175 с.

62. *Кучборская Е.П.* Творчество Бальзака. М. : Высшая школа, 1970. 256 с.

63. *Обломиевский Д.Д.* Бальзак: этапы творческого пути. М. : Гослитиздат, 1971. 590 с.

64. *Паси И.* Пророчество художника. О. Бальзак. «Неведомый шедевр» // Паси И. Литературно-философские этюды. М. : Прогресс, 1974. С. 147—178.

65. *Пузиков А.И.* Бальзак и его герои // Пузиков А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. М. : Художественная литература, 1976. С. 5—79.

66. *Резник Р.А.* «Философские этюды» Бальзака. Саратов : Изд-во Саратовского университета, 1983. 234 с.

67. *Реизов Б.Г.* Бальзак : сб. ст. Л. : Изд-во ЛГУ, 1960. 328 с.

Гюстав Флобер

68. *Елизарова М.Е.* Флобер и Чехов (к проблеме эстетики в реализме 2-й половины XIX века в России и на Западе) // Литературная теория и художественное творчество. М. : МГПИ им В.И. Ленина, 1979. С. 5—22.

69. *Иващенко А.Ф.* Гюстав Флобер: Из истории реализма во Франции. М. : Изд-во АН СССР, 1955. 492 с.

70. *Кузьмин Б.А.* Эстетическая теория и творческая практика Флобера // Кузьмин Б.А. О Голдсмите, о Байроне, о Блоке. Статьи о литературе. М. : Художественная литература, 1977. С. 134—198.

71. *Пузиков А.И.* Идейные и художественные искания Флобера // Пузиков А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. М. : Художественная литература, 1976. С. 80—121.

72. *Реизов Б.Г.* Творчество Флобера. М. : Гослитиздат, 1955. 524 с.

73. *Сартр Ж.П.* Идиот в семье. Флобер с 1821 по 1857. СПб. : Алетейя, 1998. 648 с.

Теодор Шторм

74. *Брандис Е.* Теодор Шторм. Предисловие // Шторм Т. Новеллы : в 2 т. М. : Художественная литература, 1965. Т. 1. С. 5—31.

75. *Манн Т.* Теодор Шторм // Манн Т. Собр. соч. : в 10 т. М. : Гослитиздат, 1961. Т. 10. С. 14—36.

Мальцев Леонид Алексеевич

**ЖАНР НОВЕЛЛЫ
В ПРОЗЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО
КЛАССИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА XIX ВЕКА**

Учебное пособие

Учебное электронное издание

Редактор И. О. Дементьев
Компьютерная верстка Е. В. Денисенко

Дата выхода в свет 07.09.2026 г.
Формат 60 × 90 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 3.9

