

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова»

На правах рукописи

ЕРЫШЕВА Мария Евгеньевна

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОЗА СТЕНДАЛЯ (ГЕНЕЗИС И ТРАДИЦИИ)

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(западноевропейская литература)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент С.М. Фомин

Нижний Новгород

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. ГЕНЕЗИС ФРАНЦУЗСКОЙ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ	13
1.1 Содержание понятия «психологическая проза»	13
1.2 Исповедальная проза: от Аврелия Августина к Ж.-Ж. Руссо.....	22
1.3 Исповедальная проза: от Ж.-Ж. Руссо к Б. Констану.....	55
Глава 2. ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ	
СТЕНДАЛЯ	73
2.1 Письма, дневники	73
2.2 Хроники, мемуары	86
2.2.1 Хроники.....	86
2.2.2 Мемуары.....	115
2.3 Трактаты	137
2.4 Роман «Красное и черное»	149
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	168
БИБЛИОГРАФИЯ	175

ВВЕДЕНИЕ

Исследователи литературы единодушно называют Фредерика Стендаля основоположником психологической прозы нового и новейшего времени. Его наследию и в России, и во Франции посвящена обширная критическая литература. Еще при жизни творчество Стендаля привлекало внимание знаменитых современников Д.Г. Байрона, О. де Бальзака, И.В. Гете, П. Мериме. Во Франции научный интерес к наследию автора «Красного и черного» не пресекался. Его творчество стало объектом пристального внимания известных писателей XX в.: Л. Арагона, М. Барреса, Ф. Мориака, С.Г. Колетт, П. Валери и М. Пруста. Среди авторов многочисленных монографических исследований книг Стендаля наиболее известны фундаментальные труды Р. Андрие, Г. Блюма, Ф.К. Грина, Ш. Дедеяна, Б. Дидье, Р. Жиро, М. Крузе, В. дель Литто, А. Мартино.

В нашей стране интерес к наследию Стендаля то угасал, то возрождался вновь. Его начало было положено в 1930-е и достигло апогея в 1960 – 1970-е годы. Первые монографические исследования творчества Стендаля принадлежат А.К. Виноградову. Его историко-биографические книги «Потерянная перчатка (Стендаль в Москве)» (1931 г.), «Три цвета времени» (1931 г.) и «Стендаль и его время» (1938 г.) содержат итоги двадцатилетних исследований жизни и творчества писателя. При всей глубине проникновения автора в сложный литературный материал и выдающийся филологический дар, его труды не избежали фактических ошибок. По замечанию А.Д. Михайлова, «во многих случаях А.К. Виноградову приходилось догадываться, конструировать, домысливать. Он был вынужден это делать, так как иначе в его рассказе о жизни и творчестве Стендаля появились бы досадные пустые места. Но иногда, основываясь лишь на смутном намеке, А. К. Виноградов воссоздавал слишком уж подробную и красочную картину. Исследователю порой изменяло чувство меры» [Михайлов 1999: 263].

Первые коррективы в тексты А.К. Виноградова появились в 1940-е гг. Д.Д. Обломиевский посвятил творческой эволюции Стендаля отдельную главу в своей

монографии «Французский романтизм» (1947 г.). Однако наиболее глубокий анализ психологизма автора «Красного и черного» содержится в работах Б.Г. Реизова, которому принадлежат три значительных монографических исследования: «Стендаль. Годы учения» (1968 г.), «Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика» (1974 г.) и «Стендаль: художественное творчество» (1978 г.). В них дана полная и объективная оценка многообразия литературного и теоретико-критического творчества Стендаля, построенного на сложной диалектике социального и природного, сознательного и бессознательного начал в человеке. Так, в труде «Стендаль. Годы учения» на основе многочисленных источников анализируются биографические истоки философских, эстетических и политических взглядов Стендаля. В монографии «Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика» образ писателя рассматривается в исторической перспективе. Продолжением более ранних исследований является труд «Стендаль: художественное творчество», в котором наиболее полно раскрыто своеобразие художественной прозы Стендаля. Лейтмотивной для всех исследований Б.Г. Реизова является мысль о том, что без обширного наследия Стендаля и определения его истинного места в мировом художественном процессе общая картина истории культуры и социально-психологической прозы была бы неполной. Труды других советских и российских ученых С.Д. Артамонова, М.А. Гольдмана, Б.А. Грифцова, А.Ф. Иващенко, Д.Д. Обломиевского, Я.В. Фрида в значительной степени дополняют и конкретизируют те выводы, к которым пришел Б.Г. Реизов. Так, например, в работе Б.А. Грифцова особую ценность имеет мысль о том, что фрагментарность является главным маркером поэтики великого писателя.

Каждый из исследователей пытался определить истинное место писателя на карте мировой художественной литературы, понять структуру поэтики его текстов, определить вклад Стендаля в развитие литературы своего времени и последующих эпох. Однако нельзя не учитывать контекст эпохи и обязательную полемику советских критиков и их западных коллег. Эту тенденцию констатирует С.Д. Артамонов, автор главы о Стендале в академической «Истории французской

литературы»: «Стендаля называют мастером психологического романа. Может быть, не следует именовать широкий, многоликий социальный роман Стендаля романом психологическим по преимуществу, как это делают за рубежом многие исследователи художественного наследия французского писателя, сводя, таким образом, проблематику его творчества исключительно к вопросам психологии» [Артамонов 1956: 402].

В 90-е годы XX в. интерес к творчеству Стендаля, его личности и героям романов падает. Однако он по-прежнему остается обязательным автором университетских программ, учебных пособий, а также био-библиографических словарей. Основной корпус исследовательских текстов, посвященных прозе Стендаля, в отечественном литературоведении этого периода был создан А.В. Карельским, З.И. Кирнозе, В.А. Луковым, А.Д. Михайловым, В.П. Трыковым, Г.Н. Храповицкой. Среди многочисленных научных трудов, посвященных творчеству французского романиста, особое место занимает глава о Стендале в сборнике «Метаморфозы Орфея» А.В. Карельского. В ней автор, помимо прочих точных наблюдений, размышляет о сущности французского и итальянского характеров и культур, наследником которых является Стендаль [Карельский 1989: 164]. И действительно, противопоставление итальянской естественности и французского тщеславия легло в основу не только путевых заметок и теоретических трактатов Стендаля, но и характеров героев в сборнике «Итальянские хроники» и романах «Пармская обитель» и «Красное и черное».

Несмотря на подобные ценные дополнения исследователей, новых отечественных монографических исследований творчества Стендаля за последние двадцать лет не появилось, хотя сегодня возникает необходимость вновь обратиться к наследию писателя.

Современная наука позволяет увидеть возможность теоретического осмысления феномена Стендаля, определить без оглядки на идеологические императивы актуальность его наследия для XXI в., понять генезис его творчества и уточнить специфику отдельных элементов поэтики его произведений. Мастера

современной психологической прозы провозглашают Стендаля «предтечей» и «отцом» психологического романа. Своим учителем его называют классики современного французского романа М. Барбери, А. Макин, Ж. Руо, М. Уэльбек и др. Стендаль связывает их с многовековой традицией, берущей истоки в античной литературе и культуре Средневековья, искусстве классицизма, в творчестве Руссо и романтиков. Для современных авторов Стендаль – новатор, определивший специфику жанра психологического романа и психологической прозы в целом, наметивший пути их дальнейшего развития. К его творчеству прямо или косвенно обращаются авторы психологической прозы, которая бытует в разных формах («автопсихологическая проза», «псевдодокументальная литература», «автодокументальный роман», «литература “эго-документа”»), для большинства исследователей являющихся элементами прозы «нон-фикшн». Л.Я. Гинзбург замечает, что творчество Стендаля – это «своеобразный стык литературных процессов, корнящихся в прошлом и уходящих в будущее» [Гинзбург 1989: 282]. Таким образом, возникает потребность нового осмысления и систематизации творчества Стендаля и даже его некоторой «реабилитации».

Обращение к наследию Стендаля требует прояснения вопроса генезиса психологической литературы от истоков до наших дней. Очевидными становятся недостаточная изученность этапов развития психологизма, предшествующего реалистической прозе XIX в., «линейный» взгляд на ее развитие.

Зачатки психологической прозы принято отыскивать в античной литературе (VII Письмо Платона, «Записки о Галльской войне» Юлия Цезаря, «Письма» Плиния Младшего и Сенеки, «Размышления» Марка Аврелия) и проводить линию ее развития от Августина Блаженного до «Мемуаров» Сен-Симона, от Ж.-Ж. Руссо к произведениям романтиков, от аналитического романа XIX в. к автопсихологической прозе современности. Однако более продуктивным представляется подход, согласно которому параллельно сосуществуют два направления психологической прозы, которые З.И. Кирнозе условно называет «историческим» и «лирическим» [Кирнозе, Фомин 1997: 13]. Хроникально-

документальная основа событий становится определяющей для произведений первой, «исторической», линии, к которой можно отнести мемуары Сен-Симона, Жермены де Сталь, Франсуа де Ларошфуко, кардинала де Реца, Жедеона Таллемана де Рео, Мари Мадлен де Лафайет, г-жи де Моттвиль, мадемуазель де Монпансье. Обращение к внутренней жизни человека, акцентирование на предельное самораскрытие личности составляет основу «лирической» ветви психологической прозы и характерно для произведений Аврелия Августина, Пьера Абеляра, Жан-Жака Руссо, Рене Шатобриана, Б. Констана. Подобный взгляд на генезис психологической прозы определяет научную **новизну** исследования, так как в этом ракурсе феномен психологической прозы и наследие Стендаля до настоящего момента не изучались.

Современный литературный процесс характеризуется постоянным возникновением и развитием большого количества жанров автопсихологической прозы, а также литературы non-fiction, поэтика которой сегодня уже довольно подробно изучена в трудах В.Д. Алташиной, Д. Виара, Ф. Вилэна, Ф. Гаспарини, С. Дубровского, Жана Луи Жаннеля, Жерара Женетта, М. Левиной-Паркер. **Актуальность** исследования определяется генетической связью всех современных текстов, относящихся к так называемым «промежуточным» жанрам (исповедь, мемуары, дневник, путевые заметки, литературные портреты и др.), а также всех разновидностей современного психологического романа с художественной прозой Стендаля.

Методика исследования является комплексной. В ее основу положены биографический, культурно-исторический, сравнительно-исторический и герменевтический методы, элементы компаративистского анализа.

Методологическую базу исследования составили работы, посвященные:

– общим проблемам теории литературы (М.М. Бахтин, П. Бурдьё, В.М. Жирмунский, Н.Д. Тамарченко, Б.В. Томашевский, В.Е. Хализев, Э.Д. Хирш, О.И. Шайтанов, Р. Яусс);

– проблемам определения психологической прозы, ее истории и тенденциям развития (В.Д. Алташина, Л.Я. Гинзбург, А.В. Карельский, А.Д. Михайлов, А.Н. Веселовский, А.Ф. Лосев, Н.Т. Пахсарьян, М.С. Уваров);

– исследованию творчества Ф. Стендаля (Р. Андрие, Л. Арагон, С.Д. Артамонов, Ф. Бертье, М.А. Гольдман, Ф.К. Грин, Б.А. Грифцов, Ш. Дедеян, А.К. Виноградов, Н.В. Забабурова, З.И. Кирнозе, Т.В. Кочеткова, М. Крузе, А. Мартино, А.Д. Михайлов, В. дель Литто, Д.Д. Обломиевский, Б.Г. Реизов, Ж. Прево, Я.В. Фрид, Р.М. Эсенбаева).

Практическая значимость работы состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы при чтении лекционных курсов по истории всемирной литературы и зарубежной литературе XIX в., а также при создании методических пособий.

Диссертация соответствует **паспорту** научной специальности 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (французская литература)». В качестве базового предмета исследования выступает история литературы Франции в своей целостности и внутренней диалектике, в совокупности творческих достижений отдельных выдающихся авторов.

Исследование проводится в следующих областях:

- этапы развития ведущих национальных зарубежных литератур;
- история и типология литературных направлений, видов художественного сознания, жанров, стилей, устойчивых образов прозы, находящих выражение в творчестве отдельных представителей и писательских групп;
- уникальность и ценность художественной индивидуальности ведущих мастеров зарубежной литературы прошлого и современности; особенности поэтики их произведений, творческой эволюции.

Апробация результатов исследования проходила на международных и всероссийских научных конференциях: «Франция и Россия: Век XVII» (НИУ ВШЭ Нижний Новгород, 2014); Научная конференция к 75-летию доктора филологических наук, профессора М.С. Ретунской (НГЛУ им. Н.А. Добролюбова,

2015); «Мир после наполеоновских войн» (НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2015); «Франция и Россия: от средневековой имперсональности к личности Нового времени» (НИУ ВШЭ Нижний Новгород, 2016); Скребневские чтения (НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2016); «Ломоносов» (МГУ им. М.В. Ломоносова, 2017).

Объектом исследования являются художественные тексты Ф. Стендаля: проза мемуарного, культурно-исторического и публицистического характера – письма к сестре Полине, дневниковые записи «Воспоминания эгоиста», трактаты «О любви», «Расин и Шекспир», «История живописи в Италии»; сборники путевых заметок «Рим, Неаполь и Флоренция», «Прогулки по Риму»; «Жизнь Анри Брюлара», сборник новелл «Итальянские хроники», а также роман «Красное и черное» как художественная реализация его теоретико-эстетических воззрений.

Предметом исследования становится генезис психологической прозы и трансформация ее характерных особенностей в творчестве Стендаля.

Цель работы – рассмотрение этапов развития «лирической» линии психологической прозы от Аврелия Августина до Стендаля, определение роли Стендаля в становлении современного автопсихологического романа.

Поставленная цель предполагает необходимость решения следующих частных **задач**:

1) определить основное содержание и границы понятия «психологическая проза» и проследить ее истоки в европейской литературе;

2) проанализировать последовательное развитие «лирического» направления психологической прозы в контексте литературы Франции;

3) выявить основные жанровые, композиционные и стилевые особенности произведений, относящихся к исповедальному направлению психологической прозы;

4) проанализировать корпус текстов Стендаля, относящихся к психологической прозе, включая личную переписку, дневники, трактаты, сборники путевых заметок, новеллы и роман «Красное и черное» как пример соединения двух линий психологической прозы;

5) определить место и значимость творчества Стендаля для психологической прозы XIX – XX вв. и современного литературного процесса.

Структура исследования определяется поставленными задачами. Работа состоит из двух глав, введения, заключения и списка литературы из 216 наименований на русском 81 на французском и английском языках.

Во введении раскрывается степень изученности поставленной в работе проблемы, обосновываются актуальность и новизна исследования, теоретическая и практическая значимость, сформулированы цели и задачи диссертации, а также положения, выносимые на защиту.

В первой главе рассматриваются литературно-исторические предпосылки появления двух линий психологической прозы, а также подробно характеризуются основные черты «лирического» направления на примере ключевых произведений, относящихся к жанру исповеди, от раннего Средневековья до позднего романтизма. В первом параграфе первой главы раскрывается содержание понятия «психологическая проза». Во втором параграфе подробно рассмотрена «лирическая» ветвь до Стендаля на примере произведений Аврелия Августина, П. Абеляра, Северина Боэция, Ф. Петрарки, Дж. Боккаччо, М. Монтеня, М. де Лафайет, Ж.-Ж. Руссо, Р. Шатобриана, Б. Констана, а также делаются выводы об основных художественных особенностях исповеди как одного из ключевых жанров психологической прозы, характерные для различных этапов ее развития.

Во второй главе по принципу возрастания эстетической структурности анализируются произведения Стендаля, относящиеся к исповедальной линии психологической прозы. В первом, втором и третьем параграфе второй главы рассматривается специфика произведений Стендаля малых форм – писем, дневников, путевых заметок, новелл, теоретических трактатов – как своего рода экспериментальной площадки, в рамках которой разрабатывались основные жанровые и художественные особенности его романного творчества. В четвертом параграфе содержится анализ романа «Красное и черное», в котором в наиболее

полной форме проявились особенности прозы Стендаля, соединившей жанровые и стилевые черты обеих линий психологической литературы.

В заключении представлены основные выводы о вкладе Стендаля в литературный процесс, его теоретические выкладки и психологические открытия, которые стимулировали развитие современного автопсихологического романа и литературы non-fiction.

Положения, выносимые на защиту:

1. Психологическая проза, представляя собой сложное и многогранное в жанровом отношении явление мировой литературы, берет свои истоки в эпохе эллинизма и раннем Средневековье в произведениях Гелиодора, Лонга, Аврелия Августина. Проходя последовательные стадии своего развития от абстрактных форм изображения психической жизни человека до исторически и социально обусловленной концепции реалистического героя, психологизм является ведущим принципом изображения, актуальным на протяжении всего литературного процесса.

2. Двумя основными направлениями психологической прозы являются лирическая (исповедальная) и эпическая (историческая) ветви, берущие свое начало в «Исповеди» Августина Блаженного и «Мемуарах» Сен-Симона соответственно. Истоки исторической ветви психологической прозы можно проследить еще в древнегреческой литературе. Характерной особенностью произведений, относящихся к этой линии, является исследование исторических закономерностей в частной жизни индивида. «Лирическая» ветвь психологической прозы генетически восходит к Нагорной проповеди, а также «Исповеди» Аврелия Августина. Ее основной жанр – исповедь – характеризуется преобладанием субъективного начала, интроспективным характером повествования, интересом к законам внутренней жизни, а также вниманием к личности и ее роли в историческом процессе.

3. Творчество Ф. Стендаля является поворотной точкой от социально-психологического романа XIX в. к автопсихологической прозе современности. Оно соединяет в себе черты предшествующих этапов развития психологизма, включая динамические формы психологического изображения, разграничение субъективных

и объективных мотивировок, выражение самосознания героя во внутреннем монологе, введение социально-исторической обусловленности характера.

4. Художественное своеобразие прозы Стендаля определяется совокупностью черт, характерных для «лирической» и «исторической» линий психологической прозы. Соотношение этих двух тенденций может быть различным в зависимости от жанровой принадлежности текстов, а также того этапа творческого пути, во время которого они создавались.

5. Творчество Стендаля является отправной точкой развития автопсихологических жанров современной литературы. Его проза, в особенности так называемые «промежуточные жанры», являются своеобразной лабораторией психологического анализа, достижениями которой стали пользоваться классики французской литературы последующих эпох.

Глава 1. ГЕНЕЗИС ФРАНЦУЗСКОЙ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

1.1 Содержание понятия «психологическая проза»

Психологическая проза представляет собой сложное, динамично развивающееся направление современной литературы, единого определения которой не существует до сих пор. Значимость психологической прозы сегодня определяется особым вниманием науки и искусства XX – XXI вв. к внутренней, психической жизни человека и, как следствие, возникновением огромного пласта жанров так называемой литературы non-fiction. По мнению исследователя современной литературы Д. Виара, этому способствует характерное для современности разочарование в больших коллективных проектах, что, в свою очередь, благотворно влияет на развитие индивидуализма во всех сферах человеческой деятельности [Viart 1999: 26].

Несмотря на огромную роль психологической прозы, традиции которой были заложены в Античности и раннем Средневековье, не существует единого определения объема этого понятия. Согласно одному из подходов, психологическая проза восходит к психологизму как «особому способу художественного отображения процессов внутренней жизни и внутреннего мира человека» [Удодов 1981: 453]. Сторонниками этой точки зрения являются О.Б. Золотухина, Б.М. Проскурнин, И.В. Страхов.

В свою очередь, психологизм определяется как «особое изображение внутреннего мира человека средствами собственно художественными, глубина и острота проникновения писателя в душевный мир героя, способность подробно описывать различные психологические состояния и процессы (чувства, мысли, желания и т. п.), подмечать нюансы переживаний» [Фесенко 2008: 538]. А.Б. Есин, исследователь русской классической литературы, отмечает, что в основе психологизма лежит стилевое единство, «система средств и приемов, направленных на полное, глубокое и детальное раскрытие внутреннего мира героев» [Есин 1988:

541]. В этом смысле можно говорить о психологическом романе, психологической драме и в целом – о психологической литературе.

В более широком смысле, как способность проникновения во внутренний мир человека, психологизм может быть присущ любому виду искусства. Однако именно в литературе он получает наибольшее свое воплощение благодаря ее предельной образности, а также вербализации большинства психических процессов.

Истоки психологизма принято отыскивать в произведениях античной литературы, например, в романах Гелиодора «Эфиопика» и Лонга «Дафнис и Хлоя». Для его возникновения, по мнению исследователей, «необходим достаточно высокий уровень развития культуры общества в целом, но главное, необходимо, чтобы в этой культуре неповторимая человеческая личность осознавалась как ценность» [Есин 1988: 63]. В этом отношении, развитие психологизма невозможно в авторитарных культурах, для которых характерно нивелирование индивидуализма. Так, с упадком античной культуры и преобладанием недемократических форм государственного управления в период раннего Средневековья психологизм в литературе становится менее выраженным. Его возобновленное развитие приходится на эпоху Возрождения, когда один за другим появляются произведения психологического толка – «Дон Кихот» Сервантеса, поэмы Боярдо и Ариосто, а также «Декамерон» и «Элегия мадонны Фьяметты» Дж. Боккаччо.

Зачастую в исследованиях по теории литературы в одном синонимическом ряду употребляются понятия психологизма и психологического анализа. Согласно М.Л. Ремнёвой, Л.В. Чернец, психологический анализ как специфический художественный прием появляется в западноевропейской литературе во второй половине XVIII в. в эпоху сентиментализма, когда обрели популярность эпистолярные и дневниковые жанровые формы. Теоретическое осмысление сущности психологического анализа было представлено в начале XX в. в работах З. Фрейда и К. Юнга, которые разработали основы глубинной психологии личности, а также ввели в психологию понятия сознательного и бессознательного. Эти открытия,

в свою очередь, оказали значительное влияние на художественную литературу, в частности, на творчество М. Пруста и Д. Джойса.

Наряду с понятиями психологизма и психологического анализа в современных исследованиях (А.Б. Есин, А.А. Донцова, О.Б. Золотухина, Б.М. Проскурнин) в научный обиход вводится психологизация, а также формы психологического изображения. В свою очередь, под психологизацией понимается «стремление к полному, глубокому описанию чувств и мыслей героев художественного произведения» [Донцова: 2016]. Как особое свойство повествования, она была наиболее востребована литературой рубежа XIX – XX вв., что связано с возрастанием роли антропоцентрической парадигмы, переносом «центра тяжести» с «воспроизведения социальной реальности на личность человека» [там же]. Понятие «форма психологического изображения» употребляют в своих исследованиях А.А. Донцова, А.Б. Есин, И.В. Страхов.

Исследователи выделяют две формы психологического изображения, первой из которых является «изображение характеров «изнутри», – то есть путем художественного познания внутреннего мира действующих лиц, выражаемого посредством внутренней речи, образов памяти и воображения. Второй способ изображения заключается в психологическом анализе «извне», выражающимся в интерпретации писателем «выразительных особенностей речи, речевого поведения, мимического и других средств внешнего проявления психики» [Страхов 1971: 54]. В трудах А.Б. Есина эти формы получили названия «прямой» и «косвенной» соответственно. Автор монографии «Психологизм русской классической литературы» выделяет еще одну форму психологического изображения – «суммарно-обозначающую», при которой автор напрямую обозначает чувства и переживания, происходящие в душе героя.

Исследования О.Б. Золотухиной, Б.М. Проскурина, И.В. Страхова объединяет поэтапное рассмотрение развития форм психологизма в западноевропейской и русской литературе. При таком подходе наиболее распространенным способом построения анализа является выявление признаков,

характерных для психологизма сентиментальной, романтической, реалистической прозы и т.д. Исторический подход к пониманию психологизма имеет особую практическую ценность в связи с тем, что каждая последующая эпоха значительно обогащала формы психологического изображения и привносила свои корректировки в концепцию личности.

Наибольший всплеск интереса к психологической литературе, по общей оценке исследователей, характерен для рубежа XVIII – XIX вв. Это связано с тем, что в эту эпоху повышается ценность личности в культуре, ставится вопрос о необходимости ее самоопределения в системе новых координат.

Психологизм становится основным свойством стиля в произведениях Ж.-Ж. Руссо, С. Ричардсона, Л. Стерна, В. Гете, А. Мюссе, В. Гюго, Л. Тика и др. Для художественной прозы этой эпохи характерно подробное и разветвленное изображение внутреннего мира героя. Отображение жизни души в ее динамике воспринимается в рамках сентименталистской и романтической эстетики как одна из важнейших задач искусства.

Среди «технических» достижений психологизма рубежа XVIII – XIX вв. можно назвать специфическое психологическое повествование, психологическую деталь, использование в сюжете снов и видений, внутренний монолог, а также элементы внутренней речи. Психологический пейзаж, введенный в литературу античными авторами, продолжает широко использоваться и в эпоху сентиментализма как косвенное средство изображения внутреннего состояния героя. Отечественные литературоведы отмечают, что благодаря новым формам психологизма «литературе становятся доступны сложные психологические состояния, появляется возможность <...> художественно воплощать сложные душевные противоречия, т.е. сделать первый шаг к художественному освоению «диалектики души» [Фесенко 2008: 137].

Вместе с тем, исследователи говорят и об ограниченности художественных возможностей психологизма, свойственного для сентиментальной и романтической прозы, которая происходит от абстрактного понимания личности и ее

недостаточного погружения в исторический контекст. Такое переосмысление концепции личности становится возможным с развитием реалистического направления в литературе, для которого основным объектом внимания стал поиск многообразных связей человека с окружающей действительностью, подробное исследование его взаимодействия со средой. Таким образом, являясь мощным прорывом в открытии законов душевной жизни человека, психологизм рубежа XVIII – XIX вв. не смог предоставить исчерпывающие ответы на актуальные социальные вопросы, обострившиеся в 1830 – 1860-е гг.

Для реалистической литературы, согласно А.В. Карельскому, характерна тенденция размежевания с романтической традицией «необычного» героя, обращение к «правде повседневного бытия» [Карельский 1990: 387]. Описание человека нацелено не на абсолютизацию каких-либо свойств его личности, а на констатацию его внутренней и внешней жизни. Именно эта особенность реалистических произведений послужила благоприятным фактором для дальнейшего развития психологизма в литературе.

К числу внешних факторов распространения психологической литературы в 1830 – 1860-е гг. XIX в. относится изменение системы общественных отношений, ее усложнение и, как следствие, расширение того социального круга, внутри которого находился человек. Нарастание интенсивности социальных связей повлекло за собой ускорение темпа жизни, не только внешней, но и внутренней. Это, в свою очередь, способствовало поиску новых средств художественной выразительности, которые бы наиболее полно отразили многообразие возникших социальных и внутренних противоречий.

Основными открытиями психологизма реализма стал «внутренний монолог, поток сознания, интуитивная речь персонажей, динамика психического процесса» [Гинзбург 1987: 32], вошедшие впоследствии в инструментарий психологической литературы XX в.

Реалистический психологизм XIX в. в полной мере предоставил средства для художественного освоения внутреннего мира человека. Своего эстетического

совершенства психологическое изображение достигает в произведениях мастеров романной прозы – У. Теккерея, Ч. Диккенса, Ф. Стендаля, Г. Флобера, Э. Золя и Г. де Мопассана.

Культура XX века характеризуется кризисом ценностных опор и невозможности поиска универсальных ответов на острые гуманитарные вопросы. В этой ситуации появляется принципиально новый подход к проблеме личности. Это становится возможным благодаря более глубокому проникновению во внутренний мир человека в связи с его обособлением и отчуждением, которое проявляется в быту, в межличностных отношениях, а также в рамках взаимодействия «человек» – «мир». Основной задачей художника становится поиск возможностей освобождения, преодоление отчуждения, обретение внутреннего порядка и целостности в человеке. Это, в свою очередь, осложняется нарастающим отчуждением внутри личности, которое порождается конфликтом сознательного и бессознательного. Уникальной чертой психологической прозы XX в. стало проникновение в область бессознательного, которая подробно не исследовалась авторами XIX в., а также поиск соотношения сознательного и бессознательного в психике человека. Другой ключевой особенностью психологизма XX в. является освобождение от представлений о детерминации психической жизни человека социальными факторами, в противовес связыванию внутренних процессов с внешними в психологическом романе XIX в.

Подход к проблеме личности с его акцентом на межличностные отношения, выработанный авторами XIX в., в XX веке переходит в более метафизический, вневременной план. Основной тенденцией является потеря интереса к социальной обусловленности, которой становится недостаточно для объяснения законов внутренней жизни.

Таким образом, согласно исторической концепции психологизма, каждый из этапов его развития разрабатывает свои техники для изучения законов жизни души, дополняя и уточняя психологические открытия, сделанные в рамках предшествующих художественных систем.

Другой, синхронистический, подход к определению психологизма заключается в рассмотрении его как особого способа изображения внутренней жизни человека, характерного для произведений классической литературы XIX в. С точки зрения А.Н. Андреева, психологизм присутствовал в литературе и до этой эпохи, однако именно в XIX веке в рамках реализма была разработана новая структура персонажа – характер, – в противовес к существовавшему ранее персонажу-маске, характерному для фольклора и литературы древности, а также классицистическому типу. Нововведение психологизма заключается в многомерности структуры персонажа, поскольку характер является совмещением нескольких типов. «Логика» реалистического психологизма может быть описана следующим образом: человек существо загадочное, «чтобы разгадать эту загадку, надо установить зависимость его поведения от многочисленных мотивов и мотивировок, которые и ему самому не всегда ясны» [Андреев 1995: 49]. Таким образом, объектом исследования психологизма XIX в. стало вскрытие механизма человеческих страстей, попытка не столько констатировать, сколько анализировать и вычленять.

Психологическая проза в рамках синхронистического подхода является более широким понятием по отношению к психологизму, и включает в себя разножанровые тексты – от психологического романа до промежуточных жанров. Долгое время в литературоведении понятие психологической прозы было тождественно только психологическому роману как основной ее разновидности. В наиболее сжатом виде психологический роман определяется как «роман, объектом которого является субъект» [Кржижановский, Благой 1953: 670]. Основным жанрообразующим элементом романа является «история частной жизни и психология личности, явления общественной жизни, преломленные сознанием личности, исповедальное самовыражение, последовательная мотивация поступков, чувств, сознания героя средой и хроникой времени, глубина и разносторонняя обусловленность противоречий внутреннего мира героя и т.д.» [Шевякова 2002]. В отличие от других форм эпоса, изображающих человека извне, психологический

роман проникает внутрь “я”. Внешний мир отражен в повествовании романа, однако он существует как фон, т.е. безразличное «не-я». Большое значение для психологического романа имеет момент рефлексии, которая, вопреки своему обыкновению мгновенно разрешается в действие в других жанрах, в психологическом повествовании максимально растянута. Сознание героя при этом раздваивается, совмещая в себе две противоположные идеи, два мотива или чувства. Таким образом, объектом изучения в психологическом романе является диалектика душевной жизни, текучесть психических состояний, соотношение сознательного и бессознательного, что можно назвать «пружинами поведения».

В монографическом исследовании Л.Я. Гинзбург «О психологической прозе», помимо психологического или социально-психологического романа, к числу текстов, входящих в круг психологической прозы, относятся и так называемые «промежуточные жанры»: исповедь, мемуары, дневник, путевые заметки, литературные портреты и др. Сам термин «промежуточные жанры» происходит от особого, срединного положения произведений этой группы между эпосом и лирикой. С одной стороны, на первый план в них выходит документальный элемент повествования – сосредоточение на событиях прошлого и их роли в становлении личности героя, что позволяет отнести малые жанры психологической прозы к эпосу. С другой стороны, благодаря «открытому и настойчивому присутствию автора» [Гинзбург 1977: 134], в промежуточных жанрах усиливается субъективное начало, характерное для другого литературного рода – поэзии.

Другой особенностью промежуточных жанров является определенная смелость и широта, возможность игры с читателем, то есть свобода формы, невозможная в такой же степени для социально-психологического романа. Однако автор, создавая дневники или мемуары, сталкивается с необходимостью достоверного изображения событий. Таким образом, промежуточные жанры диалектичны, они сочетают в себе «свободу выражения с несвободой вымысла, ограниченного действительно бывшим» [там же: 407].

Значимость промежуточных жанров трудно переоценить в современном литературном процессе, одной из ключевых категорий которого становится автовымысел (autofiction). Характерная особенность литературы non-fiction, к которой, по мнению современных исследователей, относятся дневники, письма, мемуары, автобиография, состоит в ее жанровой варьируемости, а также возможности поднимать вопросы, постановка которых была невозможна в художественной прозе. Автор монографии «Французский роман в XX веке», Д. Виар, отмечает, что автобиография за последние сорок лет стала ведущим жанром во французской литературе, порождая большое количество синтетических жанров, таких как «automythobiographie», «prose de mémoire», «égolittérature» [Viart 1999: 12]. Жанровая продуктивность современной литературы автовымысла берет свои истоки в психологическом романе XIX в., который наиболее полно эстетически оформлен в творчестве Ф. Стендаля. В свою очередь, и творчество Стендаля является своеобразной поворотной точкой, когда парадигма психологического романа начинает размываться, биография превращается в автобиографию, а психологический роман – в роман автопсихологический.

1.2 Исповедальная проза: от Аврелия Августина к Ж.-Ж. Руссо

Истоки исповедальной традиции можно отыскать уже в эпоху эллинизма, когда формируется жанр, который М.М. Бахтин назвал «самоотчетом-исповедью». «Организирующим началом высказывания» в нем является самообъективация. По М.М. Бахтину, самоотчет-исповедь выступает как «акт принципиального и актуального несовпадения с самим собою» [Бахтин 1975: 27]

Традиционно в советском литературоведении жанру исповеди не отводилось самостоятельного значения, что, в свою очередь, отразилось в академическом издании «Краткой литературной энциклопедии» 1966 г. под ред. А.А. Суркова, где этот жанр не был упомянут.

Ряд российских исследователей, как например, Н.Ф. Бельчиков, Н.Н. Казанский, рассматривают исповедь как вид автобиографии с присущей ему ретроспективной функцией. Оформление исповеди как самостоятельного жанра в западноевропейской литературе, по мнению Н.Н. Казанского, начинается с XVIII в. При этом, несмотря на размытость понятия, исповедь воспринимается как «жанр, восходящий к “Исповеди” Августина» [Казанский 2009: 73].

Главное отличие исповеди от автобиографии – ее «родственного» жанра – состоит в том, что, несмотря на постепенное приближение к ней, исповедальное повествование концентрируется вокруг событий внутреннего мира, оставляя за биографическими фактами роль внешней канвы. Помимо этого, развитие исповеди как жанра отражает «узловые моменты становления европейской культуры» [Уваров 1998: 23]: от религиозного покаяния до действия, носящего сугубо светский характер.

Особая роль в становлении общеевропейского жанрового канона исповеди принадлежит одному из наиболее ранних в данной традиции произведений – «Исповеди» Аврелия Августина, христианского философа и богослова IV – V вв. н.э. В монографии «Augustinus the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation» 1996 г., Б. Сток характеризует роль Августина в европейском искусстве, исходя из общепринятой позиции среди литературоведов и историков: «Августин является, пожалуй, самым влиятельным мыслителем Средневековья и

раннего Нового времени» <перев. авт.> («Augustine is by far the most influential thinker in the field during the medieval and early modern periods» [Stock 1996: 203]). Однако исследователь отмечает, что это не мешало его последователям существенно искажать августианский космологизм и эсхатологизм, изложенный в таких трудах, как «De civitate Dei» («О граде Божьем»), «Confessiones» («Исповедь») и сочинениях меньшего объема – De Trinitate («О Троице»), «De libero arbitrio» («О свободной воле»), «Retractationes» («Пересмотры»).

Основной особенностью «Исповеди» Августина является ее всепроникнутость христианской догматикой. Все описываемые жизненные события в ней преломляются сквозь призму церковного учения. Это отмечает и А. Гарнак, автор «Истории догматов»: «Даже, на первый взгляд, чисто философские рассуждения находятся во многих отношениях под влиянием мысли о нем <о Христе – прим. авт.>» [Гарнак 1911: 253]. Более того, переосмысление жизненных событий как череды закономерностей на пути к вере имеет характер жития, жанровая традиция которого также оказывает влияние на «Исповедь».

Помимо бытовой, автобиографической основы исповедь как жанр литературы ориентируется и на раннехристианскую традицию публичного покаяния. Данная составляющая особенно важна для августианского текста, ибо основная цель автора – обнажение души со всеми ее пороками не только перед Богом, но и читателем. При этом, значительное расхождение «Исповеди» с принципом «исповедайтесь друг другу» заключается в том, что ее основным содержанием помимо религиозной догматики является подробный анализ нравственного становления души с фокусировкой на ее отдельных состояниях.

Аврелий Августин, именуемый в православной традиции «блаженным», упоминается исследователями в одном ряду с такими раннехристианскими философами как Симплициус (VII в.) и Иоанн Филопон (т.и. как Иоанн Грамматик, ок. 490 – 570). Соотносимый как с неоплатониками, так и представителями эллинизма, Августин наиболее известен как первый самобытный средневековый философ. Однако формально годы его жизни не совпадают с общепринятой

датировкой начала Средних веков: «В действительности, если бы не Августин и Боэций, мы бы вполне естественно считали зачинателем средневековой философии после «темных веков» Иоанна Скота Эриугену, или, наиболее вероятно, Ансельма Кентерберийского, жившего более чем спустя шесть веков после смерти Августина» <перев. авт.> («In fact, if it were not for Augustine and Boethius, we would naturally think of medieval philosophy as beginning after the “dark ages,” perhaps with John Scotus Eriugena, but more properly with Anselm of Canterbury, who was not born until six centuries after the death of Augustine» [Matthews 2005: 7]).

Помимо полемики с манихеями и еретиками, наследие Августина включает труды, посвященные философии, догматическим вопросам, историософии и христианской этике. В дополнение к четыремстам сохранившимся проповедям, широко распространены и переведены на многие языки его автобиографические произведения: «Беседы с самим собой» («Soliloquia») и «Поправки» к ним («Retractationes»), а также «Исповедь» («Confessiones»).

«Исповедь» создавалась в 397 – 398 гг. Тринадцать ее книг посвящены нахождению духовного пути и познанию божественной истины. Первые девять книг повествуют о событиях жизни Августина, его размышлениях о поступках молодости. Начиная с десятой книги, «Исповедь» становится в меньшей степени автобиографичной. В ней рассматриваются философские и теологические вопросы, такие как память, роль исповеди в самопознании, соотношение божественного и человеческого начала и др.

Одним из наиболее важных наблюдений относительно человеческой природы, совершенных автором «Исповеди», является вывод об универсальности греха: «никто ведь не чист от греха перед Тобой, даже младенец, жизни которого на земле один день» <здесь и далее перевод М.Е. Сергеенко> [Августин 1991: 19]. Невинность младенцев объясняется их телесной слабостью, но не чистотой души: «Младенцы невинны по своей телесной слабости, а не по душе своей» [там же]). Та же мысль о подобии душевной жизни детей взрослым неоднократно утверждается в течение всей главы. Жизненное пространство детей, «воспитатели, учителя, орехи,

мячики, воробьи» [там же: 20]), уподобляется с помощью параллельного ряда циклу жизни взрослых: «Всё это одинаково: <...> префекты, цари, золото, поместья, рабы, – в сущности, всё это одно и то же, только линейку сменяют тяжелые наказания» [там же]). Таким образом, круг страстей для разных возрастов остается одним и тем же, что свидетельствует о цикличности жизни человека в целом.

Изобличение собственных пороков в «Исповеди» происходит по принципу нисходящей градации, в соответствии с христианским представлением о грехопадении (движение от лучшего к худшему). В эпизоде кражи груш, хронологически соответствующем периоду отрочества, анализируются причины притягательной силы греха. Августин приходит к выводу, что не сам вкус плодов или чувство голода принуждает его и товарищей к воровству, а наслаждение от совместного совершения преступления: «Наслаждение, однако, было для меня не в тех плодах; оно было в самом преступлении и создавалось сообществом вместе грешивших» [там же: 29]). Как и в данном фрагменте, в книгах со второй по пятую (до знакомства с Амвросием Медиоланским) присутствует значительное количество эпизодов, в которых автором детально рассматриваются собственные пороки. Через грехи плоти, Августин постепенно приходит к искушениям духа – впадению в манихейскую ересь и увлечению учениями астрологов. Подобная композиция соответствует христианским представлениям о том, что искушения плоти находятся на низшей ступени по отношению к духовным заблуждениям.

Композиционная структура «Исповеди» «от лучшего к худшему» сходна с жанром жития, канон которого сложился к концу IV в. Топика жанра, как отмечает исследователь «Исповеди» Августина А.А. Столяров, составляет «рассказ о двух несхожих частях жизни, трудный путь к истине, внезапное озарение, нисхождение благодати» [Столяров 1991: 377]. Среди других агиографических черт в августинском тексте – славословие в честь Бога, происхождение от благочестивых родителей, искушение и последующее раскаяние, вещие сны как момент откровения свыше, переосмысление событий жизни с точки зрения божественного промысла.

В отличие от житийного канона, повествование «Исповеди» не линейно. В нем присутствуют разновременные оценки описываемых событий, а также многочисленные перипетии, препятствующие динамическому развитию сюжета. Подобная специфика текста «Исповеди» обусловлена особым методом интроспекции, впервые вводимым Августином. А.Ф. Лосев, посвятивший монографию развитию античной и средневековой философии, отмечает, что интроспективный метод происходит от «неоплатонической версии теории познания как уподобления, согласно которой сознающее и познаваемое должно быть одной природы, должно быть подобным» [Лосев 1992: 243]. В соответствии с данной концепцией, достоверное познание возможно лишь при самопознании, когда «сознание обращено на то, что оно есть само» [там же].

Тема самопознания наиболее полно раскрывается в десятой главе «Исповеди». Большое значение в этом фрагменте отводится памяти, которая, с точки зрения Августина, является неотъемлемой частью души. Сила памяти способна вместить в себя видимый мир, а также весь объем знаний, сознательно или интуитивно приобретенных человеком. В ходе рассуждений Августин приходит к выводу, что при обретении знания или опыта человек как бы извлекает хранившееся до этого в его сознании воспоминание. Характерно, что латинский глагол «*cogitare*» означает не только «познавать», но и «собирать», причем в тексте «Исповеди» актуализируется именно второе его значение.

Вне памяти нет и человеческой личности, так как только в воспоминании о Боге она может проявить полноту своего существования: «Вот сколько бродил я по своей памяти, ища Тебя, Господи, и не нашел Тебя вне ее» [там же: 158]). Связь Бога и человеческой памяти поясняется с помощью индуистской притчи о женщине, потерявшей драхму и искавшей ее со светильником. Найти монету ей помогает хранимый в сознании образ драхмы, так как забыв его, она утратит и сам смысл поисков.

Помимо хранилища образа Божьего, память является «желудком души» («*venter animi*»), в котором переплавляются все чувства и впечатления. Автор

«Исповеди» выделяет четыре стихии, волнующие душу: страсть, радость, страх и печаль. Написание исповеди было бы невозможным, если сила этих чувств при воспоминании была бы равной тому, что было испытано при жизни. Поэтому одним из главных условий объективного анализа пережитых впечатлений является их расщепление в «кислоте» памяти до того состояния, пока они не потеряют свой прежний вкус: «Нет, память это как бы желудок души, а радость и печаль – это пища, сладкая и горькая: вверенные памяти, они как бы переправлены в желудок, где могут лежать, но сохранить вкус не могут» [там же]. Это свойство памяти не только помогает детально рассмотреть события прошлого, но и является целительным на протяжении всей жизни. Благодаря ему, обновляется, «зарастает» душа, уязвленная страстью: «Время не проходит впустую и не катится без всякого воздействия на наши чувства: оно творит в душе удивительные дела» [там же: 49]). Основной целью оживления подчас болезненных воспоминаний является изобличение своих грехов перед Богом и покаяние. Автор надеется, что его исповедь может духовно исцелить читателя благодаря универсальности природы греха и законов жизни души. Помимо этого, публичное изобличение собственных пороков имеет дидактический характер.

Таким образом, основными функциями интроспективного анализа являются самопознание, фиксация различных состояний души, переосмысление роли памяти в нравственном становлении человека. Другими особенностями психологического анализа в «Исповеди» являются внимание к «темным» сторонам человеческой души, изображение внутренней борьбы, вскрытие диалектики чувства. Однако принципиальное отличие психологизма Августина от «Исповеди» Абельера и Ж.-Ж. Руссо состоит в том, что психологический анализ для него, в первую очередь, служит инструментом воссоединения с Богом и имеет смысл только в Его присутствии.

В «Исповеди» можно наблюдать соединение черт автобиографии и жития, а также философского трактата. Подобная специфика порождает три основных

аспекта исповеди: «покаяние в грехах, благодарение Творцу и исповедание веры» [Столяров 1991: 378].

Историческая значимость «Исповеди» состоит, главным образом, в том, что этот текст возник на стыке двух эпох – умирающего античного мира и раннесредневековой культуры. Контраст между античной телесностью и христианской аскетикой отражается и в композиции «Исповеди», центральным событием которой становится крещение Августина, и в судьбе автора, выросшего в семье язычника и христианки.

«Исповедь» Августина – это диалог человека и Бога, переосмысление собственной жизни как притчи о пути человека к истине. Значение «Исповеди» с точки зрения формирования жанра уникально. В этом отношении она соотносима с «Историей моих бедствий» Абельяра, послужившей в дальнейшем образцом для создания «Исповеди» Руссо.

Влияние наследия Августина на мировую литературу и философию велико. Ему принадлежит учение о времени как соотношении помнящей, созерцающей и ожидающей души, что можно назвать прообразом категории психологического времени литературы XX в. Философско-этическая парадигма, заложенная Аврелием Августином, воспринималась до середины XIII в. как универсальная. Это отразилось на трудах крупнейших мыслителей Средневековья: Эриугены, Готшалка, Ансельма Кентерберийского, Альберта Великого, Фомы Аквинского и Пьера Абельяра.

Под влиянием идей августинизма, бесспорно, оказался и Пьер Абельяр, философ-схоласт Высокого Средневековья, открывший метод критической текстологии и сделавший вклад в формирование нового представления об универсалиях. «История моих бедствий» была написана им приблизительно в 1132 – 1136 гг. М. Маклафлин в статье «Abelard as Autobiographer: The Motives and Meaning of his “Story of Calamities”» отмечает, что несмотря на долгую жизнь, «История» остается одной из самых противоречивых и загадочных автобиографий в истории литературы [McLaughlin 1967: 463]. В русскоязычных исследованиях (Г.П. Федотов, С.С. Неретина) создание «Истории моих бедствий» рассматривается как

возобновление исповедальной традиции Августина после длительного перерыва [Неретина 1994: 199].

Очевидно, что биографии обоих мыслителей – Аврелия Августина и Пьера Абеляра – имеют ряд сходных черт, таких как церковное служение, занятия преподаванием. Несмотря на это, между ними пролегает не только временная, но и мировоззренческая дистанция. Причиной этого расхождения является, в частности, то, что воззрения Августина сформировались непосредственно под влиянием христианских текстов-первоисточников – Библии и Священного Писания, тогда как Абеляр осваивал догматы церкви сквозь призму их толкования св. Иеронимом.

При этом, оба средневековых автора оказываются близки в понимании принципиального отличия исповеди как таинства от исповеди-текста. Став записанной, исповедь приобретает дидактический характер благодаря фиксации пагубных сторон души и их подробному описанию в назидание потомкам.

Однако различий между августианской исповедью и «Историей моих бедствий» значительно больше, чем общих черт. С точки зрения сюжета, принципиальным различием двух текстов является то, что центральным событием в «Исповеди» становится обращение в веру, в то время как в «Истории моих бедствий» принадлежность автора к христианскому миру является отправной точкой повествования. Помимо этого, отношение к своей деятельности в качестве ритора после крещения у Августина и Абеляра абсолютно различно: выходец из Тагаста отвергает любую возможность продолжения этой стези, так как видит в этом прямое противоречие избранному пути. Абеляр, наоборот, пытается обрести поддержку учеников после принятия монашеского сана: «Поскольку Господу было, по-видимому, угодно даровать мне не меньше способностей для изучения священного писания, чем для светской философии, число слушателей моей школы как на тех, так и на других лекциях увеличивалось, тогда как во всех остальных школах оно так же быстро уменьшалось» [Абеляр 2014: 16]).

Во-вторых, целью автора в «Истории моих бедствий» является не столько публичное покаяние в грехах, как это было у Августина, а документально точное

отражение событий собственной жизни и, с помощью этого, утешение находящегося в сходном положении читателя: «Такова, о возлюбленный мой во Христе брат и ближайший спутник в жизни, история моих бедствий, которым я подвергаюсь беспрестанно, чуть ли не с колыбели» [Абеляр 2014: 30].

Далее, в отличие от «Исповеди», основной целью автора в «Истории моих бедствий» не является изобличение своих пороков перед Богом. Единственный фрагмент, в котором Абеляр напрямую обращается к Богу, несет в себе скорее самооправдательный, нежели покаянный характер: «О Боже, праведный судья! С какой желчью в сердце, с какой душевной горечью я, безумный, оскорблял тогда тебя самого и яростно нападаю на тебя, непрестанно повторяя вопрос блаженного Антония: “Иисусе благой! Где же ты был?”» [Абеляр 2014: 36]. Таким образом, в «Истории моих бедствий» фокус повествования окончательно перенаправлен на человека. Для Августина характерно сознание собственной греховности, искаженности своей природы с самого рождения. В исповеди Абеляра главная причина бедствий видится автором во враждебном ему окружении.

Исследователи объясняют подобную трансформацию «обмирщением» жанра исповеди, что подтверждается рядом других значительных отличий двух текстов. Среди них отсутствие отсылок к Священному Писанию в «Истории моей жизни», играющих в «Исповеди» Августина роль критерия истинности. В исповеди Абеляра в качестве основного источника цитации взяты произведения Гомера, Овидия и Горация.

Основным следствием указанных различий является большая значимость образа читателя в исповеди Абеляра. «История моих бедствий» начинается с проведения параллели с жизнью читающего, для которого она является утешительным посланием. К диалогу с ним Абеляр возвращается и в конце исповеди: «Если они преследовали меня, они будут преследовать и вас» [Абеляр 2014: 55]). Таким образом, исповедь лишь опосредованно обращена к Богу, ее основная цель – самооправдание автора перед читателем.

«Исповедь» Аврелия Августина и «Историю моих бедствий» Абеляра разделяют семь веков, и те изменения, которым за это время подвергся жанр исповеди, значительны. По мнению Л.М. Баткина, автора монографии «Европейский человек наедине с собой», «под пером Абеляра была предпринята новая, но совершенно иначе мотивированная и построенная попытка “автобиографии”» [Баткин 2000: 367]. Действительно, «История моих бедствий» гораздо более автобиографична, чем «Исповедь», благодаря окончательной «секуляризации» жанра исповеди, его размежевания с клерикальной литературой. Если «Исповедь» Аврелия Августина была направлена на покаяние, изобличение собственных пороков перед Богом, то главной целью Абеляра становится самооправдание перед читателем, откровенный рассказ о своих греховных деяниях. Главным адресатом «Истории» является читатель, с судьбой которого автор пытается провести параллель. Поискам Августина универсальных законов жизни души противопоставлена позиция Абеляра, воспринимающего свои несчастья как исключительные, собственную личность как уникальную.

Принципиально другой, диалогической, формой исповеди является философский трактат Северина Боэция (ок. 480 – 524/526), «Утешение философией», находящийся на периферии исповедальных текстов. В нем жизненные события является не центром внимания автора, а поводом для диалектического диалога, затрагивающего насущные вопросы мироустройства. Однако несмотря на форму трактата, «Утешение философией» имеет черты, характерные для лирической прозы, что позволяет рассматривать его в одном ряду с «Исповедью» Аврелия Августина и «Историей моих бедствий» Абеляра.

Поводом к написанию «Утешения философией» («De consolatione philosophiae», 523 г.) послужили трагические события жизни Боэция: заключение в тюрьме и предстоящая казнь за ложное обвинение в суде.

«Утешение» начинается с видения Философии – женщины, «с ликом, исполненным достоинства, и пылающими очами, зоркостью своей далеко превосходящими человеческие» <здесь и далее перевод В.И. Уколовой и М.Н.

Цейтлина> [Бозций 1990: 190]. В беседе с ней, по форме напоминающей диалоги Платона, Бозций находит утешение в своих страданиях. Важны детали одежды гостыи: на платье, сотканном ее руками, на нижнем крае вышита буква π , что обозначает философское понятие праксиса, а на верхнем – θ (Theos, идеальное начало). В правой руке Философия держит книги, в левой – скипетр. Это символизирует восхождение от практического начала к теоретическому и превосходство книжности над светской властью.

С помощью сократической беседы гостыя определяет болезнь Бозция: «Никакой опасности, он страдает летаргией, обычной болезнью расстроенного ума» [Бозций 1990: 191]), а также ее основную причину: неверие философа в божественное провидение. Единственное лекарство, способное излечить Бозция, по мнению его гостыи, – это достижение «правильного суждения об управлении мира» [Бозций 1990: 205]).

С началом второй книги сократическая беседа переходит в монолог Философии о высшем благе для человечества, взаимоотношениях между человеком и Богом, субстанциальности зла. Вывод, к которому приходят собеседники – достижение божественной истины является единственным путем к счастью для человека; основной целью его жизни.

Таким образом, в «Утешении философией» прослеживается совсем иной исповедальный принцип: трактат построен в качестве диалога автора с Философией, что противоречит монологичности «Исповеди» Августина и «Истории моих бедствий» Абеяра. В этом заключается новаторство Бозция, создавшего особую форму повествования, соединяющую в себе сократическую беседу и жизнеописание. Вместе с тем, «Утешение философией» унаследовало основные содержательные особенности исповеди: познание божественной истины и самого себя с помощью интроспективного анализа. В диалоге Бозция с Философией также присутствуют покаянные мотивы, что значительно сближает его с «Исповедью» Августина.

Другим примером диалогической формы исповедальной прозы является «Письмо к потомкам» Франческо Петрарки («*Epistola ad postereros*», 1370 – 1371 гг.).

В латиноязычном творчестве Петрарки бытует две разновидности автобиографии: помимо «Письма к потомкам», повествующего о событиях на жизненном пути поэта, известна и его вторая часть, «О презрении к миру» («De contemptu mundi», т.н. «De secreto conflictu curarum suarum»; 1343 г.), в которой изображается духовная борьба человека с двойственными нормами морали, принятыми в обществе.

Традиционно «Письмо к потомкам» датируется не раньше 1370 г., так как содержит упоминание смерти графа Урбана V. Повествование «Письма» открывается сходным с «Историей моих бедствий» обращением к потомкам, однако, в отличие от текста Абеяра, оно не ориентированно на жизненный опыт читателя. Основной авторской интенцией в «Письме к потомкам» является стремление к объективации событий жизни поэта.

В первой части «Письма» приводится анализ тех свойств души юноши, которые могут стать причиной его бедствий: излишняя горячность, увлечения молодости, презрение к тяготам труда [Петрарка 1915: 58 – 61]. Таким образом, основным содержанием первой части «Письма потомкам» становится анализ внутренних противоречий, их причин и следствий для нравственного становления души.

Вторая часть письма, «О презрении к миру», имеет форму диалога со своеобразным alter ego автора – Блаженным Августином. Его появление в тексте неслучайно. С одной стороны, оно отсылает читателя к исповедальной традиции, зачинателем которой является Августин. С другой, как отмечает А.Н. Степина, покаяние в присутствии третьего лица является отсылкой к предсмертной исповеди [Степина 2012]. Мотив исповеди на пороге смерти усиливается благодаря дидактизму речи Августина, принимающей форму проповеди: «Ты никогда не стремился к спасению как следует, но равнодушнее и спокойнее, чем того требовало сознание стольких грозящих опасностей» [Петрарка 1915: 85]. Благодаря вмешательству в повествование объективного голоса возможно проникновение в самые глубинные слои души автора-повествователя: «несмотря на то, что множество летучих укулов поражает вас со всех сторон, ничто не проникает внутрь

достаточно глубоко, ибо сердца несчастных огрубели от долгой привычки и спасительные напоминания отскакивают от затверделой, как мозоль, кожи» [там же: 97–98].

Таким образом, своеобразие психологизма «Письма потомкам» состоит в переносе самоанализа автора-повествователя на другой субъект, выполняющий роль «всевидящего судьи». Особое значение диалога в «Письме», как и в «Истории моих бедствий», заключается во введении объективированной точки зрения, а также возможности вскрывать потаенные свойства души рассказчика, не способного самостоятельно их анализировать. Ориентация автора на исповедальную традицию становится очевидной, как только Петрарка выбирает себе в собеседники Аврелия Августина. Его предсмертная исповедь приобретает покаянный тон, в которой собеседник выступает в качестве обвинителя. В отличие от «Исповеди» Августина, «Письмо потомкам» не содержит нравочений, значительную часть монолога автора составляет автобиографическое повествование. Это дает возможность исследователям рассматривать «Письмо» как преддверие жанра литературного портрета [Степина 2010: 4].

В период раннего Возрождения от «промежуточных» жанров совершается переход к более структурированным формам – роману, автобиографии. Подобная трансформация затрагивает и исповедь, подготавливая появление новой жанровой формы – исповедального романа. «Фьяметта», по общей оценке исследователей (Н.В. Забабура, В.Л. Луков, В.П. Трыков), является одним из первых исповедальных романов в европейской литературе. Эта точка зрения возникла из формулы А.Н. Веселовского в его монографии «Боккаччо, его среда и сверстники», согласно которой «роман Боккаччо “Fiametta” был первым опытом психологического анализа страсти» [Веселовский 2010: 271]. Анализируя новаторство Боккаччо, исследователь делает вывод: «Очевидно, содержание любви стало интеллектуальнее, рассудочнее, она – не дело одного чувства или темперамента, она еще более задача для рассудка. Она начинает анализироваться, и анализ открывает в ней такие тайные закоулки, такие нежные оттенки, иногда

совершенно отводящие от реальности, о которых до тех пор не имели никакого понятия» [там же]. Значительную роль «Фьяметты» отмечает и исследователь итальянской литературы, В.Ф. Шишмарев, относя ее создание к кульминационной точке творчества поэта [Шишмарев 2011: 58].

«Фьяметта», также как и поэма «Фьезоланские нимфы», была создана непосредственно перед «Декамероном». Известно, что протитопом Фьяметты (итал. «fiametta» – «огонек») была Мария Д'Аквино, незаконнорожденная дочь короля Роберта и супруги одного из влиятельных придворных. По замечанию А.Н. Веселовского превращение «Фьяметты» в литературный персонаж помогло поэту дистанцироваться от чувства: «“Фьяметта” – литературное переживание психологического момента, который перестал тревожить сердце, но продолжает занимать воображение» [Веселовский 2010: 438].

Важность автобиографического элемента в романе не составляет сомнения. А.Д. Михайлов в статье «К творческой истории “Фьяметты” и “Фьезоланских нимф”» констатирует недостаточность документальных материалов о жизни Боккаччо, что приводит к тому, что «историю его жизни конструируют по его же книгам» [Михайлов 1968: 289].

Среди литературных источников сюжета «Фьяметты» исследователи обычно называют «Героиды» Овидия, что подтверждается фактом хранения обеих рукописей в одном и том же кодексе Лауренцианы. Немаловажное влияние на текст «Фьяметты», очевидно, имела и «Федра» Сенеки, что дало возможность В. Крешини, автору монографии «Contributo agli studi sul Boccaccio», сопоставить диалоги Фьяметты, Федры и кормилиц [Crescini 1887: 156].

Роман, который некоторые исследователи из-за его небольшого объема относят к повести, состоит из девяти глав и пролога с посвящением: «Начинается книга, называемая элегией мадонны Фьяметты, посланная ею влюбленным женщинам» <здесь и далее перевод М.А. Кузмина> [Боккаччо 1968: 4] («Incomincia il libro chiamato Elegia di Madonna Fiammetta, da lei alle innamorate donne mandato» [Boccaccio 1988: 6]). Образ читателя, к которому адресовано посвящение,

типизирован, что усиливается в прологе: «благородные дамы, в чьих сердцах пребывает любовь» [Боккаччо 1968: 5] («nobili donne, ne' cuori delle quali amore» [Воссaccio 1988: 7]).

С первых строк романа ярко выражен исповедальный характер «Фьяметты»: повествование дано от первого лица и обращено к читателю с целью вызвать сострадание и переживание, созвучное душевному опыту героини. Развитие чувства главной героини и обретение взаимности проходит через определенные этапы, первый из которых – признание власти любви и подчинение ей: «Любовь с первого дня всецело овладела мною; как сырое дерево трудно загорается, но загоревшись, тем дольше и пламенней горит, так и со мной» [Боккаччо 1968: 19] («Amore il primo dì di me ebbe interissima possessione; e certo sì come il verde legno malagevolissimamente riceve il fuoco, ma quello ricevuto più conserva e con maggior caldo, così a me avvenne» [Воссaccio 1988: 20]). Под воздействием чувства изменяются и привычки Фьяметты: «наряды, к которым прежде, не нуждаясь в них, была я равнодушна, стали милы мне» [Боккаччо 1968: 20] («Similmente gli ornamenti, de' quali io prima, sì come poco bisognosa di quelli, niente curava, mi cominciarono ad essere cari» [Воссaccio 1988: 21]). Изменяются и черты характера героини: «свойственная женщинам скупость, покинув меня, сделала щедрой <...>; смелость возросла и даже женской мягкости стало не хватать» [Боккаччо 1968: 20] («l'avarizia, nelle femine innata, da me fuggendosi, cotale mi lasciò <...>; l'audacia crebbe, e alquanto mancò la femminile tiepidezza» [Воссaccio 1988: 22]).

Эти перемены вместе с присущим героине очарованием помогают ей обрести взаимность и удостовериться в ней. Несколько благоприятных обстоятельств ускоряют движение сюжета: близкое знакомство Панфило (греч. «всецело любящий») с мужем Фьяметты, возможность говорить о своих чувствах в иносказательной форме, преданность кормилицы, выступающей в роли сурбетки.

Разговор с кормилицей, разуверяющей Фьяметту в ее намерении искать взаимности, традиционно сопоставляется исследователями с аналогичным эпизодом трагедии Сенеки «Федра». И действительно, между двумя эпизодами можно

выявить не только сюжетные, но и текстовые параллели: «вырви из чистой груди постыдные мысли, угаси пламень бесчестный, не рабствуй мерзостной надежде; теперь время бороться: кто противостал в начале, тот прогоняет преступную любовь и, побеждая, остается целым» [Боккаччо 1968: 23]; «О ты, жена Тесея, кровь Юпитера, / Скорее страсть гони из сердца чистого! / Уйми огонь безумный и не слушайся / Надежды мерзкой. Кто любви противится / В ее начале – выйдет победителем» <перевод С.А. Ошерова> [Сенека 1991: 237]. Это позволяет исследователям, в частности В. Крешини, назвать в качестве одного из литературных источников сюжета «Фьяметты» трагедию Сенеки.

Однако роль кормилицы у Сенеки и Боккаччо различна: в «Федре» она имеет лишь эпизодическое значение, тогда как во «Фьяметте» этот образ имеет социальный подтекст: «Но страсть <...> охотней посещает высокие дворцы, чем хижины <...> В простолюдинах мы наблюдаем здоровые чувства, но богачи, окруженные блеском богатства <...> всегда ищут большего» [Боккаччо 1968: 25] («per furore <...> costui così volontieri gli alti palagi colente, nelle povere case rade volte si vede o non giammai <...> Noi veghiamo nell'umile popolo gli affetti sani; ma li ricchi d'ogni parte di ricchezze splendenti <...> non può chi molto può disidera di potere» [Воссассио 1988: 27]). Более того, действия кормилицы играют значительную роль в композиции «Фьяметты», вплоть до ее вмешательства в попытку самоубийства героини.

Большое значение в развертывании сюжета также имеют вещие сны и видения главной героини. Так, перед встречей с Панфило, Фьяметта видит сон, в котором детально воспроизводятся этапы ее «гибели» от страсти: ядовитая змея жалит сновидицу сначала в ногу, потом в левый бок. Почувствовав к ней сожаление и желая смягчить ее своей добротой, героиня оставляет змею у себя на груди, что приводит еще к большему страданию. Метафорически этот сон обозначает предстоящие страдания Фьяметты и вероломство ее возлюбленного Панфило.

Эпизод видения Тисифоны служит наиболее полному раскрытию внутреннего состояния героини и символизирует конец любви и желание Фьяметты покончить с

собой. В отличие от встречи с Венерой в начале романа, приводящей многочисленные доводы в пользу принятия любви, богиня мщения хранит молчание: «При этих словах мне предстала Тисифона и неслышным шепотом, ликом своим ужасным устарила сильнее, чем дни протекшие» [Боккаччо 1968: 186] («Queste cose così fra me dette, Tesifone stette dinanzi agli occhi miei, e con non intendevole mormorio, e con minaccevole aspetto mi fe' pavidà di peggiore vitache la preterita») [Воссaccio 1988: 183 – 184]). Таким образом, древнегреческие богини, вмешивающиеся в ход повествования, выступают в качестве alter ego главной героини, с их помощью осуществляется перенос ее душевных свойств и переживаний на видения потустороннего мира.

Значительную роль в раскрытии внутреннего мира героини играют и сопутствующие сюжету подробные описания движений ее души, принимающие форму исповеди-монолога. Количество подобных эпизодов увеличивается пропорционально страданиям Фьяметты, при этом движение сюжета заметно приостанавливается. Так, спустя месяц по прошествии срока, установленного для возвращения Панфило, молодая женщина встречает купца, принесшего вести о женитьбе ее возлюбленного. Лаконичный эпизод их встречи сменяется подробным описанием «безумия» Фьяметты: от гнева она переходит к проклятиям и жалости к избраннице Панфило; за разуверением следует надежда о воссоединении: «Панфило, может быть, против желания женился на ней, любя еще тебя, и уже скучает с нею, а если она ему нравится, то скоро надоеет» [Боккаччо 1968: 100] («Forse che sforzato Panfilo la prese e, amando ancora te più di lei, gli è noia d'essere con essa; e se ella gli pur piace, tu puoi sperare che ella gli rincrescerà tosto») [Воссaccio 1988: 101]).

Большую роль в раскрытии внутреннего состояния героини имеет и античный контекст, в рамках которого развивается повествование. Наибольшее количество античных образов (Прозерпина, Парис, Эвридика, Атрей и проч.) можно отыскать в эпизоде, где Фьяметта сопоставляет себя с героинями древности. Некоторые исследователи видят в этом незрелость прозы Боккаччо, которая отчасти проявляется и в «Декамероне»: «Здесь сказывается та же борьба за стиль, начатая в

“Филоколо” и не окончившаяся еще в “Декамероне”, старание освоить античную стилистику в целях создания современной подлинно художественной прозы на живом, национальном языке» [Смирнов 1968: 275].

«Фьяметта» одной из первых в европейской литературе соединяет в себе характерные черты романа-исповеди: фокусировка на внутреннем состоянии героини, а не на развитии сюжета; объемные монологи героев, принимающие форму исповеди; сформированный образ читателя и постоянные обращения к нему, подробное описание этапов возникновения и развития страсти.

«Фьяметта» является примером того, как средневековый жанр исповеди в результате своего «обмирщения» фактически сливается с жанром любовного романа, черты которого прослеживаются уже в «Истории моих бедствий» Пьера Абеляра. В монографии «Мимесис» («Mimesis», 1946 г.), Эрих Ауэрбах в главе «Брат Альберт», посвященной сопоставлению «Декамерона» и «Божественной комедии», отмечает, что «в отличие от античной культуры, в эротике заложен теперь в высшей степени жизнеспособный зародыш проблем и конфликтов <...>, однако сама по себе, эта эротика недостаточно окрепла, чтобы проблемно или тем более трагически воплощать реальную действительность» [Ауэрбах 1976: 233].

В эпоху Нового времени жанр любовно-авантюрного романа отходит на второй план, уступая первенство иным, аналитическим формам, среди которых, в первую очередь, «Опыты» Монтеня («Les Essais»), повлиявшие на всю последующую литературную традицию.

Жанр философского эссе не был собственно нововведением Монтеня, ряд исследователей указывают на его заимствование у римского мыслителя Плутарха (46 – 120 A.D.) (см. E. Washington «On Montaigne: the father of psychological essays»). Однако в отличие от моралистских опытов Плутарха, Мишель Монтень отводит в своих сочинениях главенствующую роль человеческой природе и основным вопросам этики: «Его презрение к человеческой жажде славы и богатства и попытки отделиться от мирского в стремлении к загробной жизни красной нитью проходят через все сочинения <перев. авт.>» («His contempt for the human lust of fame and

fortune, and his efforts to separate himself from secular pursuits as inferior to spiritual efforts harkens to his longing for the afterlife which is a theme throughout his works» [Washington 2014]). Более того, в «Опытах» дана попытка объективного анализа религиозного и семейного институтов «изнутри», несмотря на принадлежность Монтеня к католицизму (см. гл. II, XXIV).

По замечанию Л.Я. Гинзбург, от прочих писателей исповедальной традиции Монтеня отличает фрагментарность, как с точки зрения формы, так и с точки зрения ракурса рассмотрения человеческой природы: «Монтень принципиально фрагментарен – не только по форме своих “Опытов”, но и по самой сути своего подхода к человеку, которого он изучает в разных аспектах, в разных связях с окружающим миром» [Гинзбург 1999: 117]. И действительно, спектр тем гуманистической направленности в «Опытах» довольно широк: от вопросов бытового характера до экзистенциальных проблем (существование истины, сущность Бога и проч.).

В предисловии к изданию 1595 г., обращенному читателям, утверждается общая исповедальная интенция текста: «Я хочу, чтобы меня видели в моем простом, естественном и обыденном виде, непринужденным и безыскусственным, ибо я рисую не кого-либо, а себя самого. Мои недостатки предстанут здесь как живые, и весь облик мой таким, каков он в действительности» [Монтень 1992] («Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention ni artifice: car c'est moi que je peins. Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve» [Montaigne 2017]). Данная интонация усиливается в XVII главе второго тома в главе «О самомнении» («Sur la présomption»), следующей за рассуждением о славе («De la gloire»).

Суть порока самомнения Монтень видит в преувеличенном себялюбии, развивающемся благодаря чрезмерной заботе о соблюдении приличия в обществе. Неизбежным следствием этого является поверхностность: «Наша жизнь – это сплошная забота о приличиях; они опутали нас и заслонили собой самую сущность вещей. Цепляясь за ветви, мы забываем о существовании ствола и корней» [Монтень 1992] («Nous ne sommes que cérémonie, la cérémonie nous emporte, et laissons la

substance des choses: nous nous tenons aux branches et abandonnons le tronc et le corps» [Montaigne 2017]). Помимо логических доводов, Монтень подкрепляет свои рассуждения примерами из истории, биографий известных личностей, а также разнообразных исторических анекдотов. Однако, что наиболее важно, автор пытается заглянуть и в истоки собственной слабости, анализируя воспоминания детства: «Вот и я припоминаю, что еще в дни моего раннего детства во мне отмечали какие-то особые, сам не знаю какие, повадки и замашки, говорившие о пустой и нелепой надменности» [Монтень 1992] («Il me souvient donc, que dès ma plus tendre enfance, on remerquoit en moi je ne sçai quel port de corps, et des gestes tesmoignants quelque vaine et sottte fierté» [Montaigne 2017]).

Единственное лекарство от подобных заблуждений – постоянное самопорицание; поиск источника радости от труда не извне, а внутри самого себя; а также развитие остроты внутреннего зрения, позволяющего отличить истинное положение вещей от ложного.

Примечательно, что психологический анализ постепенно сменяется беспощадным разбором стилистики собственных сочинений: «Мой французский язык сильно испорчен и в смысле произношения и во всех других отношениях варварством той области, где я вырос; я не знаю в наших краях ни одного человека, который не чувствовал бы сам своего косноязычия и не продолжал бы тем не менее оскорблять им французские уши» [Монтень 1992] («Mon langage François est altéré, et en la prononciation et ailleurs, par la barbarie de mon creu. Je ne vis jamais homme des contrées de deçà, qui ne sentist bien évidemment son ramage, et qui ne blessast les oreilles qui sont pures Françaises» [Montaigne 2017]). В этом, вероятно, отчасти проявляется та многоуровневая фрагментарность, которую упоминает Л.Я. Гинзбург: для Монтеня вполне органично сочетание психологии и лингвистики, ибо они рассматриваются как свойства, присущие одному и тому же субъекту, и вследствие этого обретающие однородность.

Помимо аналитического расщепления свойств своей души, а также стилистического разбора, Монтень вводит в повествование элементы автобиографии,

например, в эпизоде, начинающемся словами: «Я родился и вырос в деревне, среди земледельческих работ разного рода» [Монтень 1992] («Je suis né et nourri aux champs, et parmi le labourage» [Montaigne 2017]).

Однако, в отличие от «Исповеди» Августина, где основной целью служит припоминание всех жизненных событий и движений души перед Богом, в «Опытах» на первый план выходит аналитическая составляющая, поэтому подобные вкрапления используются лишь как иллюстрация суждений: «Всякий всматривается в то, что пред ним; я же всматриваюсь в себя. Я имею дело только с собой: я беспрерывно созерцаю себя, проверяю, испытываю, *nemo in sese temptat descendere*, а я – я верчусь внутри себя самого» [Монтень 1992] («Les autres vont tousjours ailleurs, s'ils y pensent bien: ils vont tousjours avant, *nemo in sese tentat descendere*: moi, je me roule en moi-même» [Montaigne 2017]).

Таким образом, бесспорное новаторство Монтеня, помимо актуализации жанра философского эссе, заимствованного из литературы античности, состоит в соединении исповедальности и расщепления чувства, точного анализа его составляющих, а не документальной фиксации «жизни души», наблюдаемой у Пьера Абеляра и Боккаччо. Это связано, как отмечают исследователи А.А. Гусейнов, Г. Иррлитц, с «коренной переориентацией ценностей» в эпоху Нового времени – «с трансцендентной морали на человеческую, с этики откровения на эмпирическую этику, со слепого поклонения внешнему авторитету на ясное суждение разума, с темной мистики на достоверное свидетельство чувства, с текста на опыт» [Гусейнов 1987: 386]. Иными словами, появление принципиально новой области этических исканий обусловлено переориентацией на скептицизм, определивший несмотря на сходство формы идеологический разрыв между «Исповедью» и «Опытами».

Под влиянием риторики Монтеня находилась и мадам де Лафайет, автор первого аналитического психологического романа в европейской литературе – «Принцесса Клевская» («La Princesse de Clèves», 1678 г.). Помимо этого, самого известного ее произведения, авторству М. де Лафайет принадлежат романы «Заида», «Принцесса де Монпансье», «Графиня Тендская», а также «История Генриетты

Английской», которая вошла в историю литературы как образец женской мемуарной прозы, наряду с мемуарами г-жи де Моттвиль и мадемуазель де Монпансье.

Исследователь французской литературы, В.Р. Гриб отмечает, что своеобразие мадам де Лафайет как автора сложилось, в первую очередь, под влиянием идей Ларошфуко: «Долголетняя подруга Ларошфуко, она подчинилась влиянию его более мощного ума, и философия Ларошфуко была для нее путем идейного и художественного освобождения» [Гриб 1956: 337]. В.Р. Гриб относит М. де Лафайет и Ж. де Лафонтена к писателям особого направления, сформировавшегося под влиянием Ларошфуко и существовавшего параллельно с классицизмом. Новый рационалистический метод, представленный в «Максимах» («*Les réflexions ou sentences et maximes morales*», 1665 г.), происходит из философии Р. Декарта и П. Гассенди и предоставляет более широкие возможности для психологического анализа. Впервые внимание художника обращено на выявление причинно-следственных связей между характером человека и внешним миром, поиск «простой, первоначальной силы, которая движет сложным человеческим механизмом» [Разумовская 1993: 245]. На основе рационалистического метода «Максим» построен и анализ психологии героев в «Принцессе Клевской», однако его применение в романе оказалось значительно более гибким, чем у Ларошфуко.

Повествование романа разворачивается при дворе Генриха II Валуа (XVI в.). Интрига, положенная в основу сюжета романа, тесно переплетена с историей возвышения рода Гизов. Автора романа и эпоху, в которую происходят события «Принцессы Клевской», отделяют более ста лет, что неизбежно придает повествованию историчность. Все герои, в том числе второстепенные, являются выходцами из высших кругов французского общества того времени. Так, в начале первой части дано описание блистательной плеяды принцев, венчает которую герцог Немурский: «Трудно было не изумиться наружности герцога, увидев его впервые, особенно в этот раз, когда старание, с которым он одевался к вечеру, еще более увеличивало силу обаяния, исходившего от него» [Лафайет 1959: 23] («Се

prince était fait d'une sorte qu'il était difficile de n'être pas surpris de le voir quand on ne l'avait jamais vu, surtout ce soir-là, où le soin qu'il avait pris de se parer augmentait encore l'air brillant qui était dans sa personne» [Lafayette 1993: 89 – 90]).

Внутренние причины возникновения страсти принцессы Клевской определены еще до ее встречи с герцогом Немурским: он первый среди равных, более того, ее брак несостоятелен. Отношение принцессы Клевской к ее будущему мужу основывается скорее на почтительной нежности, а также признательности, нежели на подлинном чувстве.

Механизм возникновения любви принцессы Клевской к герцогу Немурскому подробно описан в первой части романа, хронологически охватывающей период от сватовства принца Клевского до смерти мадам де Шартр. Накануне свадьбы герцога Лотарингского, где происходит их первая встреча, принцесса всюду слышит о нем, что возбуждает в ней любопытство и нетерпение: «дофина <...> возбудила в принцессе любопытство и даже нетерпение увидеть его» [Лафайет 1959: 23] («elle lui avait donné de la curiosité, et même de l'impatience de le voir» [Lafayette 1993: 89]). Во время бала по распоряжению короля молодые люди танцуют друг с другом, не будучи знакомы. Несмотря на это, возникает мотив узнавания, что объясняется их социальным и интеллектуальным равенством: «этот шедевр среди мужчин и шедевр среди женщин должны полюбить друг друга» [Гриб 1956: 338]. О чувствах принцессы после первой ее встречи с герцогом Немурским не говорится напрямую, дана лишь внешняя ее характеристика. Однако о совершившейся перемене в душе героини свидетельствуют два сходных впечатления о ней, герцога де Гиза и мадам де Шартр: «она говорила о герцоге Немурском так, что мадам де Шартр пришла в голову та же самая мысль, какая возникла у шевалье де Гиза» [Лафайет 1959: 24] («elle lui loua M. de Nemours avec un certain air qui donna à Mme de Chartres la même pensée qu'avait eue le chevalier de Guise» [Lafayette 1993: 93]). Последующие встречи только укрепляют впечатление, произведенное на принцессу Клевскую, и за короткое время герцогу удастся оставить глубокий след в ее сердце. Неслучайно, видя душевное состояние дочери, мадам де Шартр рассказывает ей историю любви

Генриха II к герцогине де Валантинуа, одну из трех вставных новелл в романе, представляющую собой рецепт «идеальной» светской любви.

Образ мадам де Шартр, матери принцессы, имеет в романе особое значение, так как символизирует собой стройное рациональное начало в душе героини, противостоящее темному влиянию страсти. От ее пагубного влияния пытается защитить дочь мадам де Шартр, рассказывая ей историю ожесточенной борьбы двух фавориток короля – герцогини де Валантинуа и герцогини д'Этамп. Трагический исход этой борьбы предвещает финал романа: смерть принца Клевского, отшельничество принцессы и ее разлуку с герцогом Немурским.

Вмешательство мадам де Шартр, с одной стороны, пробуждает в принцессе чувство стыда, а с другой – открывает ей глаза на природу ее отношения к герцогу, таким образом обостряя ситуацию. Однако и этот последний оплот добродетели разрушается благодаря внешним обстоятельствам. В тот момент, когда героиня решает открыть ей свою склонность к герцогу Немурскому, мадам де Шартр смертельно заболевает, оставляя дочери суровое напутствие: «если что-нибудь могло бы омрачить блаженство, на которое я надеюсь, уходя из этого мира, то это несчастье видеть вас падшей, подобно многим другим женщинам» [Лафайет 1959: 40] («si quelque chose était capable de troubler le bonheur que j'espère en sortant de ce monde, ce serait de vous voir tomber comme les autres femmes» [Lafayette 1993: 114]).

После смерти матери, принцесса на время удаляется от двора. Казалось, ничто не может смягчить ее страдания, однако причины скорби героини двойственны: «Хоть жалость и признательность занимали в нем наибольшее место, немало значила и потребность в материнской заботе, которая оградила бы ее от герцога Немурского» [Лафайет 1959: 41 – 40] («quoique la tendresse et la reconnaissance y eussent la plus grande part, le besoin qu'elle sentait qu'elle avait de sa mère, pour se défendre contre M. de Nemours, ne laissait pas d'y en avoir beaucoup» [Lafayette 1993: 115]). Таким образом, состояние принцессы определяется комбинацией двух противоречивых чувств: искренней скорби и эгоистического сожаления. Она

пытается под любым предлогом избежать встречи с герцогом Немурским, однако долго противостоять действию страсти не может.

Вторая важная вставная история, имеющая особое значение в романе, рассказывается принцем Клевским как ее непосредственным участником. В ней повествуется о двойственном поведении мадам де Турнон, бывшей нравственным идеалом для принцессы Клевской. Сюжет этого светского анекдота, а вернее, комментирующая его ремарка принца Клевского, как и рассказ о борьбе фавориток, перекликается с кульминационной частью романа: «если бы моя возлюбленная или даже моя жена призналась мне, что кто-то ей нравится, меня бы это опечалило, но не разгневало» [Лафайет 1959: 46] («je crois que si ma maîtresse, et même ma femme, m'avouait que quelqu'un lui plaît, j'en serais affligé sans en être aigri» [Lafayette 1993: 124]).

Однако широта взглядов принца не выдерживает той мучительной ревности, которую рождает в нем признание жены. Сцена объяснения принцессы Клевской с мужем разыграна с филигранной точностью и характеризуется сложностью мотивировок героев. Принц Клевский потрясен искренностью жены, которая убеждает его в ее невинности, чувство внутреннего благородства борется в нем с уязвленным самолюбием и страстью. Но ревность оказывается сильнее голоса рассудка, и спустя несколько дней после разговора он начинает предпринимать все усилия, чтобы узнать имя своего соперника. Внутренняя борьба принца, таким образом, не менее сложна, чем его жены: он сознает низость своей ревности, однако не может противостоять импульсивной силе этой страсти. Роковое стечение обстоятельств и свидетельство шпиона подтверждают его подозрения о неверности жены, что наносит непоправимый вред его душевному и телесному здоровью: «В ту же ночь у него началась горячка; ее приступы были настолько жестоки, что болезнь сразу же оказалась очень опасной» [Лафайет 1959: 138] («La fièvre lui prit dès la nuit même, et avec de si grands accidents que, dès ce moment, sa maladie parut très dangereuse» [Lafayette 1993: 264 – 265]). Смерть мужа становится для принцессы

сильнейшим потрясением, так как ее причину она видит в том, что не смогла побороть любовь к герцогу Немурскому.

В течение года она предается горю в уединении. В романе даны точные описания сменяющих друг друга за это время душевных состояний принцессы: безумие, беспредельная скорбь, спокойная грусть. Воспоминание о предсмертных муках мужа, проклинающего ее откровенность, а также скорби, перенесенные принцессой во время ее уединения, казалось бы, навсегда вытеснили страсть из ее сердца. Но одна лишь встреча с герцогом Немурским, снимающим комнаты неподалеку от ее парижского дома, производит мгновенный переворот в душе героини: «С какой силой вспыхнула вновь в ее сердце уснувшая было любовь» [Лафайет 1959: 145] («Quelle passion endormie se ralluma dans son cœur, et avec quelle violence» [Lafayette 1993: 276]). Внезапность перемены в душе принцессы объясняется тем, что вытесненная горем страсть вновь появляется из глубин бессознательного при благоприятных обстоятельствах.

Не меньшей загадкой является и финальное объяснение принцессы Клевской с герцогом Немурским. На пути их любви, казалось бы, устранены все препятствия, однако принцесса дает самый решительный отказ в ответ на нежные уверения герцога. Сама героиня признает парадоксальность своего поступка: «я многим жертвую ради долга, который существует лишь в моем воображении» [Лафайет 1959: 156] («je sacrifie beaucoup à un devoir qui ne subsiste que dans mon imagination» [Lafayette 1993: 290]). С большой тщательностью и достоверностью дается описание той душевной «работы» принцессы, которая происходила с момента ее объяснения с герцогом до окончательного решения удалиться от света. Борьба между сознанием долга, страстью и боязнью утратить любовь герцога жестока: в одну минуту ее сердце терзают мысли о соединении с возлюбленным и невозможности этого брака. Традиционно исследователи творчества мадам де Лафайет (В.Р. Гриб, Н.В. Забабурова, З.И. Кирнозе, А. Франс и др.) среди главных причин отказа принцессы называют несоответствие силы ее любви страсти герцога и ожидание неотвратимого несчастья в браке с ним. Действительно, этой точке зрения есть подтверждения в

самом тексте романа: в эпизоде, когда герцог убеждается во взаимности, его чувства проникнуты тщеславием и ликованием от предвкушения победы: «он ощущал немалую сладость от того, что довел ее до этой крайности, и почитал великой честью быть любимым женщиной, настолько отличной от других представительниц ее пола» [Лафайет 1959: 101] («Il sentit pourtant un plaisir sensible de l'avoir réduite à cette extrémité. Il trouva de la gloire à s'être faire aimer d'une femme si différente de toutes celles de son sexe» [Lafayette 1993: 208]). Многочисленные препятствия для обретения взаимности лишь усиливают страсть герцога. Как отмечает В.Р. Гриб, «такая экспозиция и сопоставление мужского и женского характеров оказались прообразами для многих последующих классических произведений» [Гриб 1956: 347], среди которых «Евгений Онегин». Основание для отказа Татьяны Онегину те же, что и у принцессы Клевской: сохранение внутренней цельности, достижение которой невозможно, если пожертвовать моральным принципом ради личного счастья. Мадам де Лафайет оставляет за читателем право решать, достаточно ли вески эти основания для обречения на длительные страдания себя и возлюбленного, финал романа открыт для интерпретации.

Уникальность психологического метода Лафайет заключается в том, что парадоксальные психологические коллизии в нем становятся естественными, так как произрастают они из правдоподобной игры человеческих страстей. С точки зрения композиции, роман «Принцесса Клевская» предельно прост: в центре повествования – одна драма, разыгрываемая между минимальным количеством персонажей. Внешние обстоятельства сведены к минимуму, практически неощутим исторический контекст действия, однако вовсе не история рода Гизов интересует автора. На первый план выходит исследование общечеловеческих законов психологии, проникновение в глубинные тайны души. Социальная принадлежность героев – это лишь условность, декорации, в которых разыгрывается драма страсти.

Мадам де Лафайет заложила традицию новой психологической прозы, по ее пути пошли в XIX в. Б. Констан, Фромантен, Мериме и Стендаль. Лаконичность стиля, объективность анализа психологии героев, слияние психологии и действия,

изображение парадоксальных свойств человеческой психики – одни из главных характеристик этой прозы. «Принцесса Клевская» положила начало не только классическому психологическому роману XIX в., но и целому направлению, имеющему особое место в истории литературы – женской психологической прозе.

Аббат Прево (Антуан Франсуа Прево) является автором другого типа психологического романа, оказавшего не меньшее влияние на французскую литературу. «Истории кавалера де Грие и Манон Леско» («Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut»), по общему мнению исследователей, – один из первых исповедальных психологических романов, традиция которых была продолжена в XIX в. романтиками и, в частности, Б. Констаном.

Впервые роман был опубликован в 1731 г. в Голландии, однако эта публикация прошла относительно незамеченной, так как была включена в четырехтомное издание «Записок знатного человека». Спустя два года, в 1733 г., «Манон Леско» была опубликована в Руане с пометкой «Амстердам», и практически сразу была запрещена, вплоть до конфискации романа и его публичного сожжения. По мнению исследователей, причиной подобной реакции на издание любовного романа является глубокий социальный анализ автора, с помощью которого «он раскрывает общественную сущность героев, заставляет задуматься над природой жизненных закономерностей, определяющих их судьбу» [Виппер 1990: 239]. Иными словами, современники Прево сразу почувствовали широту контекста произведения, в рамках которого становится понятно, что основным виновником трагической судьбы главных героев является общество.

Роман открывается предисловием, в котором присутствуют элементы дидактической риторики: «по моему мнению, развлекая, наставляя читателей – значит оказывать им важную услугу» <здесь и далее перевод М.В. Петровской> [Прево 1989: 3] («à mon avis, un service considérable au public, que de l'instruire en l'amusant» [Prévost 1972: 2]). Так, автор напрямую сообщает, что его целью является на примере простой сюжетной линии преподать читателю «назидательный» урок. Однако его основное внимание приковано к анализу психологии героев, поиску

причин нравственных заблуждений человека: «задаешься вопросом, в чем причина того странного свойства человеческого сердца, что, увлекаясь идеями добра и совершенства, оно на деле удаляется от них» [там же] («l'on se demande la raison de cette bizarrerie du cœur humain, qui lui fait goûter des idées de bien et de perfection, dont il s'éloigne dans la pratique» [там же]). Попытка объяснения столь «странного свойства человеческого сердца», несоответствия мотива и поступков главного героя является основным фокусом повествования в романе.

Основное действие в романе хронологически относится к эпохе регенства Филиппа Орлеанского (первая четверть XVIII в.). Семнадцатилетний отпрыск знатной семьи покидает Амьен, где закончил курс философских наук, чтобы воссоединиться с родителями. Однако накануне отъезда во время прогулки с другом он встречает Манон Леско, отправленную в монастырь против воли, «с целью обуздать ее склонность к удовольствиям, которая уже обнаружилась и которая впоследствии послужила причиной всех ее и моих несчастий» [Прево 1989: 13] («pour arrêter sans doute son penchant au plaisir, qui s'était déjà déclaré et qui a causé, dans la suite, tous ses malheurs et les miens» [Prévost 1972: 14–15]). Эта встреча становится судьбоносной для де Грие; спустя несколько мгновений после знакомства молодые люди решают бежать вопреки первоначальному намерению юноши вернуться домой и уговорам его друга Тибержа. Любовь овладевает сердцем героя с такой силой, что заставляет его не только мгновенно забыть сыновий долг, но и преступить нравственные законы: «Намеренье обвенчаться было забыто в Сен-Дени; мы преступили законы церкви и стали супругами, нимало над тем не задумавшись» [Прево 1989: 18] («Nos projets de mariage furent oubliés à Saint-Denis; nous fraudâmes les droits de l'Église, et nous nous trouvâmes époux sans y avoir fait réflexion» [Prévost 1972: 20]). Бытовые тяготы супружеской жизни чужды молодым людям, и вскоре они начинают нуждаться в деньгах. Ослепленный страстью де Грие не сразу верит вероломству возлюбленной, вступившей в связь с откупщиком, несмотря на то, что доказательства этому очевидны. Лишь похищение его лакеями отца и подробный рассказ о сделке с ним любовника Манон помогают герою

открыть глаза на нравственный облик Манон. Однако ни длительная разлука, ни уговоры отца и друга Тибержа не могут заставить де Грие отказаться от рокового влечения, и он идет на любые жертвы ради обретения счастья с возлюбленной.

По мнению исследователя французской литературы XVIII в., Ю.Б. Виппера, в «Манон Леско» нашли отражение особенности эпохи, в которую создавался роман. Помимо точного описания черт быта, географии предместий Парижа и нрава его жителей, «писатель сумел воспроизвести дух эпохи, когда верхушка общества предалась вакханалии стяжательства, бешеной погоне за деньгами и наслаждениями» [Виппер 1990: 245]. И действительно, эпоха Регентства, пришедшая на смену «постному» духу поздних лет правления Людовика XIV, отличалась свободой нравов и поиском легких путей обогащения. Таким образом, помимо достоверного изображения страстей, в «Манон Леско» ощутимо присутствие социально-исторического контекста, что делает его близким социально-психологическому роману XIX в.

Тема социального неравенства заложена и в основной коллизии романа – любви аристократа де Грие к бедной незнатной девушке. Судьбы героев не могут соединиться из-за неприятия Манон семьей де Грие, о котором она догадывается прежде своего возлюбленного. Наказание за мошенничество и распутство для нее более сурово, чем для члена знатной семьи: ее отправляют в Приют, а спустя некоторое время, ссылают во французскую колонию в Америке, где она погибает при попытке бегства.

На примере судьбы главной героини Прево мастерски соединяет в романе два противоречивых начала – драматическое и плутовское. С одной стороны, Манон выступает в роли жертвы обстоятельств и окружающих ее людей. С другой, она сама становится причиной бедствий де Грие, вовлекая его во всевозможные авантюры. Под действием любви меняется характер героя: ранее робкий и нерешительный, он похищает Манон из Приюта, гонится за ней во главе головорезов, становится карточным шулером, крадет, обманывает, нарушает законы дружбы и родства. Сила любви для него неодолима.

Одной из ведущих тем в романе является тема рока, которая приобретает в дальнейшем большое значение у романтиков. Однако в «Манон Леско» неизбежным несчастьям героев дано вполне реалистическое объяснение: «в обществе, в котором живет кавалер, любовь завоевывается не любовью, а золотом, там все покупается и продается» [Виппер 1990: 251]. Именно деньги встают на пути у де Грие для обретения свободы для себя и возлюбленной, и они же становятся главной причиной ее гибели. Прельщенная властью денег, Манон идет на поводу у откупщика де Б. и богатого сластолюбца г-на Г.М., которые впоследствии обходятся с ней самым жесточайшим образом, фактически обрекая ее на позорную смерть.

Однако сама по себе социальная природа человека не является основным предметом исследования Прево. На первый план в его прозе, по замечанию А.Д. Михайлова, выходит «скурпулезный и точный анализ страстей, правдивый рассказ о любовных муках, о “жизни сердца”» [Михайлов 2009: 137]. Более того, сложность характеров героев выходит далеко за рамки шаблонов, к которым их можно отнести с первого взгляда. Манон, хотя и живет на средства своих поклонников, испытывает к деньгам практически полное равнодушие. Эта парадоксальная черта героини, а также непреодолимая страсть де Грие прямо противоположны дидактической концепции автора, изложенной во вступлении к роману. Несмотря на нравственное несовершенство и легкомысленность своего характера, Манон Леско вызывает симпатию у читателя, что отметил в своем эссе «История Манон Леско» Ги де Мопассан: «Это – полная противоречий, сложная, изменчивая натура, искренняя, порочная, но привлекательная, способная на необъяснимые порывы, на непостижимые чувства» [Мопассан 1958: 19]. Причиной этой гипнотической привлекательности является то, что в своей героине Прево изображает не упрощенную схему торжества добродетели над пороком, а противоречивую и изменчивую натуру, «какой бывает человеческая душа» [там же].

Таким образом, начало исповедальной традиции в европейской литературе было положено «Исповедью» Августина. Ее психологизм отличает клерикальность и простота анализа, однако уже в «Исповеди» были совершены значительные

психологические открытия: интроспективный метод, почти документальное описание различных состояний души, обращение к «темным» сторонам человеческой личности, изображение внутренней борьбы, вскрытие диалектики чувства. Принципиальное отличие Августина от авторов исповеди последующей литературной традиции состоит в том, что психологический анализ для него приобретает смысл только в присутствии Бога. В первую очередь, «Исповедь» Августина – это диалог человека и Бога, переосмысление человеческой жизни как притчи о пути человека к истине.

Второй важной точкой в становлении жанра является «История моих бедствий» Абеяра. За это время происходит «секуляризация» жанра, его размежевание с клерикальной литературой. Главной целью автора становится самооправдание, главным его адресатом является читатель. Происходит окончательная переориентация исповеди с поиска божественной истины и самообличения к человеку и изображению жизни его души.

В период раннего Возрождения большое значение приобретают более или менее «структурированные» жанры, что ведет к трансформации исповеди в ренессансный роман. Одним из первых исповедальных романов в европейской литературе является «Фьяметта» Дж. Боккаччо. Центром внимания автора в нем становится фокусировка на внутреннем состоянии героини, а не на развитии сюжета. Среди других особенностей психологизма романа – объемные монологи героев, принимающие форму исповеди; сформированный образ читателя, подробное описание этапов возникновения и развития страсти. «Фьяметта» является примером того, как средневековый жанр исповеди в результате своего «обмирщения» фактически сливается с жанром любовного романа, черты которого прослеживаются уже в «Истории моих бедствий» Пьера Абеяра.

Особое место в психологической прозе занимает роман де Лафайет «Принцесса Клевская». С его создания, по мнению А. Франса, «начинается литература нового времени» [Франс. 1960: 319]. Такая оценка неслучайна: мадам де Лафайет заложила традицию новой психологической прозы, чертами которой

являются лаконичность стиля, объективность анализа психологии героев, слияние психологии и действия, а также изображение парадоксальных свойств человеческой психики.

Традицию исповедального романа продолжает «Манон Леско» аббата Прево. Как в «Принцессе Клевской» мадам де Лафайет, на первый план в романе выходит психология страсти, противоречие между словом и поступком. Новаторство Прево заключается в оригинальном сочетании глубокого психологического анализа с точностью бытовых описаний и вскрытием социальных причин трагедии главных героев. Что более важно, автор «Манон Леско» выходит за рамки просветительской идеологии, создав неоднозначные и противоречивые образы главных героев. Парадоксальность их любви, несовпадение мотивов и действий де Грие являются первым шагом на пути к психологической прозе современности.

1.3 Исповедальная проза: от Ж.-Ж. Руссо к Б. Констану

Среди многочисленных текстов, относящихся к исповедальной прозе, «Исповедь» Руссо занимает особое место. В его творчестве конфессионализм поднимается на новую жанровую высоту.

Традиционно исследователи делят творческое наследие Руссо на философские и литературные труды, однако такой подход представляется не вполне универсальным, так как при подобном делении невозможно представить себе всей его сложности и единства. Сам феномен философских трактатов Руссо состоит в их неповторимой художественности и эмоциональности, например, «*Du contrat social*» – «Об общественном договоре» 1762 г. Другой значимый трактат Руссо, «Эмиль, или О воспитании» («*Émile ou de l'éducation*», 1762 г.), имеет структуру романа. При этом литературные сочинения не лишены философичности, как например, «Исповедь» («*Les Confessions*», 1765 – 1770).

Известны три сохранившихся рукописных варианта «Исповеди». В самом позднем по времени создания, ставшим экспонатом Женевской библиотеки, есть существенные отличия от «предшественников» (т.н. невшательской и парижской рукописей): небольшое добавление в двенадцатой книге, вступления к первой и седьмой частям, а также предисловия к первой и второй.

Текст «Исповеди» состоит из двух частей по шесть книг, каждая из которых имеет точную датировку. К первой части предпослан эпиграф из третьей сатиры древнеримского поэта Авла Персия Флакка: «А тебя и без кожи и в коже я знаю» [Руссо 2004: 5] («*Intus, et in cute*» <здесь и далее перевод Ф.А. Петровского> [Rousseau 1956: 26]). Начало первой книги созвучно августинской «Исповеди»: «Я одинаково откровенно рассказал и о добрых своих делах и о злых. Я не утаил ничего дурного, не прибавил ничего хорошего, а если что-то и приукрасил, то лишь восполняя пробел, вызванный недостатком памяти» [там же] («*J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon; et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un*

vide occasionné par mon défaut de mémoire» <здесь и далее перевод Д.А. Горбова и М.Я. Розанова> [там же]).

С самого начала «Исповеди» автобиографическое повествование переплетается с замечаниями аналитического характера: «Чувствовать я начал прежде, чем мыслить; это общий удел человечества» [Руссо 2004: 7] («Je sentis avant de penser: c'est le sort commun de l'humanité» [Rousseau 1956: 28]). Исповедальный монолог автора становится полифоничным благодаря цитированию различных песен, стихотворных фрагментов, связанных с другими персонажами, а также воспроизведением особенностей их речи, например, поэтический экспромт матери Руссо или отрывок песни тетушки Сюзон.

На протяжении всей первой части «Исповеди» слово играет особую роль в духовном развитии автора-повествователя. Так, на преждевременную чувствительность повлияла не только смерть матери при родах, к которой отец Руссо питал «нежную привязанность», но и изучение грамоты по романам. В круг повседневного чтения Руссо входят исторические сочинения античности, в том числе Плутарх, ставший его любимым автором, а также Аврелий Августин.

Несмотря на присущую «Исповеди» текучесть и плавность переходов от одних эпизодов к другим, повествование концентрируется вокруг наиболее важных точек, определивших становление автора как личности. Как и Монтень, в «Исповеди» Руссо не всегда следует хронологическому принципу, иногда порядок эпизодов хаотичен. Их выбор обусловлен субъективной значимостью для автора, а также той преобразующей работой, которую совершает его память.

В первой книге, посвященной годам детства и отрочества Руссо, одним из ключевых эпизодов является анекдотическая история о разбитом гребне («Le reigne cassé»). Несмотря на «детский» масштаб ситуации, она рассматривается как микромодель взаимоотношений в мире взрослых и приобретает особую значимость: «Когда я читаю о жестокости свирепого тирана, о хитрых злодействах негодяя-священника, я готов немедленно заколоть мерзавцев, даже если мне суждено погибнуть за это» [Руссо 2004: 18] («Quand je lis les cruautés d'un tyran féroce, les

subtiles noirceurs d'un fourbe de prêtre, je partirais volontiers pour aller poignarder ces misérables, dussé-je cent fois y périr» [Rousseau 1956: 39]). Под влиянием этого эпизода, по мнению автора-повествователя, в нем закладывается такое качество, как нетерпимость к несправедливости. Роль эпизода о разбитом гребне тем более важна, что он знаменует собой в «Исповеди» композиционное окончание детских лет, утрату чистоты мировосприятия.

Сходным по форме и функциональной значимости с историей о гребне в первой книге является рассказ об охоте за яблоками («La Chasse aux pommes»), также имеющий анекдотический характер. Несмотря на сюжетную параллельность обеих ситуаций, разница восприятия их повествователем свидетельствует о превращении ребенка в юношу: «Вот как я научился молча завидовать, таиться, притворяться, лгать и, наконец, красть, чего прежде мне и в голову не приходило» [Руссо 2004: 31] «Voilà comment j'appris à convoiter en silence, à me cacher, à dissimuler, à mentir, et à dérober enfin, fantaisie qui jusqu'alors ne m'était pas venue» [Rousseau 1956: 52]. Причину подобной перемены Руссо видит в первом столкновении с социальным неравенством, неестественным для восприятия ребенка. Таким образом, основной сюжет первой книги составляет познание окружающего мира и собственной души, постепенное возмужание и знакомство с миром взрослых. При этом, сохраняется принцип развития сюжета, заложенный предшествующей исповедальной традицией, – история грехопадения человека.

Повествование второй книги «Исповеди» фокусируется главным образом на становлении страстей юноши. Основным событием этого периода жизни Руссо становится знакомством с мадам де Варан. Знаковость этого события подчеркивается временным промежутком, в течение которого развиваются события второй книги: она практически полностью посвящена 1728 году, в котором состоялась их первая встреча: «Этот миг определил весь мой характер, и я не могу коснуться его лишь мимоходом» [Руссо 2004: 48] («Cette époque de ma vie a décidé de mon caractère; je ne puis me résoudre à la passer légèrement» [Rousseau 1956: 69]). Важен и сам хронотоп первой встречи: Вербное воскресенье 1728 года, потайной

проход между стеной дома г-жи де Варан и ручьем, ведущий к церкви францисканцев. Религиозная символика эпизода обозначает его сакральную значимость в восприятии автора: «И почему я не могу обнести золотой оградой это счастливое местечко и привлечь к нему почитателей со всей земли?» [Руссо 2004: 49] («Que ne puis-je entourer d'un balustre d'or cette heureuse place! que n'y puis-je attirer les hommages de toute la terre!» [Rousseau 1956: 70]). Роль г-жи де Варан в судьбе Руссо трудно переоценить: именно «савойская католичка» ввела юношу, не знавшего света, в высший круг, придав его разнохарактерному, неполному образованию необходимый лоск и завершенность.

Г-же де Варан противопоставляется образ мадам Базиль, исполненный театральности и выстроенный согласно канонам «amour propre»: «Она сидела в грациозной позе, ее чуть склоненная головка позволяла видеть белую шею, цветы украшали изящно приподнятые волосы» [Руссо 2004: 74] («Son attitude était gracieuse; sa tête un peu baissée laissait voir la blancheur de son cou; ses cheveux, relevés avec élégance, étaient ornés de fleurs» [Rousseau 1956: 96]). Эпизод объяснения влюбленных выдержан в стилистике рокайль: гротескность переживаемых молодым любовником чувств, с одной стороны, и предельное лимитирование ответной реакции возлюбленной: «Она не взглянула на меня, не заговорила со мной, только движением пальца, слегка повернув голову, указала мне на циновку у своих ног» [Руссо 2004: 75] («Elle ne me regarda point, ne me parla point; mais tournant à demi la tête, d'un simple mouvement de doigt elle me montra la natte à ses pieds» [Rousseau 1956: 96]). Данный эпизод является типичным примером иллюстрации «руссоистской страсти», нашедшей впоследствии отражение у Шатобриана и Стендаля.

Другим примером театрализации является эпизод обеда у графа де Гувона. Этот отрывок важен тем, что он показывает один из первых триумфов Руссо в свете, утверждая мысль о превосходстве личной заслуги над происхождением. Сцена у графа де Гувона ограничена с точки зрения пространства и времени: ее действующие лица сидят вокруг стола, действие длится не более пяти минут.

Однако значимость ее велика, так как на мгновение социальная пропасть между героями исчезает, и лакей становится равным графу благодаря своей образованности и остроумию: «Все смотрели на меня и переглядывались, не говоря ни слова. В жизни не видано было подобного изумления» [Руссо 2004. 125] («*Tout le monde me regardait et se regardait sans rien dire. On ne vit de la vie un pareil étonnement*» [Rousseau 1956: 142]). Кратковременный успех юноши в обществе привлекает внимание м-ль де Брей, внучки графа де Гувона. Ее пренебрежительное отношение к лакею сменяется интересом: «Эта гордая особа удостоила меня еще одного взгляда, который по меньшей мере стоил первого» [там же] («*Cette personne si dédaigneuse daigna me jeter un second regard qui valait tout au moins le premier*» [там же]). Таким образом, еще одним важным уроком юношества является то, что личное отношение к человеку предопределено его положением в обществе, и для выходца из низов существует лишь один путь продвижения по социальной лестнице – превосходное образование. Апогеем личного успеха в первой части становится поступление на должность секретаря, что позволяет Руссо безбедно жить в Шамбери и, что более для него важно, вкушать «свой хлеб с честью» [Руссо 2004: 103] («*pour la première fois <...> [son] pain avec honneur*» [Rousseau 1956: 124]).

Первая часть «Исповеди» завершается обобщающим рассуждением автора о важности воспоминаний юных лет, а также особенностях исповеди как диалога со своей памятью и читателем. Лейтмотивом повторяется мысль об изображении себя без прикрас как основная цель исповеди, с которой начиналась первая книга: «Я не обещал явить публике образ великого деятеля, я обещал нарисовать себя таким, каков я есть» [Руссо 2004: 176] («*Je n'ai pas promis d'offrir au public un grand personnage: j'ai promis de me peindre tel que je suis*» [Rousseau 1956: 198]). Поясняется важность подробного рассказа о первой половине жизни: именно тогда закладываются основные черты характера, склонности и пороки, и для того, чтобы лучше понимать свое духовное состояние в зрелом возрасте, необходимо изучить его истоки в детстве и юношестве. Восприятие событий детства как микромоделей взрослых отношений характерно и для «Исповеди» Августина.

Если цель повествования остается той же, что и во вступлении, образ читателя существенно изменяется. Читатель в конце первой части вездесущ, его мнение является решающим в суде автора над самим собой. Стремление повествователя к наиболее точному и детальному отражению событий своей жизни объясняется и тем, что это поможет читателю составить наиболее справедливое о нем суждение: «Мне хотелось бы в некотором роде сделать свою душу прозрачной в глазах читателя, <...> чтобы никакое ее движение не укрылось от его взгляда и он мог бы сам судить о породившем его источнике» [Руссо 2004: 178] («Je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur <...> à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit» [Rousseau 1956: 177]). Таким образом, читателю даются исключительные права: он единственный, кто может наиболее верно ответить на вопрос, какова личность автора, после того, как соберет все ее разрозненные фрагменты воедино. Но и в этом случае его суждение не может быть полностью объективным, так как точность передаваемых событий может быть искажена самим автором.

В финале первой части «Исповеди» Руссо также приходит к выводу, что человек в определенной степени не властен над собой и не может дать объективную оценку своим мыслям и поступкам. Формирование его личности зависит от множества действующих сил, определить которые не всегда возможно. Мысль о сложности внутреннего мира человека и трудности интерпретации его поведения станет одной из ключевых в теории психоанализа, созданной более чем через сто лет после смерти Руссо.

Среди других психологических открытий «Исповеди» – преломление событий прошлого в сознании автора-повествователя в настоящем. Сложный механизм памяти, а также последующий опыт преобразуют факты прошлого до той степени, что событие становится неотделимым от его эмоционального восприятия. Эта особенность действия памяти была описана еще Августином, однако Руссо, в отличие от предшественника, отступает от религиозных догм и следует правде

своего сердца. Субъективность эмоционального опыта является той увеличительной призмой, через которую автор смотрит на события прошлого. Позднее, в начале XX в., принцип интуитивной памяти станет определяющим в прозе М. Пруста.

По мнению исследователей, «Исповедь», с одной стороны, соединила в себе черты уже существовавших жанров, с другой, спровоцировала появление новых [Луков 2009]. Так, Руссо оказал непосредственное влияние на формирование автобиографического романа, жанра, который появился в XIX в. «Исповедь» также имеет черты, характерные для социально-психологического романа реалистов: изображение жизни всех слоев общества, духовной эволюции героя в течение длительного периода времени, насыщенный событийный ряд, анализ психологической подоплеки совершаемых героями действий. Черты плутовского романа отыскивает в «Исповеди» Андре Моруа, называя среди них «юность, предоставленную самой себе, большое разнообразие ситуаций, характеров и мест, любовные похождения и путешествия и постепенное осознание пустоты светского общества» [Моруа 1983: 314].

Создание «Исповеди» стало поворотной точкой в истории французской литературы. Несовпадение понятий «быть» и «казаться», движение от чувства к поступку, роль памяти в формировании особого психологического времени, двойственность мотивов человека – одни из основных вопросов литературы XIX и XX вв., попытка решения которых была предпринята уже в «Исповеди» Руссо.

Большое влияние на мировую культуру и литературу имела и философская парадигма, созданная Руссо, которая лишь отчасти отражена в «Исповеди», но наибольшее свое воплощение имеет в его трактатах, например, в «Рассуждениях о науках и искусствах» (1750). Руссоизм стал философской основой романтизма, романтиками были восприняты такие его идеи, как «культ природы, культ чувств и страстей естественного человека, негативное отношение к современной цивилизации» [Скрипник 2014].

Непосредственное влияние «Исповеди» Руссо на стиль, пейзажные описания и даже речь героев «Замогильных записок» и «Рене» Шатобриана отмечает Андре

Моруа: «Если бы Шатобриан не читал “Исповеди”, многие источники красоты, составляющие очарование “Записок”, остались бы ему неизвестными <...> Жан-Жак задал тон Рене» [Моруа 1983: 313].

Трактат Франсуа Рене де Шатобриана «Гений христианства» («Le Génie du Christianisme», 1802 г.), по существу, является своеобразной полемикой с идеями руссоизма, осуществить которую в реальности его автору не удалось: Руссо умер, когда Шатобриану было 10 лет.

Две наиболее известные повести Шатобриана – «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне» («Atala ou les Amours de deux sauvages dans le désert», 1801) и «Рене, или Следствия страстей» («René, ou les Effets des passions», 1802) – были созданы как иллюстрации эстетических воззрений, высказанных в трактате «Гений христианства». Тематически связанные с ними главы в трактате соответственно – «Гармония христианства и изображения природы и страстей» («Harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du coeur humain») и «О смутности страстей» («Vague des passions»).

Повести связаны топически (французская колония в Луизиане), а также с помощью сквозных персонажей – старым индейцем Шактасом и скрывающимся от страстей европейцем Рене. Несмотря на характерный, начиная с пролога «Атала», колорит, а также на принадлежность главных героев повести экзотическому этносу, исследователи отмечают европеизированность их образов. Так, В. Вилкинсон в монографии «French Classics» справедливо замечает, что «благородный краснокожий муж говорит как новоявленный Сократ или как французский христианский философ» <перев. авт.> («The “noble red man” is made in it to talk like a Socrates come again, or like a French Christian philosopher born “the heir of all the ages”») [Wilkinson 2011]). В духе поэмы Оссиана в начале повести изображена и Атала, пленившая Шактаса загадочной меланхоличностью: «все в ней дышало прелестью, в глазах светилась живая чувствительность, смешанная с глубокой печалью» <здесь и далее перевод М.А. Хейфеца> [Шатобриан 1992: 21] («Elle joignait à cela des grâces

plus tendres; une extrême sensibilité, unie à une mélancolie profonde, respirait dans ses regards» [Chateaubriand 1989: 19 – 20]).

Повествование «Атала» открывается описанием североамериканской природы: «Дикий виноград, бигнонии, колоцинты сплетаются у их подножия, ползут по стволам, свешиваются с ветвей, перекидываются с клена на тюльпанное дерево, с него на штокрозу, образуя бессчетные гrotы, своды, портики» [Шатобриан 1992: 10] («Les vignes sauvages, les bignonias, les coloquintes, s'entrelacent au pied de ces arbres, escaladent leurs rameaux, grimpent à l'extrémité des branches, s'élancent de l'érable au tulipier, du tulipier à l'alcée, en formant mille grottes, mille voûtes, mille protiques» [Chateaubriand 1989: 11]). Пейзаж в повести не является отвлеченной декорацией для происходящих событий, но дополнительным средством для раскрытия характера героини. Так, в эпизоде освобождения Шактаса неуправляемая стихия словно является отражением стремительности чувств и непредсказуемости поступков Атала.

Несмотря на экзотическую обстановку, психологические законы возникновения и развития любви, раскрытые в повести, универсальны. Неслучайно в ответ на уверения Шактаса Атала сравнивает его с европейцем: «Юный мой друг, ты перенял язык белых людей, а индейскую девушку нетрудно обмануть» [Шатобриан 1992: 22] («Mon jeune ami, vous avez appris le langage des blancs; il est aisé de tromper une Indienne» [Chateaubriand 1989: 23]). Если молодой Шактас в повести олицетворяет чувственное начало, то Атала внешне рациональна. Однако эта сдержанность оказывается лишь видимостью. В душе героини происходит постоянная внутренняя борьба, связанная с ее христианским происхождением, которая усугубляется к развязке конфликта: «Увы, я скоро обнаружил, что Атала только прикидывалась безмятежной. С каждым днем она становилась все печальнее» [Шатобриан 1992: 39] («Hélas! je découvris bientôt que je m'étais trompé sur le calme apparent d'Atala. A mesure que nous avançons, elle devenait triste» [Chateaubriand 1989: 41]).

Раскрытие тайны Атала является основным конфликтом повести, с обострением которого становятся ярче психологические характеристики. Среди них признаки внутреннего смятения девушки, которые замечает влюбленный в нее Шактас: «Ее глаза, каждое ее движение были полны какой-то унылой истомы; порою она останавливала взгляд на отце Обри, словно хотела поведать ему свою тайну, но что-то удерживало ее» [Шатобриан 1992: 54] («Une profonde langueur se peignait dans les yeux et dans les mouvements de cette vierge; elle regardait le père Aubry, comme si elle eût voulu lui communiquer un secret; mais quelque chose semblait la retenir» [Chateaubriand 1989: 55–56]). Аналогично этому эпизоду построено описание душевного разлада сестры Рене – Амели: «Невольные вздохи замирали на ее устах: <...> она бралась за работу, и бросала ее, открывала книгу, но не могла читать, начинала фразу и, не окончив ее, вдруг заливалась слезами и удалялась к себе для молитвы» [Шатобриан 1992: 121] («D'involontaires soupirs venaient expirer sur ses lèvres; <...> elle prenait et laissait son ouvrage, ouvrait un livre sans pouvoir lire, commençait une phrase qu'elle n'achevait pas, fondait tout à coup en pleurs, et se retirer pour prier» [Chateaubriand 1989: 123]).

Для обеих героинь – и Атала, и Амели – преступная страсть губительна: они умирают от яда и заражения лихорадкой. При этом, трагическая кончина Атала переосмыслена в христианском контексте, что подтверждается «евангельским» окружением героини в ее предсмертные дни. Объединяющей обе повести тональностью является мысль о разрушительной силе страстей: «Неистовая страсть почти всегда безрассудна, более того, она чужда человеческой природе» [Шатобриан 1992: 67] («Cet excès de passion auquel vous vous livrez est rarement juste; il n'est pas même dans la nature» [Chateaubriand 1989: P. 69]).

Таким образом, романтическим повестям Шатобриана, созданным как реализация трактата «Гений христианства», свойственна исповедальная интонация, автобиографичность, а также элементы психологического анализа: параллелизм между состоянием природы и души, физиологические приметы страсти, раскрытие борьбы рационального и чувственного начал, характерной для эстетики руссоизма.

Автором «Атала» был воспринят и т.н. «руссоистский» тип героя с характерной для него предельной экзальтированностью чувств.

Современник Шатобриана, Бенжамен Констан, является создателем аналитического типа исповедального романа, с одной стороны, продолжая традицию, которую заложила мадам де Лафайет, с другой, соединив две параллельные ветви психологического романа, что впоследствии сделает и Ф. Стендаль. Целью аналитического романа-исповеди является не столько фиксирование душевных движений, как в прозе Шатобриана, а доказательство извечной раздвоенности человека. Метафизический разлад с миром реализуется в изображении типичных для героя аналитического романа чертах – эгоизм, противоречие страстей и неспособность к действию. В романе «Адольф» («Adolphe», 1816 г.) Б. Констан впервые показывает «раздвоение человеческой психики, соотношение сознательного и бессознательного, роль подавляемых чувств» и разоблачившего «истинные побуждения человеческих действий» [Ахматова 1936: 99].

Принципиальным отличием «Адольфа» от романа де Лафайет является то, что он автобиографичен и имеет посвящение лицам, входящим в кружок Коппе: «Никогда не занялся бы я сим анекдотом, написанным только для убеждения двух или трех собравшихся в деревне приятелей» <здесь и далее перевод П.А. Вяземского> [Констан 1959: 11] («cette anecdote, écrite dans l'unique pensée de convaincre deux ou trois amis réunis à la campagne» [Constant 1973: 78]). Несмотря на эту определенность, роман вскоре начинает восприниматься широкой публикой как изображение нравственной жизни века, истории поколения, пережившего французскую революцию.

В предисловии к третьему изданию сообщается о замысле автора о проведении своеобразного эксперимента – написании романа увлекательного в прочтении, но статичного в действии: «роман, в коем будут только два действующих лица, пребывающие всегда в одинаковом положении» [Констан 1959:

11] («un roman dont les personnages se réduiraient à deux, et dont la situation toujours la même» [Constant 1973: 78]).

Роман обладает простой композицией: главы «от издателя», рассказывающие особенности обретения рукописи и намекающие на дальнейшую судьбу ее автора. Два обрамляющих эпизода замкнуты между собой, в первом дается отсылка на поясняющее письмо к издателю, ставшее поводом для публикации рукописи. «Камерный» характер романа подчеркивает относительно небольшое количество глав (десять) с завязкой конфликта во второй, кульминацией и последующей развязкой в десятой. Разработке основного конфликта отводится ровно восемь глав, что увеличивает фокус повествования на изображении внутренней жизни героев. Специфическая композиция «Адольфа» (рукопись с приложенными к ней комментариями издателя) создает эффект документальности повествования.

Последующие за обрамлением дневниковые записи Адольфа начинаются с рассказа о происхождении, ранних годах жизни и характере главного героя. В нем дается попытка анализа тех свойств, которые впоследствии послужили причиной душевного разлада: отсутствие дружеской близости с отцом, преувеличенные упования на собственную будущность, скрытность, жажда сильных впечатлений: «Я привыкал заключать в себе все свои ощущения, задумывать планы одинокие, в их исполнении на одного себя надеяться, и почитать предостережения, участие, помощь и даже единое присутствие других за тягость и препятствие» [Констан 1959: 16] («je m'accoutumai à renfermer en moi-même tout ce que j'éprouvais, à ne former que des plans solitaires, à ne compter que sur moi pour leur exécution, à considérer les avis, l'intérêt, l'assistance et jusqu'à la seule présence des autres comme une gêne et un obstacle» [Constant 1973: 85]). Для раскрытия внутреннего мира главного героя используются сложные повествовательные конструкции, целью которых является объективно-отстраненный анализ, с одной стороны, с другой – предельная точность передаваемых впечатлений. При этом переходы от одного пласта повествования к другому, смена его фокуса неуловимы для восприятия читателя.

Прототипом главной героини – Элленоры, по оценкам исследователей, могла являться как сама мадам де Сталь, с которой двадцатисемилетний Констан познакомился в конце 1794 года, так и Шарлотта фон Гарденберг, его вторая жена. Как отмечает А.К. Виноградов в монографии «История молодого человека (Шатобриан и Бенжамен Констан)», Жермена де Сталь шла на жертвы ради этой связи и развелась с мужем [Виноградов 1932: 23]. Однако в 1808 году Б. Констан тайно венчался с Шарлоттой фон Гарбендерг, с которой вел продолжительную переписку. Трагизм разрыва этой связи и попытка самоубийства Шарлотты могли послужить основой сюжета романа.

Сюжет второй и третьей главы составляет история ухаживаний Адольфа и попыток добиться взаимности. Это довольно большой фрагмент текста, учитывая «камерность» романа. Основной причиной, побудившей юношу добиваться любви Элленоры, явилось тщеславие. Его успеху способствует душевное родство героев, противопоставленность героини окружающему обществу, а также незнание любви в браке. Страсть возникает из интеллектуального поединка героев: «Часто бывал я у нее по утрам и к ней же возвращался вечером, беседовал с нею о тысяче предметов» [Констан 1959: 25] («J'allais souvent la voir le matin; j'y retournais le soir; je causais avec elle sur mille sujets» [Constant 1973: 95]).

Чем дальше сопротивляется Элленора губительному действию страсти, тем вернее она ввергается в эту стихию, тем самым приближая свою гибель. Описание болезни и смерти Элленоры занимает всю финальную главу романа. Отзвуки приближающейся катастрофы появляются уже в четвертой главе романа, когда, добившись взаимности, Адольф начинает тяготиться этой связью: «она не была уже целью: она сделалась связью» [Констан 1959: 39] («elle n'était plus un but: elle était devenue un lien» [Constant 1973: 111]). На трагический финал романа указывают и слова героини: «Не знаю, какое-то предчувствие мне говорит, Адольф, что я умру в ваших объятиях» [Констан 1959: 41] («Je ne sais quel pressentiment me dit, Adolphe, que je mourrai dans vos bras» [Constant 1973: 113]). Дальнейшее повествование вплоть до развязки представляет собой противостояние «стихийной» страсти Элленоры и

расщепленного сознания Адольфа. По замечанию А.В. Карельского, трагедия Адольфа, в отличие от Рене, состоит в том, что он «поняв, что уже не любит Эленору, не может найти в себе силы порвать с ней» [Карельский 1998: 42].

Неотвратимость трагической развязки проявляется и в самой природе болезни Эленоры, которая сравнивается с железной рукой: «Иногда можно было подумать, что железная рука, на ней тяготевшая, удалилась» [Констан 1959: 90] («On eût dit quelquefois que la main de fer qui pesait sur elle s'était retirée» [Constant 1973: 168]). Страшная сцена смерти героини является метафорическим отражением проведенной ею жизни: она пытается убежать от неведомой силы, однако та беспощадно настигает ее: «Можно было думать, что она борется с владычеством физически невидимым, которое, наскучив ждать мгновения рокового, ухватило ее и держало, чтобы довершить ее на сей постели смертной» [Констан 1959: 93] («On eût dit qu'elle luttait contre une puissance physique invisible qui, lassée d'attendre le moment funeste, l'avait saisie et la retenait pour l'achever sur ce lit du mort» [Constant 1973: 171]).

Главным психологическим открытием Бенжамена Констана становится изображение раздвоенности сознания героя, мечущегося между любовью-жалостью к зависимому от него существу и желанием следовать негласным правилам светской морали. И наконец, автор «Адольфа» одним из первых открыто обращается к фактам собственной биографии. Это являлось своеобразным табу для предшествующей литературной традиции: некоторые образы (Эленора, барон Т.), а также сюжетные элементы (смерть Эленоры, ее разрыв с графом П.) буквально являются отражением длительного романа Б. Констана с Ж. де Сталь.

Тема потерянного поколения «сынов века» была продолжена в эпоху реакции современником Стендаля Альфредом де Мюссе, автором романа-манифеста послереволюционного поколения.

Роман «Исповедь сына века» («La Confession d'un Enfant du siècle») вышел в свет в пору зрелого творчества Мюссе (1836 г.), почти одновременно с комедиями «Прялка Барберины» («La Quenouille de Barberine»), «Подсвечник» («Le Chandelier»)

и двумя стихотворениями из будущего цикла «Ночи» («La Nuit de mai», «La nuit de décembre»), в связи с чем критика уделила ему мало внимания.

Композиционно «Исповедь сына века» состоит из пяти неравнозначных частей. Повествованию от лица рассказчика в третьей главе предшествует масштабное описание исторической ситуации во Франции начала XIX века и исследование истоков болезненности эпохи.

С первых глав романа дается установка на исповедальный характер повествования, имеющий целительную силу для героя-рассказчика: «я все-таки извлеку из них хотя бы ту пользу, что скорее излечусь сам и, как лисица, попавшая в западню, отгрызу прищемленную лапу» <здесь и далее перевод Д.Г. Лившиц, К.А. Ксаниной> [Мюссе 1958: 2] («j'aurais encore retiré ce fruit de mes paroles, de m'être mieux guéri moi-même, et, comme le renard pris au piège, j'aurais rongé mon pied captif» [Musset 1973: 183]). Знаковым является цитирование «Исповеди» Аврелия Августина в четвертой главе, а именно ее фрагмента, в котором идет речь о влиянии потрясений молодости на нравственное становление человека: «эти лживые удовольствия были зародышами горестей и скорбей, которые меня полностью истощили» [Мюссе 1958: 28] («ces faux plaisirs étaient des semences de douleurs et d'amertumes qui me fatiguaient à n'en pouvoir plus» [Musset 1973: 275]).

Включение цитаты «Исповеди» в роман неслучайно. Понимание его основной идеи было бы невозможно без анализа христианских образов и мотивов. Так, одним из ключевых лейтмотивов в «Исповеди сына века» является роза, традиционный элемент христианской символики. Бригиттой-Розой (Brigitte la Rose) называют главную героиню жителя ее родной деревушки за данную ей в девичестве награду на местном празднике – венок из белых роз. Метафорическим является поступок Бригитты, ломающей венок в знак утраты душевной чистоты и целомудрия: «Бригитта-Роза не от этого мира, как и розы, крестившие ее» [Мюссе 1958: 168] («Brigitte la Rose n'est plus de ce monde, pas plus que les roses qui l'ont baptisée» [Musset 1973: 395]). Кульминацией в развитии данного символа является сравнение героини на ее одре болезни с розой и параллельное введение темы крестной муки.

Глядя на спящую Бригитту, Октав будто бы видит у нее на лбу следы от тернового венца. Более того, ее жизнь сравнивается с чашей страдания, которая неизбежно вызывает отсылку к библейскому сюжету: «Бригитта выпила до дна горькую чашу своей печальной любви, и, несмотря на все ее мужество, я должен был, если не хотел ее смерти, дать ей наконец покой» [Мюссе 1958: 242] («elle avait bu jusqu'à la lie la coupe amère de son triste amour; si je ne voulais la voir mourir, il fallait qu'elle s'en reposât» [Musset 1973: 463]). Сам же сон героини напоминает состояние смерти, что усиливается ее «посмертным» портретом: «Как она была бледна! Ее длинные ресницы, окаймленные синеватыми кругами, еще блестели, влажные от слез» [Мюссе 1958: 246] («Qu'elle était pâle! Ses longues paupières, entourées d'un cercle bleuâtre, brillaient encore, humides de larmes» [Musset 1973: 467]).

В последний раз упоминание розы появляется в тексте романа, когда Октав воображает последствия своего самоубийства и счастливую жизнь Бригитты, окунувшейся в бурю греховных страстей – тогда цветок окрашивается в красный цвет. Подобная игра цветом также может быть переосмыслена в рамках христианской символики: пурпурный и красный оттенки иногда воспринимаются как отражение греховной стороны человеческой природы, геенны огненной [Попова 2003: 39].

При этом единственное, что удерживает Октава от фактического заклания своей возлюбленной – увиденное им черное распятие на груди спящей. Этот эпизод является кульминационным по отношению ко всей композиции романа, ибо в нем совершается духовный выбор героя: предать смерти единственное существо, любившее его, или самому пострадать во имя любви. Высота принятой жертвы подчеркивается и на предметно-бытовом уровне: противопоставлены друг другу нож, лежащий на столе, и крест Бригитты, белизна ее обнаженного тела и червленое распятие, полумрак комнаты и свет наступающего утра.

А. Мюссе приходит к выводу, что только благодаря очистительной силе страдания человек способен преодолеть данную ограниченность своей природы. Бескровная жертва героя принесена в финале романа: Октав расстается с

единственным дорогим ему существом и обрекает себя на изгнание. Повествование в финальной, седьмой, главе ведется от третьего лица, взаимоотношения между главными героями объективированы и введен прием смещения точки зрения. Благодаря этому, наблюдающее за происходящим, «третье» лицо не замечает драматического надрыва, принимая Бригитту и Октава за молодоженов.

Христианские мотивы являются центральными для «Исповеди сына века», раскрывая тему «болезни века», избавлением от которой, по мысли автора, может являться только искупительная жертва.

С точки зрения психологического новаторства, в «Исповеди сына века» впервые в рамках художественного произведения сопоставляется индивидуум и психология масс в ее социально-историческом контексте. Главные герои романа – Октав, Деженэ или Бригитта – являются носителями «общего», «частного» и «индивидуального» аспектов, выражая три основных вида мировоззрения послереволюционного пространства: скептицизма, религиозности и формирующегося восприятия выпавшего из диалога культур поколения «сынов века». Роман А. де Мюссе стал своеобразным манифестом французской литературы первой половины XIX в., так как в глазах современников он вынес окончательную оценку плодам буржуазной революции.

Таким образом, в Новое время своеобразным водоразделом между средневековой исповедью и романом-автобиографией становится «Исповедь» Руссо, появление которой ознаменовало новую эпоху в исповедальной прозе. Среди психологических открытий Руссо можно назвать введение категории психологического времени, использование принципа интуитивной памяти, попытку заглянуть в бессознательные истоки поступков человека, проследить движение от чувства к поступку.

Философская парадигма руссоизма легла в основу романтической концепции мира и человека, что нашло непосредственное отражение в трактатах и повестях Шатобриана. Его прозе свойственна исповедальная интонация, автобиографичность, а также элементы психологического анализа: параллелизм между состоянием

природы и души, физиологические приметы страсти, раскрытие борьбы рационального и чувственного начал. Шатобриан также заимствует «руссоистский» типа характера, стиль пейзажных описаний и речи героев, адаптируя их в рамках эстетики романтизма.

Если в исповедальных повестях Шатобриана напрямую прослеживается связь с «Исповедью» Руссо, и, через нее, «Исповедью» Августина, роман Б. Констан «Адольф» генетически восходит к традиции аналитического романа мадам де Лафайет «Принцесса Клевская». «Адольф» является синтезом двух разновидностей психологического романа – аналитического и исповедального, обозначая путь для реалистической прозы, в частности, романа «Красное и черное» Ф. Стендаля.

Главным психологическим открытием Б. Констан становится не только документальная фиксация душевной жизни героя, сколько изображение раздвоенности его сознания. Метафизический разлад с миром реализуется в изображении типичных для героя аналитического романа чертах – эгоизм, противоречие страстей и неспособность к действию. В «Адольфе» Б. Констан одним из первых авторов-романистов открыто обращается к фактам собственной биографии, что являлось табу для предшествующей литературной традиции.

Тема потерянного поколения «сынов века» продолжена младшим современником Б. Констан, А. де Мюссе, автором романа «Исповедь сына века». В отличие от Констан, Мюссе переосмысливает «болезнь века» в рамках христианской символики, в связи с чем в его романе появляются темы рока и искупительной жертвы. В «Исповеди сына века» анализируется роль индивидуума и психология масс в ее социально-историческом контексте. В лице главных героев романа трагически сталкиваются три основных идеологических вектора послереволюционной Франции: скептицизм, религиозность и мироощущение поколения «сынов века». Роман А. де Мюссе является манифестом французской литературы первой половины XIX в., так как он дает наиболее полную оценку последствий буржуазной революции.

Глава 2. ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ СТЕНДАЛЯ

2.1 Письма, дневники

Корпус текстов, к которым могут быть отнесены автобиографические сочинения Стендаля, не так обширен: он включает в себя «Воспоминания эготиста» («Souvenirs d'égotisme», 1832 г.) и автобиографический роман «Жизнь Анри Брюлара» («Vie d'Henri Brulard», 1835 г.), который является одним из главных источников информации о жизни Стендаля для исследователей. Помимо крупных произведений, к этой группе можно отнести «Письма к Полине» («Lettres à Pauline», 1800 – 1815 гг.), «Дневник» («Journal», 1801 – 1814 гг.), «Рим, Неаполь и Флоренция» («Romes, Naples et Florence», 1817 г.), «Прогулки по Риму» («Promenades dans Rome», 1829). Однако большинство из них, например, «Воспоминания эготиста» и «Жизнь Анри Брюлара», соединяют в себе черты документальной прозы и художественного вымысла. Эту особенность автобиографических произведений в творчестве Анри Бейля отмечает Стирлинг Хейг, стендалевед второй половины XX в.: «Образ Стендаля-автора, в отличие от Флобера, составлен как из действительных, так и литературных фактов» <перев. авт.> («Stendhal (totally unlike Flaubert, for example) is an author in whom there is a constant and intense interpenetration of the personal and the fictional» [Stirling 1989: P. 3]).

Согласно принципу восходящей эстетической структурности, первыми среди прозы Стендаля могут быть выделены письма, в которых, так же как и в более крупных жанрах, совмещены детали реальной действительности и художественного вымысла.

Письма, как одно из средств человеческого общения, могут иметь разное назначение: они передают «всевозможную информацию, содержат размышления, наблюдения или выражают эмоции» [Гинзбург 1990: 3]. Исследователи различают частную переписку и собственно эпистолярный жанр, иногда принимающий форму

эпистолярного романа или журнала в письмах. Бытовые письма первичны по своему возникновению. Так, например, частная переписка была достаточно развита в Древнем Египте и античной Греции, а в Древнем Риме она достигает своего расцвета. Возникновение эпистолярного жанра относят к эпохе эллинизма, когда были распространены так называемые «фиктивные» письма, имитирующие послания рыбаков и крестьян (Мелезерм, Алкифон).

Длительное время, вплоть до эпохи Возрождения, эти две разновидности письма не различались. Ярким примером этого неразличения является переписка Франческо Петрарки, в прижизненное издание которой включены письма не только к его современникам, но и античным авторам – Титу Ливию, Вергилию, Сенеке, Цицерону, Гомеру и др. Окончательное разделение частного письма и письма литературного происходит в XVII – XVIII вв., когда отмечается всплеск эпистолярных жанров – от писем мадам де Севинье к газетам-письмам («Nouvelles littéraires» Рейнеля, «Correspondance littéraire philosophique et critique» М. Гримма) и эпистолярному роману («Персидские письма» Монтескье, «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо, «Опасные связи» Ш. де Лакло).

В многообразии эпистолярного наследия Франции особый интерес представляет частная переписка писателей-романистов XIX века, занимающая промежуточное положение между бытовым письмом и эпистолярным жанром. Обращение к ней важно не только для наиболее полного изучения контекста творчества писателя, но и тем, что письма являются зеркалом культуры, отражая в миниатюре ее основные тенденции.

По мнению Л.Я. Гинзбург, ключевая особенность частного письма заключается в том, что оно «удовлетворяет настоятельную потребность человека в самоотчете, в том, чтобы осознать и фиксировать протекание своей жизни» [Гинзбург 1990: 3]. Личная переписка человека, обладающего литературным даром, выполняет те же функции (информативная, когнитивная, эмотивная), однако не всегда является литературой в полном смысле слова.

Примером этому может служить переписка Ф. Стендаля, к которой относятся как бытовые письма, адресованные его близким – сестре Полине, другу Феликсу Фору, Метильде Дембовской, так и послания более широкому кругу современников – Бальзаку, Просперу Мериме, Сент-Беву, барону де Маресту и др., содержащие большое количество размышлений об искусстве и литературе.

Стендаль начинает вести переписку с семнадцатилетнего возраста, когда впервые покидает семью для переезда в Париж. Единственным источником, благодаря которому можно восстановить события жизни писателя до этого времени, является его автобиография «Жизнь Анри Брюлара».

Большая часть писем Стендаля посвящена его сестре Полине. Разница в возрасте между семнадцатилетним Стендалем и его сестрой не так велика – всего три года. Однако уже в первых письмах к ней Анри принимает на себя роль наставника, и пытается руководить вопросами воспитания и образования сестры. Так, в письме от 15 февраля 1806 г., Стендаль излагает пятнадцать правил поведения, способствующих гармоничному физическому и духовному развитию.

Помимо этого, младшая сестра становится для писателя конфидентом, которому он поверяет свои душевные тайны. Тематической доминантой большинства писем является первая любовь писателя, увлечение актрисой парижского театра, Мелани Гильбер. Полина также является посредником между молодым Стендалем и его семьей, отношения с которой осложнены: благодаря ей, он может передавать новости и рассказывать о своих поездках более широкому кругу лиц.

Что более важно, Полине адресованы философские размышления Стендаля, связанные с его занятиями литературой и философией. Круг его чтения в двадцать лет составляют философы-сенсуалисты XVIII в.: Кондильяк, Гельвеций, де Траси. Анри делится с сестрой впечатлениями от прочтения трудов философов – он в восторге от присылаемых ему сочинений де Траси, «этого необыкновенного человека» [Стендаль 1959п: 63] («cette personne extraordinaire» [Stendhal 2015с: 256]): «я всецело поглощен этими поразительными открытиями» [Стендаль 1959п:

64] («Je suis complètement absorbé par ces découvertes saisissantes» [Stendhal 2015c: 257]). Таким образом, Полина становится не только поверенной мыслью и чувств брата, но и собеседником, к которому он адресует свои философские рассуждения. В лице сестры Стендаль обретает идеального читателя – способного к сочувствию, которому можно открыть самые сокровенные тайны души. Однако их роль в переписке неравноценна: письма Стендаля превосходят ответы Полины по объему и содержательной сложности. Можно утверждать, что личная переписка становится лишь поводом для писателя, чтобы пользуясь свободой ее стиля, излагать свои мысли о философии и искусстве. Многие ее темы будут развиты в последующих трактатах «Расин и Шекспир», «О любви». Среди них – вопрос о пользе женского образования, состояние драмы в современной Франции, механизм взаимоотношений между людьми. Со временем круг корреспондентов Стендаля расширяется, в него войдут и видные политические деятели современной ему Италии, и писатели Франции. Однако переписка с сестрой является наиболее ярким примером того, как эпистолярная форма используется в качестве диалога не только с адресатом, но и самим собой.

В отличие от письма, дневниковые записи не предполагают наличие читателя и создаются автором для себя. Сюжетную основу дневника составляют только что случившиеся события как личного, так и глобального масштаба. Жанрообразующими чертами дневника являются «фрагментарность, нелинейность, нарушение причинно-следственных связей, интертекстуальность, авторефлексия, смешение документального и художественного, факта и стиля, принципиальная незавершенность и отсутствие единого замысла» [Зализняк 2010: 165]. Несмотря на то, что большинство исследователей относят дневник к жанрам мемуарной литературы [Михеев 2007: 29], ряд характерных черт позволяет соотнести его с исповедью и включить в линию «лирической» прозы. Среди них – самораскрытие автора, стилистическая свобода и авторефлексия.

Дневник писателя является особым типом дневника, обладающим свойством выступать в качестве «предтекста», то есть материала, из которого потом будет

создаваться текст художественного произведения. Именно благодаря этой ориентации дневника писателя на последующий текст, «это не “настоящий” дневник, а текст иного типа» [Зализняк 2010: 178].

Стендаль начал вести дневниковые записи с 18 апреля 1800 г., будучи лейтенантом при штабе генерала Мишо. В «Журнал» («Journal intime») входят повседневные наблюдения, анекдоты из светской жизни, критические размышления о литературной жизни Европы, при этом общий объем большинства записей не превышает нескольких строк. Академическими изданиями «Журнала» являются трехтомник издательства «Шампльон», а также пятикнижие Анри Мартино (издательство «Диван»), в котором записи распределены следующим образом: 1801 – 1805 гг. (Т. I), 1805 – 1806 гг. (Т. II), 1806 – 1810 гг. (Т. III), 1810 – 1811 гг. (Т. IV), 1811 – 1823 гг., включая «Путешествие в Италию» 1811 г. (Т. V). Замысел сочинения автор характеризует как последовательное описание день за днем своей жизни («d'écire l'histoire de ma vie jour par jour» [Stendhal 2015с: P. 1]). Датировки записей в «Журнале» даны одновременно по республиканскому и юлианскому календарям, что подчеркивает особый характер эпохи.

Записи «Журнала» по разнообразию жанровых форм, представленных в них, напоминают сборники путевых заметок «Рим, Неаполь и Флоренция» и «Прогулки по Риму».

Первая треть «Журнала» посвящена пребыванию молодого Стендаля в Италии. Вместе с гарнизоном он посещает северные города, в том числе Брешию, Бергамо, Милан. Повествование в этой части дневника характерно для путевых заметок, с описанием местности, обычаев и нравов итальянцев. Так, в записях, посвященных Брешии, присутствует разноплановая характеристика города: от его общей панорамы до жизни отдельных семей: «Брешия – довольно красивый город средней величины, расположенный у подножия невысокой горы <...> Здесь насчитывают семь или восемь больших семейств Мартиненго, три или четыре Гамбара» [Стендаль 1959о: 38] («Brescia est une assez jolie ville, d'une grandeur médiocre, située au pied d'une petite montagne <...> On y compte sept ou huit grandes maisons

Martinengo, trois ou quatre Gambarà» [Stendhal 2015с: P. 35]). Аналогичны записи от 5 вандеиера (описание Тортоны), 18 брюмера (описание Салуццо) и др.

Описание быта и уклада жизни итальянцев перемежается рассуждениями о человеческой природе, законы которой универсальны для любой нации. Таковы, к примеру, записи о мере таланта (23 мессидора), неравномерности духовной жизни (25 термидора). Большинство из них фрагментарны, имеют характер набросков и не завершены, например, запись от 19 фримера, в которой обозначаются сразу три темы: природа женской любви, противоречивость человеческой натуры и необходимость истинного видения реальной действительности.

Несколько раз в «Дневнике» Стендаль упоминает о своей болезни, например, в записи от 19 фримера: «Меня все еще мучит болезнь. Завтра я выйду» [Стендаль 1959о: 55] («Je suis toujours tracassé. Je sortirai demain» [Stendhal 2015с: P. 52]). С темой болезни в сборнике связан мотив уныния и безысходности, периодически возникающий по ходу повествования: «У меня нет советчика, нет друга, я ослабел от длительной лихорадки» [Стендаль 1959о: 17] («Je n'ai point de conseil, point d'ami, je suis affaibli par la longueur de la fièvre» [Stendhal 2015с: P. 14]).

Помимо бытописания итальянских провинций и умозрительных рассуждений о природе человеческих страстей, значительную часть сборника – до одной трети – составляют записи, посвященные жизни света, как итальянского, так и французского, и взаимодействию Стендаля с ним. Идеальный распорядок дня для молодого Стендаля состоит из раннего пробуждения, утренней работы с шести до десяти, чтения книг, прогулки, посещения театра вечером.

Подробное описание уклада жизни светского человека содержится и в другом автобиографическом сочинении Стендаля – «Воспоминания эготиста» («Les Souvenirs d'égotisme»), написанных Стендалем за две недели – в период с 20 июня до 4 июля 1832 г. во время пребывания писателя в итальянской провинции Чивитавеккья. Основную хронологию «Воспоминаний» составляют события, произошедшие с писателем после падения империи Наполеона, с 1821 по 1830 гг.

Началу повествования предшествует биографическая справка о месье Бейле («Notices sur M. Beyle par lui-même»), составленная им самим по принципу пародирования сведений об авторе, традиционно сопутствующих изданию сборника. Так, при указании даты смерти, Стендаль не уточняет день, однако называет предполагаемый год, на 12 лет ранее его фактического ухода из жизни. Сопровождается это сообщение авторской пунктуацией, напоминающей по необходимости заполнить пропуски формуляр: («Анри Бейль родился в Гренобле в 1783 г. и только что умер в ... (... октября 1820 г.)» <здесь и далее перевод В. Л. Комаровича> [Стендаль 1959о: 5] («Henri Beyle, né à Grenoble en 1783, vient de mourir à... (le... octobre 1820)» [Stendhal 2015с: P. 3]). Несмотря на саркастичность первой фразы «Воспоминаний», биографическая справка, сопровождающая текст, свидетельствует о попытке самоанализа автора. Именно в значении саморефлексии, особого внимания к своей личности употреблено понятие «égotisme» в тексте: «термин, использованный Стендалем, для обозначения аналитического сочинения, созданного писателем о собственной личности» <перев. авт.> («terme employé par Stendhal pour désigner l'étude analytique faite par un écrivain, de sa propre individualité» [Larousse 1992]). Впервые слово «égotisme», заимствованное Стендалем из английского языка, употребляется им в третьем издании путеводителя «Рим, Неаполь и Флоренция»: «Я стыжусь своего труда, из-за которого я приобрел репутацию эготиста» [Стендаль 1959и: 63] («J'ai honte, dit-il, de mon récit qui me fera passer pour égotiste» [Stendhal 1919: P. 56]). В «Воспоминаниях эготиста» термин «l'égotisme» ни разу не встречается в первой главе, однако он заменен местоимениями с возвратными частицами («soi-même», «moi-même»), характерными для грамматики французского языка. Его толкование в тексте далеко от современного значения «эгоизма» – «себялюбие, предпочтение своих, личных интересов интересам других, пренебрежение к интересам общества и окружающих» [Ожегов 1999: 864]: «заглянуть к себе внутрь» [Стендаль 1959о: 309] («regarder dans moi-même» [Stendhal 1937: P. 274]).

Поводом к написанию «Воспоминаний эготиста» является поездка в Италию: «Чтобы использовать свой досуг здесь, на чужбине, мне захотелось описать все, что со мной случилось во время моей последней поездки в Париж» [Стендаль 1959о: 17] («Pour employer mes loisirs dans cette terre étrangère, j'ai envie d'écrire un petit mémoire de ce qui m'est arrivé pendant mon dernier voyage à Paris» [Stendhal 1937: P. 13]). Несмотря на то, что на кажущуюся интимность создаваемого текста, автор обращается к читателю в надежде, что «эти страницы рано или поздно увидят свет и будут прочитаны милыми моему сердцу людьми» [Стендаль 1959о: 18] («ces feuilles paraîtront imprimées et seront lues par quelque âme que j'aime» [Stendhal 1937: P. 14]). Таким образом, устанавливается субъективная значимость повествования. Аналогичные комментарии можно наблюдать и в трудах мемуаристов XVII в., например, кардинала де Реца, в равной степени обеспокоенного посмертной судьбой «Мемуаров».

Последующее повествование первой главы напоминает по структуре философское эссе, в частности, рассуждения Монтеня в «Опытах». Переход от автобиографической части главы к аналитической осуществляется с помощью ряда сократических вопросов: «Что я за человек? Есть у меня здравый смысл? И если есть, то глубок ли он? Обладаю ли я умом выдающимся?» [Стендаль 1959о: 22] («Quel homme suis-je? Ai-je du bon sens? Ai-je du bon sens avec profondeur? Ai-je un esprit remarquable?» [Stendhal 1937: P. 17]).

Наиболее опасным пороком для автора, согласно Стендалю, является лицемерное превозношение себя, единственным лекарством от которого может служить искренний самоанализ, принимающий форму исповеди: «единственное противоядие, способное заставить читателя позабыть вечные «я» автора, – это полнейшая искренность последнего» [Стендаль 1959о: 39] («le seul antidote qui puisse faire oublier au lecteur les éternels *Je* <курсив Стендаля> que l'auteur va écrire, c'est une parfaite sincérité» [Stendhal 1937: P. 35]). В этом фрагменте Стендаль дословно повторяет начальные строки исповедей Августина Блаженного и Пьера Абеляра о необходимости изобличения своих страстей перед читателем. Однако

автор не преследует цели очищения от грехов, а проводит аналитический эксперимент, исходя из положения, что люди являются механизмами, «движимыми тщеславием» [Стендаль 1959о: 46] («poussées <...> par la vanité» [Stendhal 1937: P. 41]).

Дальнейшие главы содержат описание одного из эпизодов парижской жизни Стендаля, а также множество портретных характеристик, наиболее яркими из которых являются портреты барона де Мареста, куртизанки Александрины, Дестюта де Траси, кавалера Мишво и др. Помимо внешних черт персонажей, автор пытается заглянуть вглубь их характера, пытаясь охватить героя повествования целиком. Так, в описании встречи с Александриной на вечеринке г-жи Пти, Стендаль вначале сосредотачивает внимание на ее внешности, замечая, что «это была высокая стройная девушка, семнадцати или восемнадцати лет, уже сложившаяся, с черными глазами» [Стендаль 1959о: 123] («c'était une fille élancée, de dix-sept à dix-huit ans, déjà formée, avec des yeux noirs» [Stendhal 1937: P. 116]). Далее в нескольких точных характеристиках синонимического ряда определяется ее характер: «Она была нежна, проста, застенчива, довольно весела, скромна» [Стендаль 1959о: 124] («Elle était douce, saine, timide, assez gaie, décente» [Stendhal 1937: P. 117]). Несмотря на род занятий Александрины, Стендаль возводит ее, благодаря необыкновенному дару красоты, на некий пьедестал. Однако вопреки ожиданиям читателя счастливой развязки, автор кратко сообщает о дальнейшей судьбе молодой девушки, составляющей резкий контраст с ее нынешним положением: «спустя пять-шесть лет черты лица ее огрубели так же, как у ее подруг» [Стендаль 1959о: 131] («au bout de cinq à six ans, elle a pris une figure grossière, comme ses camarades» [Stendhal 1937: P. 121]). Таким образом, буквально в нескольких штрихах дается внешний, внутренний портрет, а также предсказывается будущее героини. Характер наброска имеют и другие портретные характеристики в «Воспоминаниях эгоиста», например, описание характера и музыкальных предпочтений кавалера Александра Мишво, военного министра из Неаполя.

Особенностью других портретных описаний, например, портрета одного из приятелей Стендаля, господина Ленге, является то, что они имеют форму хроники – последовательно даны точные даты и краткий рассказ о событиях, сопутствовавших им. Хроника жизни Ленге не содержит основных этапов его взросления и достижения успеха, но отражает довольно узкий аспект его биографии – развитие монархических взглядов: «В 1811 году Ленге <...> освободил учеников от занятий в день рождения римского короля. В 1815 году он написал брошюру, в которой восхвалял Бурбонов» [Стендаль 1959о: 151] («en 1811, il donna spontanément congé à ses élèves le jour de la naissance du roi de Rome. En 1815, il fit un pamphlet en faveur des Bourbons» [Stendhal 1937: P. 139]). Стендаль как открытый антироялист уделяет большое внимание политическим воззрениям своего окружения, особенно остро реагируя на прореставрационные настроения, распространенные в 1830-е гг. среди французской аристократии. Как следствие, он избирает форму пародирования традиционного жанра, таким образом раскрывая причины заблуждений Ленге.

Свобода формы портретных характеристик в автобиографии Стендаля дает возможность вводить попутные замечания иной жанровой природы. Автор вступает в полемику со взглядами персонажа, приводя контраргументы к ним. Рассуждения имеют неразвернутый характер, лишь обозначая возможные границы дискуссии. Так, рассказывая об эстетических критериях Мишво к музыкальному произведению, которые ограничиваются чистотой звука и правильностью фразы, Стендаль замечает, что «самое главное достоинство – в выражении» [Стендаль 1959о: 173] («la première qualité, de bien loin, est d'être expressif» [Stendhal 1937: P. 159]). Таким образом, актуализируется тема различения истинного и ложного искусства, портерная характеристика приобретает форму философского трактата, подкрепляемого цитатами теоретиков (Н. Буало, Ф. Бекона). Однако рассуждение, лишь начавшее развиваться, прерывается продолжением описания обстоятельств знакомства с Мишво и переходом к другой части повествования.

Основной композиционный прием, используемый Стендалем в «Воспоминаниях эгоиста», – контраст, использование которого он не скрывает от

читателя, вовлекая его в своеобразную игру: «А вот совсем другое общество, как контраст к изображенному в предыдущей главе» [Стендаль 1959о: 218] («Voici une autre société, contraste avec celle du chapitre précédent» [Stendhal 1937: P. 203]). По принципу контраста построены портретные характеристики, соединены главы, даны описания Парижа. Нередко к контрасту присоединяется градация: «В глубине души я всегда презирал Париж <...> Париж мне никогда не нравился. <...> Теперь я уважаю Париж» [Стендаль 1959о: 221] («Au fond du cœur <...> j'ai toujours méprisé Paris. <...> Paris ne m'a jamais plu. <...> Aujourd'hui, j'estime Paris» [Stendhal 1937: P. 205]). Однако градационная амплитуда не доходит до полной антонимической пары «презираю» – «люблю», что подчеркивает неприятие Стендалем ценностей парижан. Аналогичные оценки морального состояния парижского общества характерны и для трактата «О любви».

Критические замечания, небольшой объем, сочетание рассуждения с яркими зарисовками персонажей и событий, а также интимный тон повествования, предназначенного лишь для близких лиц, делают каждую главу «Воспоминаний эготиста» близкой к эпистолярной форме. На эту особенность указывает и сам автор, избрав форму письма как наиболее удобную для частной исповеди: «Я решил, чтобы не лгать и не утаивать собственных недостатков, писать эти воспоминания по двадцати страниц за один присест, как письмо» [Стендаль 1959о: 5] («Pour tâcher de ne pas mentir et de ne pas cacher mes fautes, je me suis imposé d'écrire ces souvenirs à vingt pages par séance comme une lettre» [Stendhal 1937: P. 2]).

Помимо близости к эпистолярной форме, для повествования «Воспоминаний эготиста» характерны различные формы авторской саморефлексии. К ним относятся пародирование элементов жанра биографии, критико-литературной статьи, а также множественные замечания относительно процесса создания художественного произведения, что сближает «Воспоминания» с дневником писателя. Так, рассказывая о самоубийстве своего издателя Монжи из-за вероломства возлюбленной, Стендаль завершает рассуждение, начатое в предыдущей главе, неожиданным размышлением о собственной творческой перспективе: «На

литературном поприще я вижу еще множество предстоящих мне дел. Работ, которые я намечаю, хватило бы на десять жизней» [Стендаль 1959о: 136] («Dans la carrière littéraire je vois encore une foule de choses à faire. J'ai des travaux possibles, de quoi occuper dix vies» [Stendhal 1937: P. 106]). Единственное обстоятельство, которое могло бы помешать писателю воплотить в полной мере свои планы – вексель в двадцать тысяч франков («une traite de 20.000 francs» [Stendhal 1937: P. 107]), который необходимо оплатить. Таким образом, иронический эффект создается путем совмещения в повествовании контрастирующих планов – патетического и бытового, а также резкостью перехода между ними.

Приведенный пример наглядно демонстрирует, что структура повествования в «Воспоминаниях эгоиста» имеет мозаичный характер, с множеством переплетающихся побочных тем, которые развиваются в последующих главах. Таковы, например, последние, десятая и одиннадцатая, главы. Запись от 4 июля 1832 г., составляющая рассуждение последней главы, начинается как продолжение рассказа о книгоиздателе Делеклюзе, хотя он не упоминается в предыдущих главах «Воспоминаний»: «Не помню, кто ввел меня к Делеклюзу» [Стендаль 1959о: 153] («Je ne sais qui me mena chez M. de l'Étang» [Stendhal 1937: P. 141]). За общими замечаниями об обстоятельствах знакомства следует краткая сравнительная характеристика современного состояния литературы в Англии и Франции, а также примеры качественных и недобросовестных изданий, составляющие не более семи предложений. Отступление резко прерывается продолжением рассказа о знакомстве с Делеклюзе, а также описанием его жилища, перемежающегося замечаниями отвлеченного характера. Портреты кардинала Ришелье и Расина вызывают у посетителя несколько замечаний о жизни и творчестве французского драматурга, а небольшой светский кружок, собравшийся у хозяина дома – рассуждение о различиях салонной беседы во Франции, Англии, Германии и Италии: «Итальянцы держали бы длинные речи, каждый минут по двадцать, и каждый стал бы смертельным врагом того, с кем он спорил. Собравшись в третий раз, писали бы уже сатирические сонеты друг на друга» [Стендаль 1959о: 155] («Les Italiens auraient

disserté, chacun y eût gardé la parole pendant vingt minutes et fût resté l'ennemi mortel de son antagoniste dans la discussion. À la troisième séance, on eût fait des sonnets satiriques les uns contre les autres» [Stendhal 1937: P. 143]). Далее, согласно движению взгляда визитера, его внимание занимает сам Делеклюзе, благодаря чему на страницах «Воспоминаний эгоиста» появляется подробный литературный портрет, на котором обрывается рукопись.

Несмотря на незавершенность дневниковых записей, после смерти Стендаля они выполняли роль письма-завещания: в шестой главе мемуаров изложены указания относительно погребения писателя и надгробной надписи, соблюденные потомками практически полностью: «Мне хотелось, чтобы была небольшая мраморная дощечка в форме игральной карты: Арриго Бейль, миланец. Жил, писал, любил» [Стендаль 1959о: 289] («Je voulais une tablette de marbre de la forme d'une carte à jouer: ERRICO BEJLE / MILANESE <выделение Стендаля> / Visse, scrisse, amo» [Stendhal 1937: P. 316]).

Основным принципом построения повествования в «Воспоминаниях эгоиста» Стендаля является ассоциативность, благодаря которой возможно относительно свободное перемещение от одного плана к другому. Более того, каждая из заданных тем достаточно лаконична и не развернута, что позволяет создать эффект полифонии текста – наложения нескольких повествовательных отрезков, а также постоянного возвращения к основной теме. Другой характерной особенностью «Воспоминаний эгоиста» является их эскизность, наиболее ярко проступающая в портретных характеристиках персонажей. В емком описании разнообразных черт героев, с одной стороны, проявляется мастерство автора, вступившего в зрелую пору творчества, с другой – ощущается разомкнутость формы, позволяющая включать в литературный портрет разножанровые вкрапления – элементы хроники и философского трактата. Наконец, третий принцип, положенный в основу композиции «Воспоминаний» – прием контраста, присутствующий на разных текстовых уровнях.

2.2 Хроники, мемуары

2.2.1 Хроники

Элементы жанра хроники в прозе Стендаля можно обнаружить в сборниках путевых заметок «Рим, Неаполь и Флоренция» и «Прогулки по Риму», а также новеллах «Итальянские хроники». Несмотря на то, что жанрообразующим началом в хронике является изображение истории, в творчестве французского классика эта особенность переосмысливается, и хроника трансформируется из исторического повествования в фиксацию «событий» душевной жизни.

Хроника как жанр, существующий на пересечении историографии и литературы, хорошо изучен как в трудах отечественных литературоведов Л.А. Курьяновой, А.О. Манухиной, Е.В. Никольского, В.Е. Петрова, так и за рубежом (Ф. Аинса, Х. Вильоро, Х. Каррион, Ш. Люкен, Ж.-К. Ребежков).

Под хроникой чаще всего понимается жанр литературы, содержащий изложение исторических событий в их временной последовательности [Гроссман 1990]. В более широком смысле понятие «хроника» может относиться к рассказу не только об исторических, но и общественных, а также семейных событиях. Основным отличием хроники от других историко-литературных жанров является то, что центром повествования становится время, которое выступает в качестве субъекта исторического процесса [Аникст 1963: 375]. На эту особенность хроники указывает и этимология: от греч. «*χρονικός*» – «относящийся ко времени».

По мнению Б. Гене, хроника представляет собой «сознательный и продуманный труд историка, который, беря за образец и продолжая усердные труды Евсевия Кесарийского, пытается восстановить хронологию прошлого» [Гене 20: 136]. Создание хроники, с точки зрения автора «Истории и исторической культуры Средневекового Запада», – это полноценный историографический труд, предполагающий прекрасную ориентацию в текстах-первоисточниках, а также способность сопоставлять события различных эпох.

В качестве вида исторического повествования хроника начинает складываться в Античности. Она возникает из сочинений логографов, которые составляли космогонию и теогонию Эллады в прозе. Постепенно предметом повествования становится история не только мифологическая, но и фактическая, включая государственные и международные события.

Большую роль в становлении жанра сыграла античная историография, в которой, помимо истории («*historia*»), существовали также анналы («*annales*»), из взаимодействия которых возникает хроника.

Окончательно канон жанра хроники складывается в средневековой Европе. Наиболее известные хроники, созданные в этот период – англо-саксонская хроника «*Historia regum Britanniae*» Джеффри Монмаута, «*Orygynale Cronykil*» Эндрю Винтауна, «*Les Grandes Chroniques de France*», «*Les Chroniques de Saint-Denis*» [McGuire 1967: 551]. В период позднего Средневековья границы между тремя жанрами историографии – хроникой, анналами и историей, – сохранявшиеся в первые века после падения Западной Римской империи, постепенно разрушаются.

К XII в. хроника становится частью светской литературы, появляется фиксированное авторство документов. В обязательный круг чтения английской и французской аристократии, помимо Священного Писания, входят хроники Святого Гильдаса «*De excidio et conquestu Britanniae*» и Беды Достопочтенного «*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*». По замечанию В.А. Дынник, «хроника приобретает <...> более светский характер, изменяет и латинскому языку» [Дынник 1953: 730].

В эпоху Возрождения огромное значение для историографии имело знакомство западной цивилизации в период Великих географических открытий с огромным пластом исторических и художественных текстов Древнего мира. Так, за шестьдесят лет, с 1636 по 1697 гг., были открыты тексты финских, китайских, индийских, англо-саксонских, скандинавских рукописей, включая Старшую и Младшую Эдду. Это в значительной степени обогатило европейские хронологические своды, позволив включить их в контексте мировой истории.

В период Нового времени историческая хроника заимствуется английской драматургией т.н. «шекспировского круга». Наиболее важный шаг к переходу жанра хроники из историографии в литературу был сделан в XVI в. Шекспиром, создавшим цикл хроник о становлении английской монархии в конце XIV – XV вв.

По мнению Ю.Н. Шведова, особенностью литературных хроник является то, что они имеют элемент драматизации и являются, по сути, «пьесами на сюжеты из отечественной истории» [Шведов 1977: 237]. Их повествование фактографически точно, однако основное отличие литературной хроники от исторической пьесы заключается в том, что художественная выразительность в хрониках может быть достигнута гораздо более ограниченным числом приемов, среди которых – перегруппировка событий, психологический портрет персонажей, элементы художественного вымысла, осмысление тенденций развития английского общества, наконец, выбор темы.

Слияние хроники с жанрами драмы обусловлено самой природой хроникального повествования, для которого характерна событийная насыщенность, краткость описаний, упорядоченная последовательность эпизодов, невыраженное присутствие автора. Следствием жанровых особенностей пьесы-хроники является сужение круга средств художественной выразительности, с одной стороны, а с другой – возможность следования иным законам развития сюжета, благодаря чему хроника не заканчивается со смертью героя.

В XIX в. хроника окончательно переходит в состав литературных жанров и представляет собой драматизированное повествование о событиях подлинных и анекдотических, с вкраплением исторических лиц и вымышленных персонажей. Среди художественных текстов этого периода, в которых в разной степени проявляются элементы хроники, – «Итальянские хроники» Стендаля («Chroniques italiennes», 1855 г.), роман «Красное и черное», к которому предпослан подзаголовок «Хроника XIX века» («Le Rouge et le Noir, ou la Chronique du XIXe», 1830 г.), а также исторический роман Проспера Мериме «Хроника Карла IX» («la Chronique de Charles IX», 1829 г.). Помимо этого, в газетной публицистике появляется жанр

судебной хроники, благодаря развитию мирового суда в послереволюционной Франции и необходимости регулярно освещать его деятельность.

Таким образом, в XVIII – нач. XIX вв. специфика хроники как сугубо исторического жанра, предполагающего изложение событий во временной последовательности, отходит на второй план. Вместо этого, в литературной среде, прежде всего публицистической, появляются новые модификации жанра: хроника общественной жизни, судебная хроника и, наконец, роман-хроника.

К числу произведений Стендаля, содержащих в той или иной степени элементы хроники, по мнению исследователей А.Д. Михайлова и Ш. Дедеяна, можно отнести сборник новелл «Итальянские хроники», сборник путевых очерков «Прогулки по Риму», а также путеводитель «Рим, Неаполь и Флоренция».

В отличие от «Итальянских хроник», в ранних сборниках «Рим, Неаполь и Флоренция» и «Прогулки по Риму» исторические события, составляющие сюжетную основу, и посещение автором Италии относятся к разным временным планам. Оба сборника представляют собой путеводители с вкраплениями исторических и культурологических сведений. Фактографичность этих сочинений позволяет, с точки зрения А.Д. Михайлова, отнести их к жанру хроники: «А ведь в этих книгах, безусловно, сказалась наклонность Стендаля к жанру хроники, базирующейся на реальном событии» [Михайлов 2012: 319].

Сборник «Рим, Неаполь и Флоренция» выходит в свет впервые в 1817 г., за двенадцать лет до издания второго сборника путевых заметок, посвященного Италии – «Прогулок по Риму». Поводом к написанию «Рима, Неаполя и Флоренции» послужил отъезд Стендаля из Франции в Италию после падения Наполеона и восстановления власти Бурбонов: «Я пал вместе с Наполеоном в 1814 году» [Стендаль 1959н: 48] («Je suis tombé avec Napoléon en 1814» [Stendhal 1954: 43]).

Замысел сборника путевых заметок, в которых будет отражена духовная жизнь итальянского народа, возник у автора в январе 1817 г. в Неаполе, где Стендаль заканчивал написание «Истории живописи в Италии». Интерес к

итальянской культуре характерен для французского писателя на протяжении всего творчества, но особенно ярко проявился в момент первого посещения Италии. В «*paese d'ò sole*» (итал. «страна солнца») его восхищает все: от национального характера итальянцев до оперы-буффа Чимарозы и полотен Корреджо. Законченное сочинение было отдано книгоиздателю в апреле 1817 года. Таким образом, на создание сборника уходит не более двух месяцев. Впервые, при издании «Рима, Неаполя и Флоренции», Анри Бейль использует псевдоним «Стендаль», образованный от названия небольшого саксонского города, родины искусствоведа Винкельмана, чьими трудами писатель был увлечен с юности.

К сборнику предпослан эпиграф из эпистолярного романа Монтескье «Персидские письма»: «Ах, сударь, как можно быть персом?» [Стендаль 1959и: 2] <здесь и далее перевод Н.Я. Рыковой> («Ah! Monsieur, comment peut-on être Persan?») [Stendhal 1919: 3]). Круг философских проблем, затронутых в романе, широк, и включает в себя конфликт восточного и западного миров, критический анализ французского общества начала XVIII в., рассуждение о перспективах деспотии как формы правления. Из спектра тем, обозначенных в «Персидских письмах», в сборнике актуализируется лишь одна: противопоставление нравов «естественного человека» двойственной морали «цивилизованного француза» [Стендаль 1959и: 47].

В предисловии к сборнику автор акцентирует внимание читателя на спонтанном характере повествования: «Ибо, говоря по правде, ее нельзя назвать настоящей книгой. Автор даже не перечитывал большей части заметок, составивших первое издание» [Стендаль 1959и: 2] («Car en vérité ce n'est pas un livre» [Stendhal 1919: 36]). В этом же фрагменте Стендаль объясняет возникновение своего интереса к Италии. Вступая в полемику с книгоиздателем Фредериком Монжи, типичным парижским буржуа эпохи Реставрации, автор противопоставляет французскому лицемерию и ханжеству естественность и беззаботность итальянцев: «Вопреки всему, что пошляки пишут и печатают об Италии, человек, разыгрывающий комедию, – в римском или миланском обществе такая же редкость, как просто и естественно ведущий себя человек в Париже» [Стендаль 1959и: 3]

(«Malgré tout ce que le vulgaire dit et imprime sur l'Italie, un homme qui joue la comédie est aussi rare dans la société à Rome ou à Milan qu'un homme naturel et simple à Paris» [Stendhal 1919: 39]). Таким образом, во вступлении обозначается необходимость создания апологии современной Стендалю Италии, образ которой был искажен в представлении французов. Основной темой «Рима, Неаполя и Флоренции» при этом становятся не описание вещей («les choses»), как в большинстве путеводителей, а национальный характер итальянцев, а также исследование основных причин глубокого политического кризиса в Италии, свидетелем которому становится Стендаль.

Отправная точка повествования «Рима, Неаполя и Флоренции» – прочтение автором письма о предоставлении четырехмесячного отпуска: «Распечатал письмо, в котором мне разрешается четырехмесячный отпуск. Радость, доходящая до сердцебиения» [Стендаль 1959и: 3] «J'ouvre la lettre qui m'accorde un congé de quatre mois. Transports de joie, battements de coeur» [Stendhal 1919: 1]). Стендаля охватывает восторг при мысли о предстоящей поездке в Италию. Развитие чувств рассказчика построено по принципу градации: предвкушение – радость – восторг, вершиной этой эмоциональной кульминации становится риторический вопрос: «И кто знает, просуществует ли мир еще три недели?» [Стендаль 1959и: 1] («et qui sait si le monde durera trois semaines? [Stendhal 1919: 1]). Основной тональностью начала сборника, таким образом, является мысль в духе «le monde est à nous»: сочетание юношеского максимализма и готовности к переменам.

Разнообразные в тематическом отношении записи сборника можно разделить на следующие группы: светские и театральные анекдоты, рассуждения об искусстве; описание итальянских памятников искусства, природы, архитектуры и нравов.

Первая группа, посвященная светским происшествиям, является относительно немногочисленной. К ней могут быть отнесены записи от 15 сентября, 13 ноября, 29 января, 9 февраля, 28 мая и др. Анекдотические сообщения о светских происшествиях либо занимают повествование записи целиком, как например, новелла в готическом стиле о благочестивой селянке от 28 мая, или являются

фрагментом записи, относящейся к другой тематической группе. Вторая разновидность светских анекдотов имеет характер импровизации, рассказа по случаю. Такова запись от 6 октября о нападении священника, по ошибке принявшего именитого горожанина за актера. Некоторые светские анекдоты отделены хронологически от основного повествования, например, описание жизни и нрава графа Вителлески, жившего в конце XVIII в., замечания о нраве Каролины Австрийской, жены Фердинанда I и др. Основная роль записей о жизни света в сборнике заключается в том, что их включение в качестве фрагментов повествования создает социально-исторический контекст сборника.

Большую часть «Рима, Неаполя и Флоренции» составляют записи, посвященные теме искусства, например, описание посещенных Стендалем театров, в частности, Ла Скала. Неизменными чертами итальянских театров являются роскошь, величественность, изобилие: «Театр этот дышит величием и роскошью: здесь каждую минуту видишь не менее ста рядовых певцов или статистов, одетых так, как во Франции одевают актеров на первых ролях» [Стендаль 1959и: 4] («La grandeur et la richesse respirent sur ce théâtre: on y voit à tous moments au moins cent chanteurs ou figurants, tous vêtus comme le sont en France les premiers rôles » [Stendhal 1919: 4]). Ла Скала как главный и лучший театр Италии для миланца начала XIX в. — это средоточие политических, социальных и личных происшествий. Этот факт объясняется тем, что в условиях режима австрийской оккупации все сферы общественной жизни были перенесены в область абстрактного искусства, предоставляющую возможность для завуалированной полемики.

Записи об итальянском искусстве передают восхищение красотой театральных лож и костюмов, а также содержат анализ особенностей драматической игры актеров и дарования молодых композиторов, краткий пересказ сюжета новых постановок, наконец, некоторые теоретические размышления о музыкальном искусстве. Примером критического отзыва о творчестве театральных деятелей может служить запись о композиторе Солливе, в котором Стендаль видит нового Моцарта, и описание бездушной игры знаменитой сопрано Каталани. Эстетическим

эталонном для Стендаля является творчество Доменико Чимароза, которого он сопоставляет с французскими классиками литературы XVII века: «Чимароза – это Мольер среди композиторов, а Моцарт – Корнель» [Стендаль 1959и: 19] («Cimarosa est le Molière des compositeurs et Mozart le Corneille» [Stendhal 1919: 22]). Другой музыкальный кумир Стендаля, Россини, уже завоевавший признание публики, по замечанию автора, хотя и не отличается безупречной моралью, также отмечен печатью гениальностью, доказательством чему служит всеобщая зависть по отношению к нему. В признании музыкального гения Россини проявилась искусствоведческая прозорливость Стендаля, лично знавшего «итальянского Моцарта» [Стендаль 1959и: 28]. Несмотря на искреннее восхищение незаурядностью таланта композитора, автор «Рима, Неаполя и Флоренции» беспристрастен в его оценке как личности: он отмечает такие черты, как леность, недобросовестность в работе с антрепренерами, большое количество заимствований.

С музыкальной темой в «Риме, Неаполе и Флоренции» непосредственно связана политическая. В записи от 1 октября дается объяснение страсти итальянцев-современников Стендаля к музыкальному искусству при практически полном видимом равнодушии к литературе: «Мыслить у нас опасно. Писать – верх неблагоразумия» [Стендаль 1959и: 6] («Penser, ici, est un péril; écrire, le comble de l'inconséquence» [Stendhal 1919: 9]). Частотное употребление терминов, относящихся к системе государственного управления, является намеком на цензурные ограничения литературы: «две палаты», «тирания», «представительство» [там же] («les deux chambres», «la tyrannie», «la hauteur» [Stendhal 1919: 10]). Потенциальная опасность политических пересудов упоминается и в других записях сборника. Таким образом, политическое состояние современной Стендалю Италии осмысливается в сборнике как национальная трагедия. Автор-повествователь пытается реабилитировать бездействующую ныне итальянскую монархию, обращаясь к историческим сюжетам, наглядно демонстрирующим расцвет политической жизни в Италии.

Политическая тема в «Риме, Неаполе и Флоренции» становится лейтмотивной в сборнике с помощью упоминания различных итальянских и французских политических деятелей, таких как Мелькьоре Джойя, Томмазо Гросси, Консальви, граф Нарбон, кардинал де Рец. Созданию политического контекста служат и зарисовки из истории Италии, ироничные замечания относительно деятельности австрийской полиции, которую, впрочем, Стендаль опасается. Современная Стендалю политическая ситуация в Италии становится одной из актуальных тем сборника, несмотря на первоначальное намерение автора сохранять политический нейтралитет.

Особое место в «Риме, Неаполе и Флоренции» занимают аналитические размышления Стендаля об искусстве. Например, в записи от 26 сентября дана попытка определения критерия гениальности музыкального произведения: «в музыке единственный термометр красоты – та степень немого очарования, в которое погружается наша душа» [Стендаль 1959и: 5] («Le degré de ravissement où notre âme est portée, est l'unique thermomètre de la beauté, en musique» [Stendhal 1919: 6]). Другими попытками осмысления искусства в сборнике являются записи от 27 октября (итальянское понимание красоты), 7 ноября (национальные различия в восприятии архитектуры), 28 ноября (рассуждение о живописи XVII – XVIII вв.), 19 декабря (преимущество музыки перед другими видами искусства) и др.

Широкой читательской аудитории наиболее известна запись от 22 января, сделанная во Флоренции. В ней дано описание особого душевного состояния, возникшего под влиянием посещения Стендалем церкви Санта-Кроче: «Выйдя из Санта-Кроче, я испытывал сердцебиение, то, что в Берлине называют нервным приступом: жизненные силы во мне иссякли, я едва двигался, боясь упасть» [Стендаль 1959и: 76] («En sortant de *Santa Croce* <курсив Стендаля>, j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs, à Berlin; la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber» [Stendhal 1919: 102]). Сочетание душевного напряжения и эстетического наслаждения, зачастую возникающее у путешественников, благодаря подробному описанию в «Риме, Неаполе и

Флоренции», стало известно как «синдром Стендаля» или «флорентийский синдром». По мнению Стендаля, способность тонко воспринимать произведение искусства имеет черты душевной болезни, так как угнетающе действует на путешественника: «Через два дня воспоминание о всем перечувствованном вызвало у меня дерзкую мысль: для счастья лучше, говорил я себе, иметь бесчувственное сердце» [Стендаль 1959и: 78] («Le surlendemain, le souvenir de ce que j'avais senti m'a donné une idée impertinente: il vaut mieux, pour le bonheur, me disais-je, avoir le coeur ainsi fait que le cordon bleu» [Stendhal 1919: 103]).

Записи о посещении многочисленных итальянских памятников искусства, картинных галерей и архитектурных ассамблей имеют особое значение в сборнике, так как напрямую связаны с темой путешествия. Стендаль принципиально отказывается от посещения культурно-исторических объектов с группой туристов в сопровождении чичероне: «но решение мое неизменно: знаменитые памятники я буду осматривать в полном одиночестве» [Стендаль 1959и: 26] («mais mon parti est pris, je verrais toujours *absolument seul* <курсив Стендаля> les monuments célèbres» [Stendhal 1919: 70]), объясняя это предвзятостью суждения, которое может возникнуть в этой ситуации.

К группе записей, посвященных теме искусства, относятся также многочисленные описания полотен итальянских мастеров: Рафаэля, Тициана, Гверчино и др. Для Стендаля живопись является не только абстрактным искусством, но и тайным ключом к пониманию национального итальянского характера. Так, изучая фрески мастеров флорентийской школы, автор приходит к выводу, что способность передавать великие страсти обратно пропорциональна выраженности этих страстей в характере самого живописца: «чтобы Италия явила миру все контрасты, небу угодно было даровать ей край, совершенно *лишенный страстей*: это Флоренция» [Стендаль 1959и: 83] («Afin que l'Italie offrît tous les contrastes, le ciel a voulu qu'elle eut un pays absolument *sans passions* <курсив Стендаля>: c'est Florence» [Stendhal 1919: 53]). Вместе с тем, развитая школа живописи является свидетельством непосредственности и легкости нрава итальянцев, тогда как во

Франции «живопись невозможна» [Стендаль 1959и: 114] («la peinture est impossible en France» [Stendhal 1919: 95]), так как основным занятием живописца-француза становится забота о «хорошем тоне» [там же] («bon ton» [там же]).

В отдельную подгруппу можно выделить описания скульптуры в Италии. Стендаль сопоставляет произведения Микеланджело и Антонио Кановы, предпочитая работы своего старшего современника: «Канова имел мужество не копировать греков, а открывать прекрасное, как делали греки» [Стендаль 1959и: 34] («Canova a eu le courage de ne pas copier les Grecs, et d'inventer une beauté comme avaient fait les Grecs» [Stendhal 1919: 94]). Помимо анализа творчества отдельных скульпторов, к теме архитектуры в Италии могут быть отнесены и записи о внешнем облике городов: описание улочек, дворов, внутреннего убранства «casino» – итальянской усадьбы. Современной итальянской архитектуре Стендаль отводит второе по значимости место после музыки. Описание архитектуры в сборнике тесно переплетено, с одной стороны, с красотой итальянской природы, с другой – с историческими событиями, связанными с сооружением, о котором идет речь. Основными особенностями архитектуры Италии являются, по наблюдениям Стендаля, сильное эллинистическое влияние, а также гармония между постройками и ландшафтом.

Особая группа записей в «Риме, Неаполе и Флоренции» посвящена теме религии и критике католической церкви. Оценка деятельности католической церкви дана неявно – в попутных комментариях и замечаниях о стиле архитектурных сооружений или исторических персонажах, связанных с ними: «большинство зданий рассчитано на то, чтобы породить чувство уважения, даже страха, например, католическая церковь, дворец деспотически правящего короля и т.д.» [Стендаль 1959и: 19] («la plupart des bâtiments doivent faire naître le respect et même la terreur, par exemple une église, le palais d'un roi despote, etc.» [Stendhal 1919: 21]). Примером оценки состояния церкви через ее представителей является запись от 11 ноября, в которой Стендаль дает справку о Карло Борromeо, итальянском кардинале XVI в. Эффект контраста создается при помощи сопоставления строгости принятых

Борромео мер по борьбе с иезуитами и распущенности нравов итальянских монахов. Во всем сборнике «Рим, Неаполь и Флоренция» в оценках церкви присутствуют критические нотки, в то время как при описании отдельных ее представителей общая тональность повествования может быть восторженной.

Несмотря на разнообразие тематики записей, доминантой среди них является описание национального итальянского характера. Раскрытие его особенностей происходит с нескольких точек зрения: внешней, поведенческой, ценностной. Каждый из перечисленных аспектов личности отличается от черт, присущих европейцам, непосредственностью, оригинальностью. Оценки итальянской внешности, характера и поведения в «Риме, Неаполе и Флоренции» колеблются от искреннего восхищения до легкой иронии. Например, экстравагантной внешности итальянцев с гротескными деталями автор дает шуточное объяснение: «по этому признаку легко узнать людей, привыкших смотреть на фрески, где все обычно изображается в колоссальных размерах» [Стендаль 1959и: 22] («On reconnaît des gens accoutumés à voir de la peinture à fresque ordinairement colossale» [Stendhal 1919: 57]).

В рассуждениях Стендаля о национальном характере итальянцев на главный план выходит идея о его естественности и простоте. Обратной стороной итальянской искренности является прямота, которая может быть воспринята французом как грубость: «здесь страстное чувство никогда не заботится об изящной оболочке. И правда, чего стоит страсть, которая удосуживается помыслить о чем-либо постороннем?» [Стендаль 1959и: 30] («La passion ici ne songe jamais à être élégante. Or, qu'est-ce qu'une passion qui a le loisir de songer à quelque chose d'étranger» [Stendhal 1919: 82]). В описании черт национального характера итальянцев Стендаль встает на позиции представителя итальянской культуры, сглаживая его неприглядные стороны перечислением достоинств, которых нет у англичан и французов.

Сфера чувств становится единственным пристанищем для итальянца в условиях политической и социально-экономической нестабильности. Описание

любви как естественного состояния жителей Милана в «Риме, Неаполе и Флоренции» имеет характерные черты идиллии. Стендаль изображает любовь в Италии как своеобразный эталон для европейцев: «любовь в Италии пленительна. Повсюду в других странах это лишь копия с итальянского подлинника» [Стендаль 1959и: 7] («l'amour y est délicieux; ailleurs, on n'en a que *la copie*» [Stendhal 1919: 12]). Впрочем, с точки зрения автора, между итальянским севером и югом имеются контрасты в форме выраженности любви: южане не знают постоянства, в то время как северяне тяготеют к французскому восприятию отношений между мужчиной и женщиной – сведению личного счастья к взаимовыгодному браку. Таким образом, Италия является страной контрастов, где любая страсть, в том числе любовная, существует в разных проявлениях.

Одним из способов анализа итальянского характера является наблюдение маленьких сценок из столичной светской жизни, которое завершается выводом о той или иной присущей итальянцам черте. Так, после изображения игры в тарокк в одной из театральных лож Ла Скала, Стендаль делает вывод, что, несмотря на унижительные реалии австрийской оккупации 1717 – 1720 гг., итальянский народ остается несломленным духом: «в отношении нравов Милан – это республика, униженная пребыванием в ней трех немецких полков и вынужденная выплачивать трехмиллионную дань австрийскому императору» [Стендаль 1959и: 11] («Pour les mœurs, Milan est une république vexée par la présence de trois régiments allemands et obligé de payer 3 millions à l'empereur d'Autriche» [Stendhal 1919: 24]). Именно «народ» («le peuple») является ключевой характеристикой итальянцев, в противовес сословной идентификации, имеющей большое значение для французов. Яркой иллюстрацией единства итальянского народа становится описание зрителей в цирке, которые, несмотря на социальные различия, охвачены одним чувством: «в этой стране, где живут непосредственными ощущениями, все – народ, даже прекрасная синьора Формиджини» [Стендаль 1959и: 27] («tout le monde est peuple dans ce pays à sensations, même la jolie signora Formigini» [Stendhal 1919: 72]).

Другим способом выявления той или иной особенности характера итальянцев является сопоставление их с представителями другой нации, например, англичанами или французами. Противопоставление англичан и итальянцев Стендалем основано как на внешних характеристиках – поведении, манеры одеваться, привычках, – так и внутренних. К свойствам национального характера относятся следующие черты англичан и итальянцев соответственно: сдержанность и непосредственность, склонность к многословности в спорах и краткая, красноречивая манера; ограниченность социальными рамками и равнодушие к ним. В отличие от англичан, французы в «Риме, Неаполе и Флоренции» характеризуются как более эмоциональные, обладающие художественным вкусом, умением вести себя в обществе и храбростью. Их сопоставление с итальянцами происходит по принципу антонимической пары «кажущееся» – «действительное». Самые лучшие качества соотечественников Стендаля подвергаются критической оценке. Так, по мнению автора, знаменитая французская храбрость происходит не от силы характера, а от желания быть первым среди равных: «личная храбрость – дочь тщеславия, отнюдь не характер» [Стендаль 1959и: 68] («la bravoure personnelle, fille de la vanité, n'est pas du caractère» [Stendhal 1919: 87]). Однако и среди французов есть близкие по духу итальянцам представители: сходным менталитетом обладают жители южных регионов, в особенности Тулузы. Открытый темперамент, простосердечие и искренность южан-французов, как и итальянцев, является ключом к обретению ими полноценного счастья.

Итальянский национальный характер, образ жизни, понимание красоты, отношение к религии и истории оказываются созвучны стендалевскому мировидению. Стендаль видит в Италии некий эталон в сопоставлении с другими нациями, в том числе французами, и встает на позиции чужой культуры. Создавая апологию современной ему Италии, поставленной в унижительные условия австрийской оккупации, автор приводит доказательства ее бывшего величия в виде многочисленных экскурсов в античную и средневековую историю, а также наиболее ярких эпизодов ее живописи, архитектуры, скульптуры и музыки. Таким образом,

повествование «Рима, Неаполя и Флоренции» выходит далеко за рамки путеводителя, соединяя элементы как художественных, так и публицистических жанров: дневника, критической статьи, хроники, новеллы, анекдота.

Вторым сборником путевых заметок, содержащим элементы хроники, являются «Прогулки по Риму» («Les promenades dans Rome», 1829 г.). Как и в «Риме, Неаполе и Флоренции», на первый план в нем выходит тема путешествия. В отличие от более раннего путеводителя, повествование в «Прогулках по Риму» сосредотачивается вокруг только одного города.

Стендаль посетил Рим много раз, впервые в 1802 г. Его впечатления от облика города на протяжении 1802 – 1828 гг. существенно разнятся: «Это уже был не Рим. <...> В 1828 году все переменилось» [Стендаль 1959к: 4] («ce n'était plus Rome. <...> Tout était changé en 1828» [Stendhal 2005a: 5]).

Стендаль приезжает в Рим 16 августа 1827 года перед заходом солнца и тут же попадает в Колизей. Внизу на огромной арене путнику предстает противоречивое зрелище: трудящиеся заключенные папской тюрьмы, скрежет их оков сливается с пением птиц [Stendhal 2005a: 11]. Наличие подобных контрастов в «Прогулках по Риму» неоднократно подчеркивается исследователями творчества Стендаля, например, Ф.К. Грином в монографии «Stendhal» [Green 2011: 208]).

Помимо контрастов, повествование «Прогулок по Риму» характеризуется нелинейностью и фрагментарностью. Так, после описания победного маскарадного шествия австрийской партии в 1745 г. Стендаль рассуждает о необходимости перенесения городского кладбища за границы города и о печальной санитарной обстановке в Риме.

Стилевая свобода, позволяющая совмещать эти противоречия, берет свое начало в жанровой природе «Прогулок по Риму». Прогулка по городу с богатой исторической памятью диктует спонтанный характер фиксируемых впечатлений, подчас не имеющих видимой связи друг с другом: «Стендаль выходит за рамки путевых заметок, воспользовавшись свободой говорить, что он хочет и когда захочет» <перевод авт.> («Il fait éclater le journal de voyage en prenant la liberté de

parler de ce qu'il veut, et quand il le veut» [Stendhal 2005a: 4]). В обращении к читателю автор оставляет за собой право данной свободы, таким образом субъективируя общую тональность повествования: «Все анекдоты, рассказанные в этих томах, достоверны; во всяком случае, автор считает их таковыми» [Стендаль 1959к: 5] («Toutes les anecdotes contenues dans ces volumes sont vraies, ou du moins l'auteur les croit telles» [Stendhal 2005a: 6]).

Вопрос о жанровой идентификации сборника является довольно спорным, ибо при общей доминанте – «путевые заметки» – в него входят и другие разножанровые вкрапления. Среди них – жанр путеводителя, к которому читателя отсылает удачная стилизация под комментарии чичероне: «Как только вы приехали в Рим, садитесь в коляску и <...> прикажите везти себя в Колизей или к собору св. Петра. Если вы отправитесь туда пешком, вы никогда не доберетесь до цели из-за любопытных вещей, которые встретите на пути» [Стендаль 1959к: 12] («Au moment de l'entrée dans Rome, montez en calèche; et <...> faites-vous conduire au Colysée ou à Saint-Pierre. Vous n'y arriveriez jamais si vous partiez à pied, à cause des choses curieuses rencontrées sur la route» [Stendhal 2005a: 14]). Для жанра путеводителя характерны многочисленные аннотации и критические комментарии, которые можно обнаружить в рукописи сборника: «путешествуя со Стендалем в Рим 1829-го года, вы побываете в трех городах одновременно», «этот туристический гид» <перевод авт.> («Aller à Rome avec Stendhal en 1829, c'est rencontrer trois villes superposées» [Stendhal 2005a: 3]; «ce guide touristique» [там же]).

Особая жанровая природа «Прогулок по Риму» подчеркивается и франко-итальянским литературоведом XX в. Виктором Дель Литто (1911 – 2004). В комментарии к изданию 1991 г. профессор Гренобльского университета отмечает значимость произведения в послетекстовом пространстве ввиду неоднородности его жанра: «“Прогулки по Риму” занимают особое место среди справочников и путевых заметок, рассказов и описаний, повествований в прозе и стихах, художественных и научных текстов» <перевод авт.> «“les Promenades dans Rome” occupent une place privilégiée dans la masse compacte de guides et d'itinéraires, de récits et de relations,

d'impressions en prose et en vers, de descriptions et de dissertations» [Stendhal 1991: 436]).

В сборнике «Прогулки по Риму» также можно наблюдать элементы жанра хроники, черты которого тесно переплетаются с жанром путеводителя. При этом основным композиционным приемом, служащим для введения в повествование исторических сюжетов, является ассоциация. Так, при посещении Колизея Стендаль упоминает историю постройки сооружения, обычаи римлян, древнеримскую систему государственного управления и проч. С особой тщательностью повествователь описывает расположение зрителей в Колизее, словно являясь очевидцем одной из сцен жизни амфитеатра: «Почетные места у римлян находились над стеной, окружавшей арену <...>; отсюда можно было наслаждаться выражением лиц умирающих гладиаторов» [Стендаль 1959к: 26] («La place d'honneur, parmi les Romains, était au-dessus du mur qui entourait l'arène <...>; de là on pouvait jouir de la physionomie des gladiateurs mourants» [Stendhal 2005a: 16]). Несмотря на многочисленность эпизодов, воспроизводящих исторические сюжеты, они отличается неразвернутостью – ни один из подобных отступлений не сопоставим по объему с хроникой.

Ощутимое присутствие авторского начала в сборнике накладывает отпечаток на все исторические эпизоды. Так, при описании арки Тита Стендаль с иронией упоминает кузена Алессандро Медичи, Лоренцино Пополано, отсылая читателя к итальянской истории XVI века: «Лоренцино Медичи <...> хотел стяжать себе бессмертную славу и приказал снять ночью головы с восьми статуй» [Стендаль 1959к: 294] («Lorenzino de Médicis, <...> crut s'immortaliser en faisant enlever de nuit les têtes des huit statues» [Stendhal 2005б: 13]). Подобные оценочные замечания присутствуют в большинстве исторических отступлений в «Прогулках по Риму», трансформируя жанр хроники в историческое эссе.

Таким образом, уникальность «Прогулок по Риму» определяется свободой выбранной формы, традицией «итальянского путешествия» в европейской литературе, а также симбиозом различных жанров: путевых заметок, путеводителя и

хроники. Как произведение более позднего периода творчества Стендаля, «путеводитель по Риму» отличается неоднозначностью оценок итальянской истории и культуры, а также многополярностью эстетических и политических воззрений.

Характеристика «хроника» появляется в прозе Стендаля и при попытке конкретизировать жанр новелл, включенных в сборник «Итальянские хроники» («Chroniques italiennes», 1839 г.). В состав сборника входят восемь новелл: «Виктория Аккорамбони», «Семья Ченчи», «Герцогиня Паллиано», «Аббатисса из Кастро», «Чрезмерная благосклонность губительна», «Сестра Сколастика», «Сан Франческо а Рипа», «Ванина Ванини» («Vittoria Accoramboni», «Les Cenci», «La Duchesse de Palliano», «L'Abbesse de Castro», «Trop de faveur tue», «Suora Scolastica», «San Francesco a Ripa», «Vanina Vanini»).

На фоне социально-политических потрясений периода австрийской оккупации и связанного с ней движения Рисорджименто, эпоха феодальной и католической реакции XVI – XVII вв. традиционно переосмысливается как расцвет итальянской культуры. Именно к этому периоду обращается Стендаль на страницах «Итальянских хроник». В центре сюжета, пересказанного Стендалем, – история богатейшего итальянского клана Фарнезе, знакомство с которым благодаря рукописи Стендаль начинает в Париже 17 марта 1834 г., незадолго до написания романа «Люсьен Левен» («Красное и белое»).

Первоначальная рукопись «Итальянских хроник» сохранилась в Парижской национальной библиотеке в виде заметок на полях, значение которых в формировании сборника подробно исследовал Ш. Дедеян, французский филолог-романист. Отечественный литературовед, А.Д. Михайлов, отмечает огромную значимость проведенной Дедеяном сопоставительной работы [Михайлов 1968: 114].

Постоянное обращение исследователей к «Итальянским хроникам» объясняется значимостью темы Италии в творчестве Стендаля, а также политическим контекстом, определявшим жизнь страны в начале XIX в. Особый исследовательский интерес составляет анализ эволюции жанра хроники в творчестве Стендаля: от первоначальных набросков «Итальянских хроник» до

полного текста сборника и, наконец, издания романа «Пармская обитель». Благодаря интенсивной научной рефлексии стала возможной полемика между авторами критических и литературоведческих трудов, посвященных «Итальянским хроникам».

Примером такого диалога может служить статья А.Д. Михайлова ««Итальянские хроники» Стендаля», возникшая как рецензия на монографию Ш. Дедеяна «Стендаль и “Итальянские хроники”» («Stendhal et les Chroniques Italiennes», 1956 г.). Автор статьи обнаруживает ряд недостатков в рецензируемом труде, в частности, пренебрежение политическим контекстом сборника, увлечение авантюрной стороной биографии Стендаля и недостаточность раскрытия творческой эволюции писателя. Объяснение же причин стендалевского «итальянизма» Ш. Дедеян, по мнению А.Д. Михайлова, обходит стороной. Вступая в полемику с французским коллегой, исследователь объясняет особую значимость итальянской темы в творчестве Стендаля возможностью писателя в водовороте политического хаоса наблюдать естественную игру страстей. В доказательство этому А.Д. Михайлов приводит цитату из главы трактата «О любви», посвященной Италии: «Такое состояние страны, сообщающее всем сильные страсти, делает нравы естественными, разрушает всяческие нелепости, условные добродетели, глупые приличия, делает молодежь серьезною» [Стендаль 1959г: 247]. Другими аспектами литературоведческой дискуссии являются ценностные координаты текста и необходимость их абсолютизации, отражение либо отсутствие черт романтической школы в «Итальянских хрониках».

Среди новелл, включенных в сборник, можно выделить те, которые представляют собой стилизованные переводы хроник, и сочинения, в которых жанровые черты хроники менее выражены. К первой группе относятся новеллы «Сан-Франческо-а-Рипа» («San Francesco a Ripa», 1939 г.), «Чрезмерная благосклонность губительна» («Trop de faveur tue»); ко второй – «Ванина Ванини» («Vanina Vanini», 1829 г.). Наиболее многочисленной является группа, включающая в себя новеллы, в которых совмещены документальный и художественный

элементы, в частности, «Аббатиса из Кастро» («L'Abbesse de Castro», 1939 г.), «Виттория Аккорамбони» («Vittoria Accoramboni»), «Герцогиня ди Паллиано» («La Duchesse de Palliano»), «Suora Scolastica» (1842 г.), наконец, «Семья Ченчи» («Les Cenci», 1835 г.).

Последняя из указанных новелл распадается на две неравных фрагмента: вступление, в котором анализируется тип Дон Жуана как характерного представителя современной Стендалю эпохи, а также стилизацию под перевод хроники. Поводом к написанию новеллы является, согласно предисловию, просьба итальянских знакомых Стендаля. С помощью введения сторонней точки зрения подчеркивается интерес общества к истории семьи Ченчи.

По мнению Стендаля, Дон Жуан как психологический тип является продуктом современной ему эпохи, «нашего ханжеского века» [Стендаль 1959д: 2] («de notre époque hypocrite» [Stendhal 2015б: 1]). В Античности его существование, благодаря отсутствию социальной условности, невозможно: «Всякий, кто любил женщин и имел много денег, мог быть Дон Жуаном в Афинах» [там же] («Tout homme qui avait du goût pour les femmes et beaucoup d'argent pouvait être un don Juan dans Athènes» [там же]).

Целью повествования, в отличие от произведений Тирсо де Молина и Мольера, является не раскрытие характера главного героя, но апология преступления, совершенного его дочерью и женой, в котором ярко выразился национальный итальянский характер. Доказательством этому является полное отсутствие авантюрно-любовной стороны сюжета в новелле при подробном описании бедствий близких Франческо Ченчи, приведших к преступлению, а также суда и казни.

Образ Беатриче Ченчи, шестнадцатилетней дочери Франческо от первого брака, – центральный для новеллы. Он представляет собой сочетание силы духа, целомудрия и независимости. Первое описание Беатриче дано через портрет Гвидо во вступительной части новеллы. Внешность героини не типична для «дочери Тибра», в ней отсутствуют надменность и насыщенные краски южной красоты: «Лицо ее нежно и прекрасно, взгляд больших глаз исполнен кротости; в них –

удивленное выражение человека, застигнутого в момент, когда он горько плачет» [Стендаль 1959д: 6] («La tête est douce et belle, le regard très doux et les yeux fort grands: ils ont l'air étonné d'une personne qui vient d'être surprise au moment où elle pleurait à chaudes larmes» [Stendhal 2015б: 4]). Необычность портрета, как и судьбы изображенной на нем девушки, приводит автора, как и многих паломников, во дворец Барберини.

Параллельно портрету Беатриче в предисловии, во второй части дан портрет ее отца, Франческо Ченчи. Описание объемно: в нем приведены детальные черты не только внешности, но и характера, а также образа жизни и привычек главы семейства. Противоречие между началом портретного описания и его концом состоит в контрасте между привлекательной внешностью изображенного на нем человека и неблагоприятностью его занятий: «У него были большие выразительные глаза, но с чересчур нависшими веками, крупный нос, сильно выдающийся вперед, тонкие губы и улыбка, полная очарования» [Стендаль 1959д: 8] («il avait les yeux grands et expressifs, mais la paupière supérieure retombait un peu trop; il avait le nez trop avancé et trop grand, les lèvres minces et un sourire plein de grâce» [Stendhal 2015б: 7]). Контраст портрета Франческо Ченчи дублируется на сюжетном уровне: обладая видным положением в обществе и значительной властью благодаря поддержке папы, он злоупотребляет своими привилегиями в угоду порока.

Примечательно, что жанровая идентификация второй части новеллы, в которой детально рассказывается о событиях, приведших к трагедии семьи Ченчи, выходит за рамки хроники как таковой. Ее название, а также начало соответствуют канону жанра: обилие упоминаний исторических лиц, точность датировок, введение широкого исторического контекста, последовательность и динамичность изложения событий. Однако в дальнейшем повествовании присутствуют жанровые отступления, а также вплетаются элементы других жанров. К таким отступлениям относится выраженное авторское начало: повествование ведется от первого лица, а также сообщаются сведения о возрасте автора и его жизни. Вторым нарушением канона является недостоверность источников, на которых основывается рассказ:

«Лица, сообщавшие мне эти сведения, благодаря своему положению знали все мельчайшие подробности, неизвестные широкой публике» [Стендаль 1959д: 7] («Les personnes qui m'ont donné mes informations étaient placées de façon à savoir les circonstances les plus secrètes» [Stendhal 2015б: 6]). Более того, практически любое событие, отраженное в хроникальной части, подвергается субъективной оценке. Автором совершается нравственный суд над героями, а также обстоятельствами, жертвами которых они становятся. Элементы субъективизма, присутствующие в повествовании, могут иметь вид прямой оценки: «Наименьшим пороком, за который можно было упрекнуть Франческо Ченчи, была склонность к низменным любовным похождениям, наибольшим — его неверие в Бога» [Стендаль 1959д: 8] («Le moindre vice qui fût à reprendre en François Cenci, ce fut la propension à un amour infâme; le plus grand fut celui de ne pas croire en Dieu» [Stendhal 2015б: 7]). Однако наиболее частотны косвенные характеристики, которые попутно даются поступкам героев: «бедная девушка», «ужасная ересь», «его гнусные желания» [Стендаль 1959д: 9] («cette pauvre fille», «une hérésie effroyable», «ses exécrables volontés» [Stendhal 2015б: 8]).

Примером введения в повествование других жанров являются элементы авантюрно-бытового и любовного романов, связанные с сюжетной линией «Беатриче – монсиньор Гверра». Мотивом для участия Гверры в заговоре является его чувство к Беатриче, что составляет единственную в новелле любовную интригу: «Предполагали, что он любил Беатриче и имел намерение снять с себя mantelletta и жениться на ней» [Стендаль 1959д: 10] («On a supposé qu'il aimait Béatrix et avait le projet de quitter la mantelletta et de l'épouser» [Stendhal 2015б: 9]). Несмотря на возможность развития любовного сюжета, на первый план в повествовании выходят авантюрные элементы: роль монсиньора Гверры в качестве посредника между женщинами семейства и наемными убийцами, его бегство в Марсель и последующая героическая судьба в рядах французской армии. Наиболее характерен в качестве иллюстрации авантюрного сюжета эпизод переодевания Гверры и удачно сыгранная роль римского угольщика, благодаря которой он избежал тюремного

заклучения: «Он весьма искусно изображал грубого и глуповатого человека; набив себе рот хлебом и луком, он выкрикивал в разных частях города свой товар» [Стендаль 1959д: 13] («Il prit admirablement un certain air grossier et hébété, et allait criant partout son charbon avec la bouche pleine de pain et d'oignons» [Stendhal 2015б: 12]).

Другим примером жанрового вкрапления в новелле является использование элементов, характерных для жития-мartyрия, в части, посвященной суду и казни Беатриче. Так, в повествовании присутствуют эпизоды детального описания пыток, которым были подвергнуты члены семьи Ченчи, а также необыкновенной стойкости, проявленной шестнадцатилетней девушкой: «Она вынесла пытку на дыбе с неслыханным мужеством, не проявив ни малейшей слабости» [Стендаль 1959д: 13] («Elle supporta les tourments de la corde sans un moment d'altération et avec un courage parfait» [Stendhal 2015б: 12]). На допросе героиня приводит в замешательство судей до такой степени, что заставляет их усомниться в своей вине. Таким образом, переосмысляется мотив христианского мученичества: несмотря на совершенное Беатриче преступление, молчание и духовное противостояние героини наглядно демонстрирует наличие «третьей правды» и возможности искупления греха отцеубийства ценой перенесенных страданий.

Итак, «Семья Ченчи» представляет собой сочетание стилизации под перевод средневековой хроники и вступления к ней, имеющего форму философско-эстетического очерка. Благодаря свободе жанра, в хроникальной части новеллы возможны отступления от канона, а также использования черт других жанров, таких как житие-мartyрий и авантюрно-бытовой роман. Подобные нарушения обусловлены тем, что основной художественной задачей становится не подробная фиксация событий истории, а описание черт национального итальянского характера, квинтэссенцией которых, по мнению автора, является поведение членов семьи Ченчи, в особенности Беатриче, во время суда и казни.

В отличие от «Семьи Ченчи», «Ванина Ванини», на первый взгляд, не содержит элементы хроники. Однако само начало новеллы имеет отсылки к этому

жанру: присутствие четкой датировки, сжатое описание событий, упоминание исторических персонажей: «Это случилось весенним вечером 182*** года. Весь Рим был охвачен волнением: пресловутый банкир герцог де Б... давал бал в новом своем дворце на Венецианской площади» [Стендаль 1959д: 2] («C'était un soir du printemps de 182. Tout Rome était en mouvement: M. le duc de B**, ce fameux banquier, donnait un bal dans son nouveau palais de la place de Venise» [Stendhal 2015б: 2]).

С развитием сюжета хроникальность повествования, а также внимание автора к историческим приметам времени ослабевает. Доказательством этому служит малое количество деталей или полное отсутствие описания собраний венты и деятельности Пьетро как ее главаря, сцен суда и допроса. Более того, присутствующая ирония в одном из упоминаний заговора карбонариев указывает на малую роль его исхода в сюжете новеллы: «Приближалась решительная минута, и вдруг, как это всегда бывает, заговор провалился из-за ареста руководителей» [Стендаль 1959д: 17] («Le moment décisif approchait, lorsque, comme cela arrive toujours, la conspiration fut paralysée par l'arrestation des chefs» [Stendhal 2015б: 16]). В центр повествования, таким образом, становится развитие страсти Ванины и Пьетро Миссирилли.

Возникновение любви, перипетии, мешающие достижению счастья, и наконец, трагическая развязка подчиняются закону двух кристаллизаций, описанному Стендалем в трактате «О любви» 1822 г. Помимо этого, в механизме развития страсти участвуют и психологические закономерности, правдоподобно отраженные в новелле. Так, первоначально любовь Ванины возникает из чувства жалости и сострадания к белокурой незнакомке, которую она обнаруживает в тайной комнате отца: «Она чувствовала глубокую жалость и симпатию к столь юной, столь несчастной женщине и пыталась разгадать ее историю» [Стендаль 1959д: 5] («Sa sensibilité était vivement excitée en faveur de cette jeune femme si malheureuse; elle cherchait à deviner son aventure» [Stendhal 2015б: 4–5]). Помимо этого, катализатором чувства является и тайна, которой окружена гостья, а также ее попытки защитить свой секрет ценой собственной жизни. Возникновению страсти Ванины

способствуют и ложные доводы рассудка. После раскрытия тайны «Клементины», уязвленное самолюбие Ванины заставляет ее принять решение больше никогда не видеться с Пьетро, которое спустя неделю подвергается критической оценке: «Вопреки своему решению, Ванина невольно вспоминала, какую дружбу она чувствовала к этому юноше, когда так простодушно считала его женщиной» [Стендаль 1959д: 10] («Cette résolution arrêtée, elle se rappelait, malgré elle, l'amitié qu'elle avait prise pour ce jeune homme, quand si sottement elle le croyait une femme» [Stendhal 2015б: 9]). Именно на протяжении этой недели, когда Ванина и Пьетро не видятся друг с другом, происходит рождение любви, что соответствует третьей фазе развития чувства («надежда» – «любовь родилась») в трактате «О любви». Свидетельством покорности страсти является появление героини на пороге комнаты Пьетро вопреки принятому решению: «Ванина, бледная, дрожащая, вошла вместе с хирургом в комнату карбонария» [там же] («Vanina, pâle et tremblante, entra dans la chambre du jeune carbonaro avec le chirurgien» [там же]).

Первый этап существования любви до кристаллизации осложняется постоянной борьбой гордости и страсти у обоих героев. В описании их чувств присутствует гиперболизация: Пьетро и Ванина испытывают то величайшее счастье, то отчаяние. Противостояние самому себе принимает форму интеллектуальной дуэли между героями: «Гордая княжна оборонялась стойко» [Стендаль 1959д: 11] («L'orgueil de la jeune princesse combattit pied à pied» [Stendhal 2015б: 10]). В тексте новеллы противостояние подчеркивается персонификацией чувства гордости героини («l'orgueil <...> combattit»), а также использованием дуэльного термина «combattre pied à pied». Однако обретение счастья в любви, которое имеет черты безумия, происходит внезапно.

Описание страсти Ванины и Пьетро имеет национальный колорит и соответствует содержанию главы XLIII «Об Италии» трактата «О любви»: «Миссирилли уже не старался оберегать свое мужское достоинство: он любил, как любят первой любовью в девятнадцать лет, как любят в Италии» [Стендаль 1959д: 11] («Missirilli ne songea plus à ce qu'il croyait devoir à sa dignité d'homme; il aima

comme on aime pour la première fois à dix-neuf ans et en Italie» [Stendhal 2015б: 10]). Столь же внезапным как зарождение любви, становится первое обстоятельство, препятствующее достижению совершенного счастья. Причина для перемены Пьетро, на первый взгляд, случайна: услышанная им шутка Наполеона о легкомысленности карбонариев в Брешии: «они любят разглагольствовать о ней <о свободе – прим. авт.> со своими возлюбленными» [Стендаль 1959д: 12] («ils aiment à en <de la liberté – прим. авт.> parler à leurs maîtresses» [Stendhal 2015б: 11]). Однако эта случайность изобличает перед героем его истинное положение, вследствие чего в новелле с новой силой развивается конфликт долга и чувства.

Внутренняя борьба Пьетро показана с психологической точностью: стоит герою остаться одному, как его одолевает чувство раскаяния за предпочтение долга Родине любви к женщине: «Едва Миссирилли остался один, как его поведение показалось ему варварским» [Стендаль 1959д: 14] («A peine eût-elle quitté Missirilli, qu'il commença à trouver sa conduite barbare» [Stendhal 2015б: 13]). Последующее рассуждение Миссирилли о необходимости служения Италии тематически связано с его отповедью Ванине в финале новеллы. Таким образом, мотивы, получившие развитие в монологе Миссирилли перед прощанием с возлюбленной, присутствуют в неразвернутом виде и в ее композиционном центре: первостепенность служения Родине по сравнению с личной привязанностью, непостоянство женской любви, раскаяние в своей слабости.

После того, как Пьетро впервые раскрывает Ванине свои сомнения, развитие ее страсти все больше определяется самолюбием. Ванина, не имеющая соперниц среди женщин, решает бросить вызов персонифицированной Италии в борьбе за право обладать сердцем карбонария: «Если ему придется выбирать между мной и родиной, – думала она, – он отдаст предпочтение мне» [Стендаль 1959д: 15] («S'il devait choisir absolument entre la patrie et moi, se disait-elle, j'aurais la préférence» [Stendhal 2015б: 14]). Сила любви героини находится в прямой зависимости от удовлетворения ее самолюбия. Тем страшнее становится для нее отповедь Пьетро в финале: «Ванина была потрясена: за все время разговора взгляд Пьетро заблестел

только в то мгновение, когда он произнес слово “родина”» [Стендаль 1959д: 33–34] («Vanina était atterrée. En lui parlant, l’oeil de Pietro n’avait brillé qu’au moment où il avait nommé la patrie» [Stendhal 2015б: 31]). Зависимость чувства Ванины от ее самолюбия подтверждается и в других эпизодах новеллы, например, в описании ссоры возлюбленных после приезда в Романью.

Однако наиболее сильная страсть, которая владеет Ваниной – это стремление к обладанию и связанный с ним страх потерять Пьетро навсегда. Именно этот страх становится основным стимулом к совершению предательства: «Elle termina sa dénonciation par ces mots: «Она закончила донос следующими словами: “Вента состоит из девятнадцати человек. Вот их имена и адреса”» [Стендаль 1959д: 19] («“Cette vente est composée de dix-neuf membres; voici leurs noms et leurs adresses”» [Stendhal 2015б: 18]). На чудовищность совершенного поступка указывают следующие характеристики: «sa dénonciation», «son étrange démarche», «elle jouait la comédie», «en trahissant». Более того, текст доноса написан на полях Часослова, что является святотатством, усиливая вину героини.

А.Д. Михайлов отмечает, что «образ Ванины – это своеобразная «проба пера перед созданием образа Матильды де ля Моль» [Михайлов 2012: 237]. И действительно, многие черты героинь хроники и романа сходны: «необычайная» гордость, вступающая в борьбу со страстью, своеобразие, максимализм, идеализация своего возлюбленного, готовность на любые жертвы ради сохранения ему жизни. Однако, в отличие от Матильды, для которой любовь к Жюльену неразрывно существует с восприятием его как мятежника, Ванина вступает в противоборство с революционной стороной жизни Пьетро, предопределяя трагический исход их взаимоотношений.

Перед роковым объяснением героиня два раза видит возлюбленного издали: один раз в Читта-Кастелана при перевозе карбонария в Рим для суда, второй – на тюремной площади перед отправкой в Сан-Леоне. В обоих эпизодах подчеркивается произошедшая с Пьетро перемена: в первый раз он кажется Ванине чрезвычайно бледным, затем покинутым всеми и не способным пошевелиться. Отрешенность

Пьетро от окружающего мира является следствием ощущения близости смерти и духовного перерождения, которое герой испытал в заключении. Ванина не придает значения увиденному, приписывая необычность поведения возлюбленного долгому пребыванию в тюрьме. Интенсивность произошедших изменений наглядно показана с помощью портрета Миссирилли: «Ванина не могла прийти в себя от изумления. Как переменялся Миссирилли! Он не очень исхудал, но на вид ему можно было дать лет тридцать» [Стендаль 1959д: 32] («Vanina ne revenait pas de la surprise que lui causait le changement de Missirilli. Sans être sensiblement maigri, il avait l'air d'avoir trente ans» [Stendhal 2015б: 30]). Примечательно, что в прощальном монологе Пьетро присутствуют религиозные мотивы, не характерные для творчества Стендаля в целом: «более священные чувства», «состояние смертного греха», «благодаря Богу» [Стендаль 1959д: 32–33] («des sentiments plus chrétiens», «l'état de péché mortel», «grâce à Dieu» [Stendhal 2015б: 30–31]). С их помощью объясняется бесстрастность героя и потеря его интереса к любви Ванины. Таким образом, показано изменение внутреннего состояния героя, что является продолжением мотивов, обозначенных в начале новеллы: долгое время колеблясь, Миссирилли выбирает путь служения родине.

Целостностью и последовательностью отличается и образ Ванины. Ее любовь, основанная на самолюбии, погибает, едва лишившись этой опоры. Финал новеллы трагичен, но закономерен для обоих героев: Пьетро остается в заточении, вероятно, до конца своих дней, Ванина выходит замуж за князя Ливио Савелли.

Несмотря на «хроникальное» начало новеллы, интерес повествователя к исторической основе сюжета заметно ослабевает с развитием повествования, при этом его основное внимание сконцентрировано на детальной фиксации развития страсти героев. Другими чертами хроники, присутствующими в «Ванине Ванини», являются динамизм и краткость описания событий, насыщенность сюжета. На примере «Ванины Ванини» можно наблюдать, как происходит переосмысление жанра хроники, ее трансформация от изложения последовательности исторических событий к почти документальной фиксации жизни человеческого сердца.

Таким образом, в творчестве Стендаля, начиная с 1817 года (время первой публикации «Рима, Неаполя и Флоренции»), последовательно развивается жанр хроники. Для первых сборников-путеводителей характерна мозаичная композиция, благодаря чему они становятся экспериментальной площадкой, в рамках которой сосуществуют несколько жанров – дневник, критическая статья, новелла, анекдот, путеводитель и, наконец, хроника. По своей сути, сборники путевых заметок «Рим, Неаполь и Флоренция» и «Прогулки по Риму» представляют собой попытку максимально полно и детально описать своеобразие национального итальянского характера, что позволяет назвать оба сборника хроникой духовной жизни современной Стендалю Италии.

Жанр хроники получает большее выражение и наиболее близок к своему канону в «Итальянских хрониках», представляющих собой стилизацию под перевод средневековых текстов. Однако и в новеллах сборника в разной степени присутствуют отклонения от жанра в связи с усилением авторского начала в повествовании, а также особым вниманием к психологии персонажей. При этом, проблематика «Итальянских хроник» выходит за пределы изображения основных черт национального итальянского характера и охватывает универсальные законы душевной жизни.

2.2.2 Мемуары

Вопрос о жанровой идентификации «Жизни Анри Брюлара» – основного автобиографического сочинения Стендаля – неоднократно поднимался исследователями (Е.В. Гавриленко, А. Мартино, М. Нерлих). Наиболее часто приводились такие жанровые определения, как «автобиография», «мемуары», «исповедь», «роман», «автобиографическая повесть». Подобная неясность возникла, с одной стороны, благодаря совмещению разножанровых элементов в повествовании, с другой – из-за того, насколько разнообразно сам автор определял жанр своего сочинения: «*mémoires*», «*confession*», «*livre*», «*écrire ma vie*», «*roman*» и др. Однако наиболее частотным определением в тексте «Жизни Анри Брюлара» оказывается «*mémoires*». Мемуары являются отправной точкой внутритекстовых жанровых метаморфоз, вектором, который задает направление процессу самоанализа.

Истоки мемуаристики, по наблюдению таких исследователей, как Л.Я. Гинзбург, А.А. Курносков, А.А. Тесля, И.М. Тронский восходят к документальной прозе Античности («Записки о Галльской войне» Юлия Цезаря, «История» Фукидида), а также мемуарам Ксенофонта «Анабасис или Поход Кира». Основной чертой античных протомемуаров является отсутствие оформленного образа автора, зачастую – его подмена вымышленным персонажем. Однако уже в античных произведениях ярко выражено стремление передать субъективную точку зрения на события. Так, в «Анабасисе» автор пытается реабилитировать военные собственные заслуги, вследствие чего на передний план в повествовании вслед за Киrom постепенно выходит сам Ксенофонт. Помимо этого, по мнению И.М. Тронского, в протомемуарах Античности можно наблюдать элементы жанра портрета, столь характерного для мемуаристики XVII в.: «Характеристики, которые Ксенофонт дает Киру и погибшим греческим военачальникам, интересны как первые попытки сжатого индивидуального портрета, схватывающего важнейшие черты личности» [Тронский 1983: 306].

В Средние века появляется огромный пласт жанров литературы, по внешним признакам сходный с мемуарами – хроника, житие, биография, исповедь. На рубеже Средневековья и Возрождения возникают произведения синтетического характера, жанровое определение которых довольно спорно – это, в первую очередь, «мемуары-хроники» Жоффруа де Виллардуэна и Робера де Клари второй половины XII – XIII вв. Стоит отметить, что в обоих произведениях по-разному соотнесены элементы документальности и художественности. В «Маршалах Шампани и Романии», посвященной Четвертому крестовому походу, Виллардуэн использует черты мемуаров и хроники, так как хронологическая последовательность и детальность в изложении событий, четкая фактография и легко отслеживаемая логика изложения.

Другой принцип построения повествования наблюдается у Робера де Клари. В его мемуарах-хрониках реальные события смешиваются с вымыслом, наибольшую значимость при этом имеет точность воспроизведения мельчайших деталей, необходимых для воссоздания колорита. Подобные колебания внутри уже сложившегося жанра можно наблюдать и во французской прозе XVI – XVII вв.: одни произведения более тяготеют к достоверной передаче фактов, другие же, напротив, следуют скорее законам художественной эстетики, нежели точно передают события реальной действительности.

Окончательное оформление мемуаров как литературного жанра, по оценке таких исследователей как М.А. Заборов, А.А. Курносков, С.Ю. Павлова восходит к эпохе Возрождения – концу XV в., а именно к «Мемуарам» Филиппа де Коммина.

Сам термин «мемуары» появляется во французской литературе в конце XVII в. Именно тогда впервые за произведениями нового толка закрепляется название «*les mémoires*». В отличие от средневековых хроник, в сочинении де Коммина можно наблюдать принципиально иной тип повествования. В основе нового взгляда на историческую действительность – ее преломление сквозь призму авторского «я», позиция которого становится определяющей. Среди других существенных отличий

новой литературы от хроники – наличие одного автора, освещение определенного исторического периода, выборочное изображение событий.

Как отмечает исследователь С.Ю. Павлова, «Франция стала не только родиной мемуаров, но и дала наибольшее количество образцов этого жанра» [Павлова 2011]. Несмотря на подобную продуктивность жанра, все мемуары, созданные в XVII – XVIII вв., разнообразны по тематике и стилю. Наиболее цитируемые из французских мемуаров – «Мемуары» кардинала де Реца, «Воспоминания об Анне Австрийской» мадам де Мотвиль, а также мемуары мадам де Монпансье – различны по времени и обстоятельствам создания, а также по позиции автора. Так, произведение герцогини де Монпансье – это, в первую очередь, хроника частной жизни, в которой события светской жизни преломляются сквозь призму видения автора.

В связи с большим числом разновидностей жанра мемуаров, созданных с Античности до XIX в., существует несколько подходов к их классификации. Исследователь истории мемуаристики, А.А. Тесля, отмечает, что одни мемуары, как например, «Мемуары Ришелье», гораздо ближе к автобиографии, нежели к мемуарной прозе в собственном смысле слова, так как в них «автором текста как правило выступает кто-то другой, кому Ришелье заказывает мемуар» [Тесля 2011: 314]. Таким образом, композиционная целостность «Мемуаров Ришелье» подвергается сомнению, так как эти разнородные тексты объединены только хронологической последовательностью и связью с личностью кардинала.

Другая группа мемуаров тяготеет к жанрам хроники, исповеди. А.А. Тесля объясняет это обстоятельство тем, что мемуарная проза эволюционирует относительно медленными темпами, вбирая в себя черты других смежных жанров.

Существует и иная, более широкая классификация данного жанра. М.Ю. Михеев в монографии «Фактографическая проза или пред-текст» рассматривает мемуары как разновидность дневника [Михеев 2004: 133]. Стоит заметить, что к жанру дневника исследователь относит исповедь, а также эпистолярные произведения.

Предметом рефлексии в мемуарных сочинениях, согласно концепции М.Ю. Михеева, может стать ценностно важный объект или персона. Единственное отличие мемуаров от дневниковых записей заключается в том, что в них воспроизводится не прошедший день, а целый период жизни, значительно отдаленный во временном отношении от настоящего момента. Подобной позиции придерживается и исследователь Н.Н. Кознова: «Мемуары отделены от произошедших событий значительным временным отрезком, поэтому даже хорошая память мемуариста не всегда способствует точности их воспроизведения. В таком случае на помощь приходит художественное воображение, красочно дорисовывающее картину прошлого» [Кознова 2011: 137–138]. Как следствие, основной чертой мемуаров является неточное воспроизведение фактов, неравномерность повествования, а порой и отсутствие хронологической последовательности событий.

Иную позицию занимает Т.М. Колядич, признавая дневник и мемуары разновидностями общего мемуарного жанра. Исследователь обосновывает свою точку зрения возможностью выделить общие признаки этих жанров: ярко выраженное авторское начало, наличие двух временных планов, а также система пространственно-временных отношений. Своеобразие повествования в таких произведениях заключается в совмещении двух способов отношения к воспроизводимым событиям – ретроспекции и проспекции [Колядич 1998: 8]. Безусловно, все эти признаки могут быть в равной степени отнесены как к дневниковым записям, так и к мемуарам.

Наибольший расцвет мемуарной прозы во Франции приходится на рубеж XVI – XVII вв., а также XVII в. По оценке А.Д. Михайлова, «мемуары пишут чуть ли не все – и члены королевской фамилии (например, «королева Марго»), и военачальники, политические деятели, министры, <...> и простые парижские буржуа» [Михайлов 2004: 141]. При этом жестких канонов, которыми могли бы руководствоваться мемуаристы XVII в., не существует.

Сам характер эпохи, полной политических контрастов, определяет основную черту мемуарной прозы – субъективность, причем «не просто идеологическую» [там же], а «партийность».

Л.Я. Гинзбург выделяет два основных типа мемуарной прозы XVII в.: «мемуары хроникального типа», а также интимную придворную хронику, принимающую форму светских анекдотов [Гинзбург 1999: 83]. К первой группе исследователь относит мемуары Ларошфуко, маршала Виллара и маркиза де Торси, а также «хронику Фронды» кардинала де Реца. Во вторую входят «Дневник» маркиза де Данжо, мемуары мадам де Кайлюс и мадам де Сталь. Подобное разделение является в некоторой степени условным, так как историческая насыщенность эпохи в большинстве случаев не позволяет разрывать два данных аспекта общественной жизни.

Существует также иной принцип классификации мемуарной прозы XVI – XVII вв. – по степени отношения автора ко двору. Так, автор монографического исследования «*La Cour au miroir des mémorialistes 1530 – 1682*» («Двор глазами мемуаристов 1530 – 1882 гг.»), Н. Хепп, выделяет три группы мемуаристов: непосредственные участники придворной жизни, приближенные ко двору философы и писатели [Хепп 1989: 27]. Соответственно с этими группами, исследователи разграничивают различную степень объективации, принципы построения композиции и роль авторского «я» в повествовании.

Вне зависимости от избранной тематики, мемуаристы, что особенно проявилось в XVII в., «отдавали большую или меньшую дань попутной характеристике современников, модному <в то время> жанру портрета» [там же].

Таковы «Занимательные истории» (или «*Historiettes*») Жедсона Таллемана де Рео, являющиеся своеобразным дополнением к другим мемуарам XVII в. В отличие от кардинала де Реца, Ларошфуко или Сен-Симона, автор «*Historiettes*» не относился к высшему французскому кругу, однако именно это обстоятельство позволило ему не идеализировать придворную жизнь, а рассмотреть ее со стороны закулисья.

Противоположный взгляд на жизнь света представлен в «Мемуарах» де Реца, которые стали литературным зеркалом Фронды, несмотря на неоднозначные отзывы потомков о достоверности изображаемых событий. Близкими к сочинению де Реца по временным рамкам (1624 – 1652 гг.) являются «Мемуары» Ларошфуко, продолжателя традиции философского морализма. По оценке исследователей [Алташина 2005: 16], в отличие от произведения де Реца, «Мемуары» Ларошфуко гораздо ближе к хронике, так как степень присутствия автора в них гораздо меньше. Сходными по принципу построения (хронологическая точность, фактографичность, большое количество сопутствующих документов) являются «Мемуары» Роже де Рабютена, графа де Бюсси, опубликованные в 1696 г.

Особое место во французской мемуаристике XVII века занимает женская проза. Наиболее выдающимися образцами жанра по праву считают сочинения, принадлежащие перу госпожи де Моттвиль, мадам де Лафайет, а также герцогини де Монпансье.

Видение жизни двора изнутри, которое является основным ракурсом для «Мемуаров» мадам де Моттвиль, ценно не только с художественной точки зрения. Детальные комментарии автора дают другую, отличную от принятой историками, оценку событий при дворе Анны Австрийской.

По иному принципу построены мемуары Мари Мадлен де Лафайет, «История Генриетты Английской» («Histoire de madame Henriette d'Angleterre», 1720 г.). В отличие от мадам де Моттвиль, госпожа де Лафайет не была фрейлиной принцессы. Повествование носит не столь последовательный характер, как в «Мемуарах» мадам де Моттвиль, события излагаются хаотично и предельно субъективно.

Для мемуаров мадам де Моттвиль и госпожи де Лафайет характерно сильное аналитическое начало, большая роль психологического портрета, а также неповторимый живой стиль, однако созданы они вокруг исторически важной персоны.

Другая представительница женской мемуарной прозы XVII в., мадам де Монпансье, в отличие от своих предшественников, положила в основу

повествования автоцентричный принцип. Благодаря этому, несмотря на фрагментарный и беспорядочный характер эпизодов, «Мемуары» госпожи де Монпансье, с присущим им своеобразием стиля и композиционного построения, занимают особое место в прозе XVII в.

В конце XVII – XVIII в. жанр мемуаров во Франции не теряет своей актуальности. Непосредственным восприемником традиции придворной хроники, заложенной Жоффруа де Виллардуэном и Жаном Жуанвилем, и развитой впоследствии Филиппом де Коммином, Ларошфуко и де Рецем, является Сен-Симон. Он был современником и свидетелем событий эпохи Регенства и второй половины правления Людовика XIV.

Близость мемуариста ко двору была неизбежна: Сен-Симон происходил из знатного рода, восходящего к временам Каролингов, к одной из ветвей которого принадлежал принц Конде. «Мемуары» возникают как полемика с маркизом де Данжо (1638 – 1720), автором знаменитого «Дневника двора Людовика XIV» («*Journal de la cour de Louis XIV*»), в котором отражен период с 1684 по 1720 гг. Слепое следование фактам, умышленное умалчивание важных событий придворной жизни, а также претенциозный тон повествования побудили Сен-Симона составить дополнение к «Дневнику» Данжо, насчитывающее почти три тысячи страниц.

Высокую оценку этого труда дал Стендаль, знакомый с изданием его фрагментов между 1781 и 1819 гг.: «Единственным моим наслаждением был Шекспир и «Мемуары» Сен-Симона в семи томах, которые я купил позднее в двенадцати» [Стендаль 1959п: 273] («*Mon seul plaisir était Shakespeare et les Mémoires de Saint-Simon, alors en sept volumes, que j'achetai plus tard en douze volumes, avec les caractères de Baskerville, passion qui a duré comme celle des épinards au physique*» [Stendhal 2015: 446]). Именно эти упоминаемые в «Жизни Анри Брюлара» двенадцать томов Стендаль завещал своему другу, Просперу Мериме.

Как отмечает Л.Я. Гинзбург, «первоначально «Мемуары» Сен-Симона были восприняты как памятник эпохи и как исторический источник» [Гинзбург 1999: 213]. Подобная оценка этого труда сохранялась на протяжении всей литературной

«жизни» «Мемуаров». Уникальность этого произведения, по оценке А.Д. Михайлова, заключается в том, что оно, по сравнению с другими произведениями мемуарной прозы, является отражением не столько частной жизни придворных лиц, сколько эпохи в целом: «Мемуары» Сен-Симона – это история не личной жизни <...> и не отдельных частных жизней. Это история целой четко обозначенной эпохи» [Михайлов 2004: 137].

Стиль «Мемуаров» определяется, в первую очередь, немалой степенью свободы, которой пользуется автор, не будучи уверенным в том, будет ли опубликован его труд. Именно это обстоятельство позволяет Сен-Симону использовать различные языковые регистры, в том числе просторечной лексики, для достижения наибольшей выразительности. При этом автор всячески старается избегать многословности, затрудняющей понимание: «трусость и неясность суетливой болтовни <...> фразы мелодичные, но совершенно лишённые смысла» [Сен-Симон 1991: 183] («le lâche et le diffus de la vaine éloquence <...> de phrases comme en musique, mais tout à fait vides de sens» [Saint-Simon 1976a: 196]).

В своих «Мемуарах» Сен-Симон, в первую очередь, стремится к объективному и наиболее полному изображению, фактическому пересозданию хроники королевской семьи. Однако при этом автор остается свидетелем, а подчас и непосредственным участником событий, что отражается и на языковом уровне, и в композиции «Мемуаров». Это противоречие порождается смелостью замысла: соединить наиболее точное повествование с критической оценкой, вскрыть внутренние причины произошедшего.

Таким образом, в труде Сен-Симона, послужившем во многом вдохновением для неоконченных мемуаров «Воспоминания эготиста» («Les Souvenirs d'égotisme», опубл. 1892 г.), а также романа «Красное и черное» («Le Rouge et le Noir», 1830 г.) Стендаля, сочетаются две тенденции мемуаристики «золотого века»: субъективное видение внешних событий сквозь призму позиции автора и стремление к хроникальной документальности.

Несмотря на появление в XVII – XVIII вв. большого количества мемуаров, эти сочинения с трудом поддаются универсальной классификации, так как несмотря на общность тематики и структуры (описание жизни света, хронологическое изложение событий, обилие портретных характеристик), они отличаются по стилю, авторской позиции и формам бытования авторского «я» в тексте, композиции, а также глубине психологических наблюдений. Таким образом, общий шаблон «хроники частной жизни», накладываемый на повествование, имеет способность к варьированию, что определяет не только историческую, но и художественную ценность мемуаров.

Совмещение субъективации изображаемых событий и стремления автора к максимально точному их воспроизведению прослеживается в автобиографическом сочинении «Жизнь Анри Брюлара», которое Стендаль закончил за шесть лет до своей смерти. Работа над ним началась через три года после написания «Воспоминаний эгоиста», 16 октября 1832 г., за три месяца до пятидесятилетия писателя. В этот период появляется описание Рима, а также саморефлективные рассуждения, на некоторое время оставшиеся незавершенными. Однако по прошествии трех лет мысль о создании масштабной автобиографии не оставляет Стендаля, и во время путешествия в Равенну, 23 ноября 1835 г., он продолжает работу над «Жизнью Анри Брюлара». Основная цель сочинения – подведение жизненных итогов: «мне стукнет пятьдесят лет, давно бы пора познать себя. Чем я был, чем я стал теперь, – поистине мне было бы трудно на это ответить» <здесь и далее перевод Б.Г. Реизова> [Стендаль 1959н: 12] («je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité je serais bien embarrassé de le dire» [Stendhal 1954: 9]). По своей структуре начало «Жизни Анри Брюлара» очень близко первой главе «Воспоминаний эгоиста»: самоанализ автора начинается с серии сократических вопросов: «Чем же я был? <...> Был ли я умен? Были ли у меня какие-нибудь таланты?» [Стендаль 1959н: 7] («Qu'ai-je donc été?» <...> Ai-je été un homme d'esprit ? Ai-je eu du talent pour quelque chose? [Stendhal 1954: 4]). Однако в своей «исповеди» («mes Confessions») Стендаль, в отличие от более раннего

автобиографического сочинения, пытается найти наиболее объективный метод самоанализа. В своем рассуждении писатель следует исповедальной традиции Августина и Пьера Абеляра, отвергая возможность посмертной славы произведения и принимая создание исповеди за самоцель: «Итак, если эти ‘я’ слишком надоедят читателю, моя ‘Исповедь’ перестанет существовать через тридцать лет после ее напечатания; и все же я получу удовольствие от ее писания и от глубокой внутренней самопроверки» [Стендаль 1959н: 9] («Mes Confessions n'existeront donc plus trente ans après avoir été imprimées, si les *Je* <курсив Стендаля> et les *Moi* assomment trop les lecteurs; et toutefois j'aurai eu le plaisir de les écrire, et de faire à fond mon examen de conscience») [Stendhal 1954: 6]).

Одним из способов, к которым прибегает Стендаль для более отстраненного взгляда на собственную личность, является попытка выделить основные вехи автобиографии. Для Стендаля в 1835 г. наиболее важными событиями являются: поступление в драгуны в 1800г., обучение с 1803 по 1806 гг., служба в различных должностях в наполеоновской армии, влюбленность в графиню Дарю, участие в боях под Москвой, падение Наполеона в 1814 г., создание «Истории живописи в Италии» в 1817 г., любовь к Матильде Висконтини и ее смерть, написание романа «Красное и черное» в 1830 г. Характеристики, сопровождающие краткую автобиографическую справку, наполнены самоиронией: «Обычным моим состоянием было состояние несчастного влюбленного, ценителя музыки и живописи, иначе говоря, любящего наслаждаться этими искусствами, но не заниматься ими самому» [Стендаль 1959н: 16] («L'état habituel de ma vie a été celui d'amant malheureux, aimant la musique et la peinture, c'est-à-dire jouir des produits de ces arts et non les pratiquer») [Stendhal 1954: 18]). Второй вариант автобиографии, предоставляемый Стендалем – история его увлечений, которую он излагает сначала в инициалах, а затем и в полной расшифровке имен женщин, «заполнивших» всю его жизнь («à la lettre occupé toute ma vie») [там же]). Для того чтобы рассеять очарование бывших возлюбленных и ослабить влияние воспоминаний на свою беспристрастность, Стендаль пропускает их сквозь различные аналитические

фильтры: выстраивание в порядке по годовому доходу, уму, наличию талантов или выдающихся черт. Цель таких аналитических упражнений – достичь истинного видения событий своей жизни: «Я пытаюсь рассеять очарование, *dazzling* событий, рассматривая их так, по-военному. Это для меня единственный способ добиться истины в вопросе, о котором я ни с кем не могу говорить» [Стендаль 1959н: 24] («Je cherche à distraire le charme, le *dazzling* <курсив Стендаля> des événements, en les considérant ainsi militairement. C'est ma seule ressource pour arriver au vrai dans un sujet sur lequel je ne puis converser avec personne» [Stendhal 1954: 21]).

Другим способом изложения событий автобиографии в «Жизни Анри Брюлара» является пародирование структуры ботанического атласа, в котором указываются виды растений и их количество. Так, в конце второй главы Стендаль описывает разновидности основных событий своей жизни и их временную протяженность: «Итак, классифицируя свою жизнь, как коллекцию растений, я пришел к следующему: / Детство и первое воспитание, с 1786 по 1800 год ... 15 лет» [Стендаль 1959н: 31] («Donc, en classant ma vie comme une collection de plantes, je trouvai: Enfance, première éducation, de 1786 à 1800 ... 15 ans» [Stendhal 1954: 27–28]). Иронический эффект создает синонимический ряд, содержание которого не характерно для текста описи: «путешествия, великая и ужасная любовь, утешение в писании книг, с 1814 по 1830 год ... 15 1/2 лет» [Стендаль 1959н: 31] («voyages, grandes et terribles amours, consolations en écrivant des livres, de 1814 à 1830 ... 15 1/2» [Stendhal 1954: 28]).

С третьей главы «Жизни Анри Брюлара» Стендаль начинает описание событий своего раннего детства и юности. Поскольку основная цель заключается в изобличении автором черт своего характера, повествование строится избирательно, вокруг событий, способных передать непослушный нрав ребенка: «Первое мое воспоминание – это то, что я укусил в щеку или в лоб г-жу Пизон-Дюгалан, мою кузину» [Стендаль 1959н: 34] («Mon premier souvenir est d'avoir mordu à la joue ou au front madame Pison-Dugalland, ma cousine» [Stendhal 1954: 31]). Анекдотические эпизоды детства перемежаются с портретами основных его персонажей – тетушки

Серафи, «злого гения» («mon mauvais génie» [Stendhal 1954: 33]), деда Анри Ганьона, «редкостного человека» («cet homme rare» [Stendhal 1954: 34]) и матери Стендаля, Генриетты Ганьон, после смерти которой началась «нравственная жизнь» («ma vie morale» [Stendhal 1954: 39]) мальчика. О своей привязанности к матери Стендаль рассказывает как о наиболее глубоком чувстве к женщине в его жизни. Подробности любви мальчика описываются в исповедальной традиции, что сближает повествование с аналогичным эпизодом в «Исповеди» Руссо. Основными следствиями смерти матери, согласно «Жизни Анри Брюлара», явились усиление неприязни к отцу и неприятие религии: «Я не понимал этого слова. <...> Я принялся бранить Бога» [Стендаль 1959н: 50] («Je ne comprenais pas ce mot. <...> Je me mis à dire du mal de *God* <курсив Стендаля>» [Stendhal 1954: 47]). Более того, бесчувственность некоторых родственников на похоронах Генриетты породила дальнейшее недоверие писателя ко двору и светскости: «Вместо того, чтобы плакать и изображать печаль, он, как ни в чем не бывало, завел разговор и стал рассказывать о “дворе”. <...> Я <...> был глубоко оскорблен его бесчувственностью» [Стендаль 1959н: 51] («Au lieu de pleurer et d'être triste, il se mit à faire la conversation comme à l'ordinaire et à parler de la Cour. <...> je fus profondément choqué de son insensibilité» [Stendhal 1954: 48]). Равнодушие месье Пико противопоставляется искреннему горю брата матери. Параллельно описанию чувств персонажей даны два контрастных портрета – набросанный в сдержанных тонах эскиз Пико и портрет парижского денди. Благодаря приему контраста внешнего и внутреннего портретов наглядно изображен один из первых нравственных уроков в жизни мальчика о несоответствии принятых в обществе норм их фактическому значению. Таким образом, начало нравственной жизни Анри Бейля хронологически совпадает со смертью и похоронами матери, что символизирует конец детства: «со смертью матери кончились все радости моего детства» [Стендаль 1959н: 53] («il se trouva qu'avec ma mère finit toute la joie de mon enfance» [Stendhal 1954: 50]).

Одним из наиболее значительных в галерее образов «Жизни Анри Брюлара» является портрет деда Стендаля по материнской линии, Помимо деталей внешнего

облика, дана краткая характеристика положения Анри Ганьона в обществе и его профессиональных качеств: «он был врачом и другом большинства дворянских домов» [Стендаль 1959н: 57] («Il était le médecin et l'ami de la plupart des maisons nobles» [Stendhal 1954: 54]). В предпочтении деда к чистым цветам, нежели неопределенным оттенкам, что более характерно для французов, автор видит его превосходство над французской нерешительностью. Таким образом, в оппозиции «французское» – «итальянское», связывающей все творчество Стендаля, образ деда занимает место во втором полюсе, имеющем положительную коннотацию. Другими проявлениями «итальянского» в Анри Ганьоне являются искренность, отсутствие честолюбия, добродушный нрав, порядочность, остроумие.

Портретная характеристика деда становится поводом изображения анекдотических эпизодов детства – мальчишеских проказ и событий, связанных с дореволюционными восстаниями, например, в главке «День черепиц» («La journée des Tuiles»). Среди карикатурных образов первых дней революции – бунтующая против драгунского полка старуха, шапочник, умерший нелепой смертью, барабанщики из траурной процессии. События 1788 – 1789 гг. занимают незначительное место в повествовании «Жизни Анри Брюлара», так как, с одной стороны, их наблюдателем является пятилетний мальчик, с другой, – их значимость меркнет по сравнению с основной трагедией – смертью матери.

Для описания отрочества и юности Стендаль использует прием театрализации, расставляя основных действующих лиц в соответствие с их возрастом и занимаемым в семье положением: «вот действующие лица унылой драмы моего детства, от которого в памяти у меня не осталось почти ничего, кроме неприятностей и глубоких нравственных страданий» [Стендаль 1959н: 80] («Voilà les personnages du triste drame de ma jeunesse, qui ne me rappelle presque que souffrances et profondes contrariétés morales» [Stendhal 1954: 77]). К каждому персонажу автор прилагает краткую характеристику свойств его характера, стилизованную под заметки драматурга.

Особое внимание автор уделяет описанию личности своего отца, Жозефа-Шерюбена Бейля, противостояние которому определило взгляды Стендаля на всю последующую жизнь. Портрет отца, по стилю отличающийся документальностью стиля, построен по принципу последовательного обвинения в материализме, нелепой чувствительности, ханжестве, равнодушии к высокому, страсти к наживе. Проводя аргументацию своей неприязни к отцу, Стендаль резюмирует: «Никогда, может быть, случай не соединял два более антипатичных друг другу существа, чем мой отец и я» [Стендаль 1959н: 83] («Jamais peut-être le hasard n'a rassemblé deux êtres plus foncièrement antipathiques que mon père et moi» [Stendhal 1954: 80]).

Помимо ближайшего окружения, состоявшего, главным образом, из трех действующих лиц: отца, тетки Серафи и деда Анри Ганьона, Стендаль подробно останавливается на образе Элизабет Ганьон, тетки со стороны матери. В связи с упоминанием в тексте Элизабет, вводится эпизод, поясняющий возникновение интереса Стендаля к Италии – рассказ о родовой легенде, согласно которой прапрадед Ганьонов происходил из этой страны и был вынужден скрываться под чужой фамилией. В эпизоде даются два толкования поступка предка Стендаля: романтизированное и реалистическое, первое из которых является дословным воспроизведением слов Элизабет в памяти мальчика, второе – комментарием автора в момент написания биографии: «Зная современную Италию, я изложил бы это так: некий Гваданьи или Гваданьяно, совершив какое-то мелкое убийство в Италии, прибыл в Авиньон около 1650 года в свите какого-то легата» [Стендаль 1959н: 173] («Avec ce que je sais de l'Italie d'aujourd'hui, je traduirais ainsi: qu'un M. Guadagni ou Guadanianno, ayant commis quelque petit assassinat en Italie, était venu à Avignon vers 1650, à la suite de quelque légat» [Stendhal 1954: 169]). Иронический эффект создается путем противопоставления этикетных перифразов, скрывающих истинный смысл высказывания, и реалистичности предположения Стендаля. Другим доказательством итальянского происхождения, приводимым в тексте «Жизни Анри Брюлара», является интерес Стендаля к итальянскому языку и чтению Данте, нехарактерный для французской провинции.

Благодаря влиянию «испанки» по темпераменту, Элизабет, в характере юного Бейля формируется такое качество как «испанизм» («espagnolisme»), суть которого заключается в неумении подстраиваться под ожидания людей и, как следствие, неспособности противостоять лицемерию окружающих. Автор иронически сожалеет о неизбежном следствии этого свойства характера – неуспехе в финансовых делах, который преследует его в зрелом возрасте. Другим следствием «испанизма» является отсутствие «комического гения» («le génie comique»), то есть интереса к низменным сторонам жизни, а также склонности к комическим жанрам.

Несмотря на неоднородность повествования глав, посвященных детству, их объединяет стремление автора объяснить развитие тех или иных свойств своего характера через влияние окружающих людей, как непосредственно близких ему (дед, отец, тетушка серафи, Элизабет, аббат Райян), так и отдаленных от него во временном отношении (Гораций, Данте, Сервантес, Мольер, де Трессан). В восприятии ребенка основные персонажи его детства приобретают характер стихий, одни из которых действуют угнетающе (отец, Серафи, аббат Райян), другие благостно (дед, Элизабет, кухарка Марион). Рациональная оценка уже взрослого человека практически полностью подчинена образности детского мышления, несмотря на осознание автором субъективности такого способа изложения событий: «Чтобы быть справедливым, следовало рассматривать их, как исполненных спеси буржуа, желавших дать аристократическое воспитание своему единственному сыну, как они меня называли» [Стендаль 1959н: 115] («Il fallait, pour être juste, voir des bourgeois bouffis d'orgueil et qui veulent donner à leur unique fils <курсив Стендаля>, comme ils m'appelaient, une éducation aristocratique» [Stendhal 1954: 112–113]).

Описание событий детских лет в первой части представляет особую значимость еще и тем, что в нем содержатся сведения о начале творческого пути Стендаля. Впервые осознанное желание творить посещает писателя около одиннадцати лет после чтения сентиментальных романов XVIII в., находившихся в домашней библиотеке Анри Ганьона: «с этого момента призвание мое было решено: жить в Париже и писать комедии, как Мольер» [Стендаль 1959н: 195] («dès ce

moment, ma vocation fut décidée: vivre à Paris en faisant des comédies, comme Molière» [Stendhal 1954: 192]). Однако первые шаги на литературном поприще, в том числе неопубликованная комедия в духе Флориана, были непоследовательны из-за того, что юноша писал только по вдохновению: «Я всегда ждал минуты вдохновения, чтобы писать» [Стендаль 1959н: 211] («Pour écrire, j'attendais toujours le moment du génie» [Stendhal 1954: 208]).

Значительные перемены в жизни Стендаля произошли в 1793 г. после казни Людовика XVI, которую его семья, в особенности отец, переживала как национальную трагедию: «Кончено, – сказал он с тяжелым вздохом, – они убили его» [Стендаль 1959н: 130] («C'en est fait, dit-il avec un gros soupir, ils l'ont assassiné» [Stendhal 1954: 127]). Начиная с эпизода появления в Гренобле курьера с известием о смерти короля, происходит поляризация «действующих лиц» в семье Бейлей и ее окружении. Автор, несмотря на десятилетний возраст, занимает открытую антироялистскую позицию. Его неприязнь к Людовику XVI основывается не на рациональных доводах, а на стремлении противостоять взглядам отца, Серафи, а также аббата Райяна: «мне достаточно было того участия, которое принимали в судьбе Людовика XVI главный викарий Рей и другие священники, друзья нашей семьи, чтобы желать его смерти» [Стендаль 1959н: 130] («il m'eût suffi de l'intérêt que prenaient au sort de Louis XVI M. le grand vicaire Rey et les autres prêtres, amis de la famille, pour me faire désirer sa mort» [Stendhal 1954: 126–127]). Воображение мальчика занято революционными событиями и желанием вступить в «Армию Надежды», о чем свидетельствует подлог им письма о своем зачислении в батальон Ганьона.

С течением времени политический разлад в семье Бейлей обостряется, чему способствует бунтарский характер подростка. Так, его реакцией на «тихий» гренобльский террор 1793 г., в результате которого были гильотинированы два священника, становится, вопреки настроениям в семье, радостное возбуждение: «Вот один из моих главных грехов: <...> эта смерть, леденившая ужасом моего деда, приводившая в бешенство Серафи <...> мне доставила удовольствие» [Стендаль

1959н: 189] («Voici un de mes grands torts: <...> cette mort, qui glaçait d'horreur mon grand-père, qui rendait Séraphie furibonde <...> me fit *pleasure* <курсив Стендаля> [Stendhal 1954: 186]»). Неестественность чувства юного Бейля подчеркивается и на стилистическом уровне путем использования английского слова «*pleasure*» вместо французского «*plaisir*», входящего во фразеологический оборот с глаголом «*faire*». Примечательно, что насыщенность детства автора политическими событиями и характер его противостояния старшим членам семьи взаимосвязаны. Так, свою постепенную эмансипацию от надзора Серафи и отца Стендаль характеризует путем использования исторической аналогии: «Моя независимость родилась, как свобода в итальянских городах около VIII столетия, благодаря слабости моих тиранов» [Стендаль 1959н: 210] («Mon indépendance prit naissance comme la liberté dans les villes d'Italie vers le VIII siècle, par la faiblesse de mes tyrans» [Stendhal 1954: 207]).

Следуя исповедальному канону, автор не скрывает своих истинных чувств, сопутствовавших болезни и смерти главного «тирана» его детских лет – тетки Серафи: («Я бросился на колени <...>, чтобы возблагодарить бога за это великое освобождение» [Стендаль 1959н: 237] «Je me jetai à genoux <...> pour remercier Dieu de cette grande délivrance [Stendhal 1954: 234]). Главным следствием этого события в судьбе Стендаля стало его поступление в Центральную школу и продолжение занятий рисованием с Леруа. Именно со вступлением на первое общественное поприще связаны первые серьезные переживания и увлечения подростка: отчужденность от сверстников, неуспехи в учении, страсть к рисованию и математике, влюбленность в актрису комической оперы, мадемуазель Кюбли, а также попытка примкнуть к гренобльскому кружку якобинцев. Последнее предприятие, впрочем, так и не состоялось, так как юный Стендаль не смог преодолеть социальный барьер при общении с людьми из низших слоев общества: «я люблю народ, ненавижу притеснителей, но жить с народом было бы для меня непрерывным мучением» [Стендаль 1959н: 183] («j'aime le peuple, je déteste les oppresseurs, mais ce serait pour moi un supplice de tous les instants de vivre avec le peuple» [Stendhal 1954: 180]). Идея об эстетизме политических взглядах Стендаля,

ограничивающем его революционный пыл, является лейтмотивной для «Жизни Анри Брюлара».

Итак, автобиографическое сочинение Стендаля распадается на два неравных периода: до 1799 года – приезда в Париж и вступления в армию Наполеона – и после, до 1835 г. включительно. Первый период характеризуется хронологической неточностью; события и даты в нем смещены. Для объяснения причины этой особенности повествования Стендаль использует метафору плохо сохранившейся фрески, восстановить первоначальный вид которой практически невозможно: «это большие части фрески на стене, давно забытые и внезапно оживающие <...> У сохранившихся частей фрески нет дат, и разыскивать их я должен теперь, в 1835 году» [Стендаль 1959н: 159] «ce sont de grands morceaux de fresques sur un mur, qui depuis longtemps oubliés apparaissent tout-à-coup <...>. A côté des morceaux de fresque conservés il n'y a pas de date, il faut que j'aille à la chasse des dates actuellement, en 1835» [Stendhal 1954: 155–156]).

Второй, более краткий период знаменует существенные перемены в жизни юноши. Так, приезд в Париж Стендаля является своеобразной сменой жизненной эпохи. Этой перемене писатель во многом обязан покровительству кузена Дарю, ознакомившего юношу с тонкостями светской жизни в столице. Портрет господина Дарю занимает особое место на страницах «Жизни Анри Брюлара», так как для наиболее полного изображения его личности дается описание не только внешности и характера, но и ближайшего окружения – родственников, соседей, места жительства и рода занятий. Кузен Стендаля характеризуется как человек выдающийся, сумевший без потерь пережить годы революции. Основным его достоинством, послужившим социальному успеху и семейному благополучию, является отсутствие великих страстей и умеренность во всем. Характерно, что эта черта «старика Дарю» не вызывает симпатии со стороны его внучатого племянника, для которого способность переживать возвышенные чувства является главным свидетельством благородства души, а ее отсутствие – значительным недостатком.

Столица вызывает в юном Стендале смешанные чувства: с одной стороны, разочарование от неприглядности парижских улиц и характеров, с другой – желание утвердиться на видном поприще. При этом автора не покидает мысль о безысходности собственного положения: «“Великий боже, какое разочарование! Чего же мне теперь желать?”» [Стендаль 1959н: 87] («Grand Dieu! quel mécompte! mais que dois-je donc désirer?» [Stendhal 1954: 84]). В ситуации трудного жизненного выбора единственным пристанищем для Стендаля становится не религия, к служителям которой он сохраняет скептическое отношение, а материалистическая философия Гельвеция. В описании своих впечатлений от прочтения основного труда философа – «Об уме» («De l'esprit», 1758) – Стендаль намеренно использует существительное «вера» («la croyance»), тем самым указывая на замещение религиозной составляющей в своей духовной жизни философией.

Неприятное впечатление от пребывания в Париже было настолько сильно, что Бейль заболевает, и достаточно серьезно: «Я совсем не мог есть <...> У меня, кажется, был бред, и я пролежал в постели три недели или месяц» [Стендаль 1959н: 96] («Je ne pouvais plus manger. <...> J'eus, je pense, du délire, et je fus bien trois semaines ou un mois au lit» [Stendhal 1954: 93]). После выздоровления Стендаль задается вопросом о поиске подходящего жизненного поприща. Несмотря на значительные успехи в математике, юноша не видит в ней занятия, достойного увлечь его на всю оставшуюся жизнь. Однако ремесло комедиографа или композитора привлекают будущего писателя гораздо больше. Юный Стендаль, не владеющий нотной грамотой, убежден, что «ноты – это лишь искусство записывать идеи, главное – это иметь их» [Стендаль 1959н: 101] («les notes ne sont que l'art d'écrire les idées, l'essentiel est d'en avoir» [Stendhal 1954: 97]). Исповедальность эпизода сменяется примером собственной музыки на стихи Лафонтена и, наконец, ироничным выводом об отсутствии у французов явного таланта к композиторству.

Увлечение литературой, составляющее вторую главную страсть Стендаля, напротив, не ослабевает, но усиливается после выздоровления: юноша проявляет глубокий интерес к новейшим театральным постановкам в Париже, в том числе

трагедии «Тесей» Мазойе, подражателя Расина. В полемике с автором пьесы рождается замысел трактата «Расин и Шекспир» (1823 г.), вышедшего в свет спустя двадцать три года: «У меня была внутренняя теория <...> Я искренне, глубоко, страстно восхищался Шекспиром, которого, однако, видел лишь сквозь тяжелые и напыщенные фразы Летурнера и его сотрудников» [Стендаль 1959н: 136] («J'avais une théorie intérieure <...> J'avais une admiration vraie, sentie, passionnée pour Shakespeare, que pourtant je n'avais vu (ju'à travers les phrases lourdes et emphatiques de M. Letourneur et de ses associés» [Stendhal 1954: 133]). Как в юности, так и в пору зрелости Шекспир для Стендаля ранней поры его творчества является мерилom литературного вкуса, оберегающим от эпигонства литературных салонов эпохи Реставрации.

Таким образом, основными занятиями Стендаля в Париже с декабря 1799 г. по апрель 1800 г., являются первые шаги на литературном поприще, попытки композиторства, а также наблюдения за жизнью светских кружков и театра.

Повествование в последних главах «Жизни Анри Брюлара» сосредотачивается на описании одного из важнейших событий юности писателя – его участия в военном походе в рядах наполеоновской армии. Этот раздел открывает комический эпизод, рассказывающий о неумении юноши ездить верхом, которое обнаружилось при попытке доехать до гарнизона: «В довершение комизма у меня, кажется, были шпоры» [Стендаль 1959н: 172] «Pour comble de ridicule, je crois que j'avais des éperons» [Stendhal 1954: 169]). Комический эффект создает и несоответствие нелепости ситуации и бурного восторга Стендаля. Б.Г. Реизов комментирует действительную значимость первого военного опыта писателя следующим образом: «Ни в каких сражениях Стендаль не участвовал: Бонапарт разбил австрийские войска при Маренго еще до того, как Стендаль поступил в армию» [Реизов 1968: 129]. Несмотря на порой неуместную восторженность, спустя 36 лет Стендаль-автор «Жизни Анри Брюлара» отмечает, что вероятно, именно в этот период жизни он был наиболее близок к совершенному счастью («a été mon approche la plus voisine du bonheur parfait» <курсив Стендаля> [Stendhal 1954: 173]).

Рукопись «Жизни Анри Брюлара» обрывается на описании Милана, сначала в виде разворачивающейся перед путником панорамы, затем подробного описания домов и жителей улицы Корсиа. Таким образом, три основные композиционные части сочинения имеют определенную географическую отнесенность: Гренобль, Париж и Милан. Последний город является в метафорическом смысле землей обетованной для юного писателя, куда он попадает после множественных перипетий, разочаровавшись в Гренобле и столице. Последние строки главы «Милан» имеют одическое звучание. В них воспеваются «шесть месяцев совершенного счастья», проведенных в итальянской столице с конца мая по конец октября 1800 г. Впервые Стендаль искренне восхищается красотой природы, архитектуры, а также итальянской кухней, что было не принято в семействе Бейлей. В Милане чувства героя-рассказчика становятся более обостренными, он начинает ощущать жизнь во всей ее полноте. Впервые он испытывает и глубокое чувство к женщине – Анджеле Пьетрагуа. Любовь к миланке является для Стендаля сильнейшим впечатлением юности, которое повествователь способен воскресить в своей памяти спустя почти четыре десятилетия: «Вот я уже начинаю забывать орфографию, как случается со мной в минуты страстных восторгов, и, однако, речь идет о вещах, происшедших тридцать шесть лет назад» [Стендаль 1959н: 204] («Voilà déjà que j'oublie l'orthographe, comme il m'arrive dans les grands transports de passion, et il s'agit pourtant de choses passées il y a trente-six ans» [Stendhal 1954: 200]). Описание «чрезмерного счастья» («l'excessif bonheur» [там же]) не представляется возможным, ибо, по мнению Стендаля, оно не поддается средствам поэзии и прозы. Напротив, любая попытка отразить события того времени или проанализировать их, с одной стороны, оскверняют память идеальной любви, с другой – искажают ее истинное содержание. В финале главы «Милан» автор констатирует собственную беспомощность продолжать повествование, по-видимому, не собираясь оставить его полностью: «Как описать чрезмерное счастье <...>? Для меня это невозможно. Мне остается лишь вкратце набросать содержание, чтобы не совсем прервать рассказ» [Стендаль 1959н: 205] («Comment peindre l'excessif bonheur <...>? C'est impossible

pour moi. Il ne me reste qu'à tracer un sommaire, pour ne pas interrompre tout-à-fait le récit» [Stendhal 1954: 202]). Таким образом, неспособность облечь формулу идеального чувства в слово является основной причиной обрыва повествования в «Жизни Анри Брюлара».

Как и раннее автобиографическое сочинение, «Жизнь Анри Брюлара» характеризуется композиционной фрагментарностью и незавершенностью. Однако причины для этой особенности иные: во-первых, избирательность автора при выборе предмета повествования; во-вторых, приоритет субъективного начала в повествовании, вследствие чего непосредственность передаваемого впечатления выходит на первый план. Наконец, что особенно характерно для автобиографической прозы, «мозаичный» эффект композиции создает наличие фактора времени, искажающего реальное видение событий и людей спустя годы.

Противоположной тенденцией в «Жизни Анри Брюлара» является попытка автора найти более объективный метод самоанализа, вследствие чего определенные фрагменты повествования имеют жестко детерминированную структуру. Воспоминания детства и юности автора подвергаются действию различных аналитических фильтров, цель применения которых – достижение наиболее полного видения событий прошлого. Стремление к объективации самоанализа сближает «Жизнь Анри Брюлара» с «Исповедью» Августина и Руссо, для которых характерен метод интроспекции.

2.3 Трактаты

Теоретические трактаты Стендаля, в которых содержатся эстетические принципы его творчества, были довольно хорошо изучены в трудах Р. Андрие, Л. Арагона, М. Крузе, А.Д. Михайлова, Б.Г. Реизова и других отечественных и зарубежных исследователей. Однако их особая роль в качестве промежуточного звена между наблюдениями, зафиксированными в дневниковых и автобиографических записях, и романном творчеством создает необходимость дополнительной рефлексии о значимости теоретических сочинений в прозе писателя.

Хронологически написание трактатов предшествовало изданию романов: первый опыт крупного романного сочинения – «Арманс» – был издан через четыре года после выхода в свет «Расина и Шекспира». Помимо «Расина и Шекспира», наиболее значительными теоретическими сочинениями Стендаля являются «История живописи в Италии», «Вальтер Скотт и принцесса Клевская», «О любви».

Трактат «Расин и Шекспир», изданный в двух частях в 1823 – 1825 гг., по общему мнению исследователей, несмотря на многочисленные упоминания в тексте романтиков («le romantisme», «romantique», «les romanticistes»), находился на периферии романтических текстов и способствовал размежеванию романтизма и реализма. По своей значимости в литературной полемике он стоит в одном ряду с такими манифестами как «Предисловие» к драме «Кромвель» (1827 г.), «Предисловие» к «Человеческой комедии» (1842 г.) и др.

Поводом к началу работы над трактатом послужила реакция парижской публики на гастроли английской труппы в 1822 г.: «Зрители, не забывшие роли Англии в подготовке иностранной оккупации Франции и возвращении народу ненавистной монархии Бурбонов, сорвали спектакли, свистками изгоняя с французской сцены английских актеров и крича, что Шекспир был адъютантом английского генерала Веллингтона» [Бояджиев 2013: 132]. В ответ на произошедшие беспорядки, Стендаль, к тому времени уже начавший сотрудничество с английскими журналами в Париже, публикует в одном из них статью «Чтобы нравиться зрителю 1823 года, нужно ли следовать заблуждениям

Расина или заблуждениям Шекспира?», ставшей впоследствии первой главой трактата.

Как и в более раннем трактате, «Истории живописи в Италии» (1817 г.), в основу «Расина и Шекспира» положен исторический принцип. Согласно ему, художественно-эстетические идеалы меняются в зависимости от эпохи, которой они принадлежат. Исходным тезисом трактата является фраза, открывающая предисловие: «Мы совсем не похожи на тех маркизов в расшитых камзолах и больших черных париках стоимостью в тысячу экю, которые около 1670 года обсуждали пьесы Расина и Мольера» [Стендаль 1959ж: 7] («Rien ne ressemble moins que nous aux marquis couverts d'habits brodés et de grandes perruques noires, coûtant mille écus, qui jugèrent, vers 1670, les pièces de Racine et de Molière» [Stendhal 1928: 3]). Современная трагедия, согласно Стендалю, не может создаваться с использованием правила трех единств, александрийского стиха и высокого стиля, так как это не соответствует требованиям времени. Трагедии в XIX в. должны быть написаны прозой и содержать сюжеты, интересные для современников. Сторонников традиционализма в литературе и искусстве Стендаль называет классиками, последователей новой эстетики драмы – романтиками. Так, Французская академия во главе с г-ном Оже, а также авторы, признанные ею эталонными – Расин, Корнель, Мольер и античные трагики, – являются для своего времени классиками; Шекспир, Пинто, Ламартин, и сам Стендаль – романтиками.

Важно отметить, что понятия «классицизм» и «романтизм» в трактате понимаются не в качестве направлений литературы, а подходов к созданию произведения – традиционализма и новаторства. В соответствие с этим, Стендаль определяет романтизм как «искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение» [Стендаль 1959ж: 16] («l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible» [Stendhal 1928: 43]). «Классицизм, наоборот, предлагает им литературу, которая доставляла

наибольшее наслаждение их прадедам» [там же] (*Le classicisme* <курсив Стендаля>, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères [там же]).

В этом смысле Расин, Данте и Ариосто были романтиками для своей эпохи, так как они создавали произведения, эстетическая структура которых соответствовала требованиям времени. Для первой трети XIX в., на момент создания трактата, романтиками для Стендаля были Беранже, Мериме Бальзак. В ходе рассуждений автор «Расина и Шекспира» приходит к выводу, что «в сущности, все великие писатели были в свое время романтиками» [Стендаль 1959ж: 38] («A le bien prendre, TOUS LES GRANDS ÉCRIVAINS ONT ÉTÉ ROMANTIQUES DE LEUR TEMPS <выделение текста Стендаля>» [Stendhal 1928: 106]).

Таким образом, Стендаль применяет исторический подход к определению романтизма. Несмотря на то, что сам себя он причисляет к романтикам, в современном понимании этого слова таковым его считать нельзя. По замечанию А.В. Карельского, «защищая романтизм, Стендаль на самом деле уже перешагнул исторический романтизм и отстаивает совершенно иные принципы <...> Его эстетика – это уже новый этап, обоснование искусства реализма и натурализма» [Карельский 1998: 171]. И действительно, требования, которые Стендаль выдвигает по отношению к современной драме, больше характерны для концепции реализма: действие должно быть «похоже на то, что ежедневно происходит на наших глазах» [Стендаль 1959ж: 35] («les événements ressemblent à ce qui se passe tous les jours sous nos yeux» [Stendhal 1928: 96]). Наконец, героям следует быть такими, «какими мы их ежедневно встречаем в салоне, ни более напыщенными, ни более подтянутыми, чем в натуре» [там же] («sont tels que nous les rencontrons tous les jours dans les salons; pas plus affectés, pas plus guindés qu'ils ne le sont dans la nature, et certes c'est bien assez» [там же]).

Помимо формы и сюжета современной трагедии, традиционализма и новаторства в литературе, в трактате рассматриваются также вопросы о природе театральной иллюзии, условиях создания комического эффекта, единстве места и

времени и др. Рассуждая о театральной иллюзии и ее роли в форме диалога между классиком и романтиком, Стендаль замечает, что полная иллюзия реальности происходящего на сцене невозможна, и даже противоестественна. Наиболее значительный эффект на зрителя производят редкие мгновения полной иллюзии, сочетающиеся с ее отсутствием на протяжении основного действия: «Все удовольствие от трагического зрелища зависит от того, насколько часты эти краткие мгновения иллюзии, и от волнения, в котором они оставляют душу зрителя в промежутках между ними» [Стендаль 1959ж: 7] («*Tout le plaisir que l'on trouve au spectacle tragique dépend de la fréquence de ces petits moments d'illusion, et de l'étal d'émotion où, dans leurs intervalles, ils laissent l'âme du spectateur*» <курсив Стендаля> [Stendhal 1928: 21]). Эти мгновения чаще возникают в трагедиях Шекспира, чем у Расина, что является еще одним аргументом в пользу «романтической» трагедии.

Во второй главе, «Смех» («*Le rire*»), Стендаль изучает природу комического и приходит к выводу, что оно существует при соблюдении двух условий: ясности и неожиданности. Вслед за аристотелевской поэтикой, автор трактата утверждает, что комическое прямо противоположно страху и сочувствию, т.е. невозможно в трагедии. Как и в более раннем трактате, «О любви», Стендаль стремится дать упорядоченность абстрактным понятиям: «смех для своего изучения действительно требует диссертации в полтораста страниц, и к тому же эта диссертация должна быть написана скорее в стиле химика, чем в стиле академика» [Стендаль 1959ж: 15] («*le rire* <курсив Стендаля> exige réellement, pour être connu, une dissertation de cent cinquante pages, et encore faut-il que cette dissertation soit plutôt écrite en style de chimie qu'en style d'académie» [Stendhal 1928: 40]). Приводя классификацию различных видов смеха, он выделяет Фальстафов, или безумный, смех; смех из досады и ненависти; смех над обманутым тщеславием, над абсурдом и др. Раскрывая механизм возникновения смеха, Стендаль утверждает, что для него губительны как излишние подробности, так и чрезмерная краткость описания. Несмотря на то, что юмор присущ французам как национальная черта, комическое в театре начала XIX в. имеет скорее интеллектуальный характер: «для очень хорошей французской

комедии совсем не обязательно вызывать смех» [Стендаль 1959ж: 14] («le rire n'est donc pas nécessaire pour faire une fort bonne comédie française» [Stendhal 1928: 39]). Для доказательства этого Стендаль ставит своеобразный эксперимент: на постановке «Тартюфа» 4 декабря 1822 года во Французском театре он записывает, сколько раз и в каких случаях комическое действие вызывает у зрителей смех. Результаты наблюдения свидетельствуют о том, что на первый план в современной Стендалю комедии выходит социальная сатира и изящество слога: «В продолжение всего «Тартюфа» смеялись только дважды, не больше, и то слегка» [Стендаль 1959ж: 14] («dans tout le Tartuffe, on n'a ri que deux fois, sans plus, et encore fort légèrement» [Stendhal 1928: 38]). Комедия, также как и трагедия застывает в форме, которая отвечала потребностям театра два столетия назад, однако в современную Стендалю эпоху следование правилу трех единств и классической системе персонажей разрушает комическое. По мнению автора трактата, в центре сюжета комедии должны быть «люди, охваченные страстью и <...> самым забавным образом ошибающиеся в выборе пути, который ведет их к счастью» [Стендаль 1959ж: 15] («des gens passionnés se trompent, sous mes yeux, d'une manière plaisante, sur le chemin qui les mène au bonheur» [Stendhal 1928: 40]).

Таким образом, главной задачей трактата «Расин и Шекспир» является определение понятий «романтизм» и «романтический», которые понимаются как новаторство в литературе в противовес эпигонству – «классицизму». Помимо этого, после характеристики современного состояния театра, выдвигаются требования к современной, «романтической» трагедии, для которой больше не является обязательными поэтическая форма, следование правилу трех единств и одноплановость характера. В новой трагедии действие должно отражать повседневные события и типических людей. Подобная концепция героя близка эстетике реализма, изложенной в предисловии к «Человеческой комедии» О. де Бальзака.

Статья «Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская», опубликованная за несколько месяцев до Июльской революции 1830 г., является вторым по значимости

теоретическим сочинением Ф. Стендаля, где так же как и в трактате «Расин и Шекспир», раскрываются взгляды писателя на современный ему литературный процесс.

Для Стендаля имена Вальтера Скотта и мадам де Лафайет означают два противоположных типа романа. Первый содержит детальное изображение следующих аспектов: «одежда героев, пейзаж, среди которого они находятся, черты их лица» [Стендаль 1959ж: 53] («les habits des personnages, le paysage au milieu duquel ils se trouvent, les formes de leur visage» [Stendhal 1933: 305–306]), повествование второго типа романа сосредотачивается на описании страстей и различных чувств героев.

Однако и у школы сэра Вальтера Скотта есть свои преимущества для писателя. Во-первых, «легче описать одежду и медный ошейник какого-нибудь средневекового раба, чем движения человеческого сердца» [Стендаль 1959ж: 53] («l'habit et le collier de cuivre d'un serf du moyen âge sont plus faciles à décrire que les mouvements du cœur humain» [Stendhal 1933: 306]).

Во-вторых, что особенно выгодно для романиста, подобный подход предполагает большой объем текста произведения: «описание платья, внешнего вида и положения какого-нибудь персонажа, как бы незначителен он ни был, занимает не меньше двух страниц» [Стендаль 1959ж: 54] («la description d'un costume et la *pose* <курсив Стендаля> d'un personnage, quelque subalterne qu'il soit, prennent au moins deux pages» [Stendhal 1933: 307]). Благодаря обилию подробных деталей, «Айвенго» и «Квентин Дорвард» В. Скотта «имеют ценность исторического документа» [Стендаль 1959ж: 54] («ont un *mérite historique*» <курсив Стендаля> [Stendhal 1933: 307]). В противовес этому, трудно диагностируемые душевные движения, выражение которых «точно, без преувеличений и робости» («avec justesse, sans exagération ni timidité»), «занимают едва несколько строк» [Стендаль 1959ж: 54] («fourniraient à peine quelques lignes» [Stendhal 1933: 307]) и требуют от писателя большого мастерства.

Анализируя сочинения своего недавнего литературного кумира, Стендаль приходит к выводу, что XIX век «сделает шаг вперед в более простому и правдивому жанру, и приблизительная точность манерных описаний Вальтера Скотта станет читателю неприятна настолько же, насколько прежде она ему нравилась» [Стендаль 1959ж: 54] («Le siècle fera un pas vers le genre simple et vrai, et les à-peu-près manières de sir Walter Scott lui déplairont autant que d'abord ils l'avaient charmé» [Stendhal 1933: 307]). Более того, слава автора исторического романа с течением времени может поблекнуть так же, как и популярность романов Ричардсона, интерес к которым уже во времена Ф. Стендаля значительно угас.

В конце размышлений о будущем исторического романа писатель приходит к неожиданному выводу, свидетельствующему о философской глубине его литературного анализа: «Всякое произведение искусства есть прекрасная ложь; всякий, кто когда-либо писал, отлично знает это» [Стендаль 1959ж: 54] («Tout ouvrage d'art est un *beau mensonge* <курсив Стендаля>; tout ceux qui ont écrit le savent bien» [Stendhal 1933: 308]).

Это не означает полный отказ от аристотелевского принципа, природе следует подражать, однако вопрос состоит в том, до какого предела. Во многом данное положение перекликаются с содержанием трактата «Расин и Шекспир». И действительно, мысль Стендаля вновь возвращается к двум великим поэтам, которые также «подражали природе» («ont *imité la nature*»), но оба «хотели понравиться» («*voulait plaire*»), один – «деревенским дворянам» («à des *gentilshommes campagnards*»), другой – «королю и снискать расположение дам» [Стендаль 1959ж: 55] («au roi, et mériter le suffrage des dames» [Stendhal 1933: 309]). Следовательно, подражать природе – «совет, лишенный всякого смысла» («un conseil vide de sens»), ибо неясным остается то, «до какого предела нужно подражать природе, чтобы понравиться читателю» [Стендаль 1959ж: 55] («jusqu'à quel point faut-il imiter la nature pour plaire au lecteur» [Stendhal 1933: 309]). Полное же подражание, согласно Стендалю, разрушает магическую силу искусства.

Итак, искусство есть не что иное, как прекрасная ложь, но Вальтер Скотт, по едкому замечанию Стендаля, «был слишком большим лжецом» [Стендаль 1959ж: 55] («a été trop menteur» [Stendhal 1933: 309]). Полное отсутствие в его романах естественности в изображении чувства привело к его неправдоподобности: «Его персонажи, охваченные страстью, словно стыдятся самих себя» [Стендаль 1959ж: 56] («Ses personnages passionnés semblent avoir honte d'eux-mêmes» <курсив Стендаля> [Stendhal 1933: 310]).

Иллюстрируя это свойство прозы Вальтера Скотта и некоторых других его последователей, Стендаль говорит о том, что если бы подобный недостаток был присущ живописцу, его колориту не хватало бы «наивности» («naïveté»). Автор статьи констатирует, что «персонажам шотландского романиста тем больше недостает смелости и уверенности, чем более возвышенные чувства им приходится выражать» [Стендаль 1959ж: 56] («les personnages du romancier écossais manquent d'autant plus de hardiesse et d'assurance, qu'ils ont à exprimer des sentiments plus élevés» [Stendhal 1933: 310]). И наконец, последний, наиболее эмоционально окрашенный аргумент Ф. Стендаля в пользу несостоятельности творческого метода В. Скотта приводится через сравнение его с Корнелем: «Через сто сорок шесть лет сэра Вальтера Скотт не будет стоять на той высоте, на какой стоит в наших глазах Корнель через сто сорок шесть лет после своей смерти» [Стендаль 1959ж: 57] («Dans cent quarante-six ans, sir Walter Scorr ne sera pas à la hauteur où Corneille nous apparaît cent quarante-six ans après sa mort» [Stendhal 1933: 311]).

В статье «Вальтер Скотт и “Принцесса Клевская”», таким образом, рассматриваются два различных типа романа – исторический и психологический. Их различие заключается не только в стиле: избыточности деталей, с одной стороны, и лаконичности описаний, с другой. Новый тип романа для Стендаля означает более глубокое проникновение во внутренний мир героев, который обусловлен их социальным положением и напряженной психологической борьбой. Автор статьи предрекает непопулярность исторических романов у потомков. Наиболее

востребованным жанром литературы через сто лет, по его мнению, станет психологический роман.

Крупнейший из теоретических сочинений Стендаля, трактат «О любви» был написан в 1820 г. в Милане, однако увидел свет лишь в 1822 г. после переработки. В предисловии Стендаль точно сообщает место и время начала работы над трактатом. «О любви» возник из записи разговора в салоне Анджелы Пьетрагура в июне 1820 г.: «Я схватил программу какого-то концерта и набросал на ней несколько слов карандашом» [Стендаль 1959г: 3] («Je me saisis d'un programme de concert, sur lequel j'écrivis quelques mots au crayon» [Stendhal 2015в: 18]). Поводом для написания трактата послужила неразделенная любовь к Метильде Висконтини-Дембовской, с которой он встретился в 1818 г. М. Крузе в биографии «Stendhal ou Monsieur Moi même» отмечает, что благодаря биографической основе сюжета трактата, он имеет романную структуру: «это роман с двумя центральными героями, в котором логика анализа нарушает повествование и хронологическое изображение страсти» <перев. авт.> («c'est un roman à deux personnages centraux, mais un roman désécrit, l'ordre analytique remplace le déroulement narratif et temporel de la passion» [Crouzet 1990: 387]).

В первой главе трактата Стендаль выделяет следующие формы любви: любовь-страсть, любовь-влечение, физическая любовь, любовь-тщеславие. Высшей из них является первая – «l'amour passion», наиболее редко встречающаяся. Анализируя эти виды чувства, автор приходит к выводу, что все они проходят одни и те же стадии развития: восхищение, мечты о любви, надежда, зарождение любви, первая кристаллизация, сомнение, вторая кристаллизация. Между ними может пройти от мгновения ока до года, наиболее длительный перерыв – между первым и вторым этапом.

Одним из понятий, вводимых в трактате, становится кристаллизация, суть которой подробно рассматривается в главе «Зальцбургская ветка» («Le Rameau de Salzbourg»). Кристаллизация определяется Стендалем как приписывание воображаемых качеств объекту любви. Само название «кристаллизация» («la

cristallisation») является метафорой: ветка, помещенная в соляные копи Зальцбурга, через несколько месяцев обрастает кристаллами, изменившись до неузнаваемости. Преображающей трансформации подвергается и образ в душе влюбленного человека под действием страсти. По мнению Стендаля, определенные факторы могут ускорять или, наоборот, замедлять кристаллизацию. Так, продолжительная разлука является катализатором процесса кристаллизации, в то время как слишком быстрое объяснение в любви может на время ее остановить.

Стендаль выделяет две кристаллизации в стадиях развития любви. Цель первой состоит в отыскивании все новых совершенств возлюбленной, цель второй – подтверждение взаимности чувства. Пока влюбленный человек не найдет верных доказательств любви, его сознание совершает мучительную работу создания и разрушения кристаллизации. Наиболее критический момент для молодой любви наступает, когда влюбленный «начинает сомневаться в самой кристаллизации» [Стендаль 1959г: 8] («On entre en doute de la cristallisation elle-même» [Stendhal 2015в: 37]).

Другой особенностью кристаллизации является то, что для нее необходимо наличие определенного жизненного опыта. Так, молодая восемнадцатилетняя девушка «не обладает достаточными средствами для кристаллизации» [Стендаль 1959г: 12] («n'as pas assez de cristallization en son pouvoir» [Stendhal 2015в: 51]), поэтому не может любить с такой же глубиной, как женщина в двадцать восемь лет. Жизненный опыт тем важен для кристаллизации, что он усиливает недоверие к любви, преодоление которого, в свою очередь, укрепляет силу страсти: «кристаллизация подвигается медленно; но если ей удастся выйти победительницей из страшного испытания, <...> она в тысячу раз ярче и прочнее, чем кристаллизация в шестнадцать лет» [Стендаль 1959г: 13] («la cristallisation avance lentement; mais celle qui sort victorieuse de cette épreuve terrible <...> est mille fois plus brillante et plus solide que la cristallisation de seize ans» [Stendhal 2015в: 53]). Таким образом, с возрастом кристаллизация труднее достижима, однако зрелая страсть, по мнению Стендаля, гораздо глубже и эмоционально богаче, чем любовь в юности.

Одним из необходимых условий возникновения влюбленности является внешняя красота или, по крайней мере, отсутствие физических уродств, мешающих кристаллизации. Однако роль красоты отходит на второй план, когда кристаллизация уже совершилась, и тогда любое физическое несовершенство становится достоинством в глазах любящего: «Даже небольшие недостатки ее лица, например, рябинка от оспы, приводят в умиление любящего и повергают его в мечтательность» [Стендаль 1959г: 20] («même les petits défauts de sa figure, une marque de petite vérole, par exemple, donnent l'attendrissement à l'homme qui aime, et le jettent dans une rêverie profonde» [Stendhal 2015в: 79]). Красота является лишь обещанием счастья в любви, но не его обязательным условием. Более того, благодаря опыту предыдущих кристаллизаций, человек способен находить уродливое более привлекательным, и предпочитать его прекрасному. Другими благоприятными условиями для совершения кристаллизации являются первое впечатление и мнение света, добродетельность и искренность влюбленных.

Во второй книге «О любви» рассматривается любовь в различных странах, в том числе Франции и Италии. Цель автора в этой части трактата – «проследить эти четыре типа любви на шести разновидностях, зависящих от склада, который эти шесть темпераментов придают воображению» [Стендаль 1959г: 62] («faire passer ces quatre amours par les six variétés dépendantes des habitudes que les six tempéraments donnent à l'imagination» [Stendhal 2015в: 8]). По мнению Стендаля, во всех европейских странах, особенно во Франции, главной пружиной страсти является тщеславие в разных ее формах, тогда как в Италии сохранилась чистота нравов и искренность. В тщеславии Стендаль видит главную причину несчастья французов, так как оно убивает в человеке способность испытывать великие страсти. В Италии, напротив, быть одержимым страстью не является недостатком в глазах света: «в Италии суждения людей – покорнейшие слуги страстей» [Стендаль 1959г: 68] («en Italie les jugements du public sont les très humbles serviteurs des passions» [Stendhal 2015в: 25]). Чувства южан естественны и не подчиняются лицемерным законам общественной морали. На втором месте по непринужденности нравов Стендаль

ставит Англию и Германию, последнее место отводит Франции. Как отмечает Б.Г. Реизов [Реизов 1968: 233], такой «географический» анализ типов любви является литературной мистификацией, так как Стендаль, не посетивший ни Англии, ни Германии, рассуждает об этих странах с позиции очевидца.

Трактат «О любви» наиболее аналитичен по сравнению с другими теоретическими сочинениями Стендаля. В нем дана попытка классификации видов любви по различным основаниям, выявления универсальных законов развития чувства, а также его стадий. Неоднократно автором используется анатомическая метафора, с помощью которой любовь изображается как болезненное, неизлечимое состояние души. Единственным «лекарством» от любви является разум, который путем анализа «диагностирует» симптомы этой болезни и, благодаря объективации, может разрушить кристаллизацию. Стендаль выделяет несколько типов любви: любовь-страсть, любовь-влечение, физическая любовь, любовь-тщеславие, наивысшей из которых является любовь-страсть. Для нее характерно пренебрежение социальными и материальными благами, искренность и самопожертвование. Такой тип любви, по мнению Стендаля, может возникнуть вне зависимости от национальной принадлежности и географического положения, однако наиболее благоприятные условия для него существуют в Италии благодаря эмоциональному темпераменту и открытому характеру итальянцев. «Итальянская» тема появляется во многих трактатах и дневниковых записях Стендаля, однако именно в трактате «О любви» она принимает характер исследования. Во второй части автор исследует национальные особенности любви и делает вывод, что Италия – это единственная страна, в которой возможно ее свободное проявление. Сопоставление французского и итальянского национальных характеров становится лейтмотивным для многих произведений Стендаля, включая его публицистическую и мемуарную прозу, однако находит свое наиболее полное воплощение в романе «Красное и черное».

2.4 Роман «Красное и черное»

Известно, что сюжет романа «Красное и черное», увидевшего свет в 1831 г., был основан на реальном происшествии. Некто Антуан Берте, молодой провинциал, в 1827 г. был осужден и впоследствии казнен за убийство любовницы. Однако у Стендаля этот эпизод уголовной хроники становится лишь поводом для изображения трагедии исключительной личности, не нашедшей применения способностям и своего места в обществе эпохи Реставрации.

Поэтика романа подробно изучена в работах отечественного литературоведа, Б.Г. Реизова: «Стендаль. Художественное творчество», «Французский роман XIX века», «Почему Стендаль назвал свой роман “Красное и черное”?», в которых Стендаль предстает основоположником классического реализма XIX в.

Одним из первых он обращает внимание на то, что роман Стендаля ориентирован на традицию хроники с присущей ей краткостью и простотой. Эти два качества являются определяющими для всего творчества писателя, в том числе поэтики «Красного и черного». Так, в переписке с Бальзаком, отвечая на его критику системы персонажей в «Пармской обители», Стендаль пишет: «У меня только одно правило – *быть ясным*. Если я не буду ясным, весь *мой мир* будет уничтожен <курсив Стендаля>» [Стендаль 1959: 236] («Je ne vois qu'une règle: *être clair*. Si je ne suis pas clair, tout *mon monde* est anéanti» [Stendhal 2005: 236]).

Стремление к ясности выражается у Стендаля в его попытке описать механизм человеческих отношений в виде математической формулы. Для этого был создан трактат «О любви» как попытка классификации типов любви, аналогично описанию типов человеческих отношений в «Человеческой комедии» О. де Бальзака. Однако типизация у Стендаля и Бальзака различна, писатели как бы начинают с противоположных полюсов, встречаясь в общей точке – жанре социально-психологического романа. Если у Бальзака на первый план выходит социальная типизация, у Стендаля социальность становится основой для типизации психологической.

В российском литературоведении роман «Красное и черное» традиционно рассматривается как ранняя стадия реализма, или вершина аналитического психологического романа. Для такого типа романа характерна простая структура художественного образа, представляющая собой бинарные пары: страсть и долг, разум и чувство, чувствительность и эгоизм. Стендаль определяется современными исследователями как родоначальник реалистического метода с его особым вниманием к социальной и исторической обусловленности. Такой подход предполагает, что психологизм Стендаля рассматривается как инструмент социальной типизации, что не вполне справедливо. Безусловно, характер Жюльена Сореля создан в соответствие с социальной и исторической правдой: юноша незнатного происхождения, воодушевленный революцией и Наполеоном, пробивает свой путь наверх, используя для этого все доступные средства, стал символом эпохи Реставрации. В нем уживаются пылкий нрав и лицемерие, расчетливость и природный талант. Эти качества функционируют в душе героя попеременно, пронизанные ненавистью, которую «плебей» питает к сильным мира сего, и обостренным чувством самолюбия. С первого взгляда, все герои «Красного и черного» симметрично расположены относительно двух главных страстей Жюльена – любви и честолюбия. Отсюда система «психологических дуэлей» в романе, о которой говорит Б.Г. Реизов [Реизов 1978: 137]. Однако эта модель объясняет лишь взаимоотношения героя с Матильдой де ля Моль.

Сюжетная линия любви Жюльена Сореля и Матильды де ля Моль представляет собой реализацию моделей любви-страсти и любви-тщеславия, подробно описанных в трактате. Основной чертой любви-тщеславия является восхищение заслугами или выдающимися качествами возлюбленного, увеличение силы чувства в зависимости от них.

Условия для кристаллизации любви Матильды складываются еще до ее встречи с Жюльеном, благодаря увлечению родовой легендой о связи Маргариты Наваррской и ее предка, Бонифаса де ля Моля, «самого выдающегося человека своего времени» [Стендаль 1959: 368] («l'homme le plus distingué de son temps»

[Stendhal 2010: 357]). Мысль о любви королевы к дворянину, о превосходстве личных заслуг над социальным положением, является необыкновенно притягательной для Матильды. Ежегодно, 30 апреля, она держит траур по гибели де ля Моля, казненного на Гревской площади два с половиной века тому назад.

Знакомство Матильды с Жюльеном происходит в два этапа. Первое, поверхностное знакомство происходит в период, когда герой только переступил порог дома де ля Молей. Еще не избавившийся от своих провинциальных манер Жюльен мгновенно становится объектом насмешек героини. Второй раз герои встречаются после возвращения Матильды из месячной поездки на Гиерские острова. За время ее отсутствия Жюльен приобретает светский лоск, «искусством жить в Париже он овладел в совершенстве» [Стендаль 1959: 333] («comprenait l'art de vivre à Paris» [Stendhal 2010: 323]). Однако внимание Матильды привлекает не столько приобретенная светскость Жюльена, сколько отсутствие у него лакейского подобострастия благодаря врожденному чувству собственного достоинства. Она начинает выделять его из числа других молодых людей, в том числе своих приятелей благородного происхождения. По классификации этапов развития любви, описанных в трактате «О любви», душевное состояние Матильды после ее возвращения из путешествия соответствует первому этапу – «восхищению» («l'admiration»).

Жюльен, напротив, не испытывает подобного интереса к молодой аристократке. Единственным чувством к ней является глубокая неприязнь, вызванная ее надменным обращением: «До чего мне противна эта дылда! <...> А как надменно смотрит, как здороваётся!» [Стендаль 1959: 334] («Que cette grande fille me déplaît! <...> Que de hauteur dans cette façon de saluer, dans ce regard!» [Stendhal 2010: 325]). Однако достаточно герою услышать на балу разговор молодых дворян о мадемуазель де ля Моль, которую считают лучшей партией Парижа, как в нем пробуждается честолюбивое стремление завоевать ее. Таким образом, первоначально интерес Жюльена к Матильде основан на тщеславии. Для него

победа над ее сердцем – один из важных шагов, которые необходимо совершить на пути к блестящей карьере.

Восхищение Матильды усиливается, когда поведение Жюльена на балу противоречит правилам традиционной светской учтивости. В разговоре о Вольтере, герои, разделенные социальным положением, на мгновение меняют привычные им роли. Матильда озадачена тем, что Жюльен, в отличие от ее окружения, не льстит, а напротив, спорит с ней: «холодность собеседника сразила ее <...> потому, что обыкновенно <она> обдавала холодом других» [Стендаль 1959: 338] («la froideur de son partenaire la déconcerta profondément <...>, que c'était elle qui avait coutume de produire cet effet-là sur les autres» [Stendhal 2010: 328]). Жюльен не стремится понравиться светской красавице, к которой испытывал открытую неприязнь. Более того, он предпочитает ей на балу общество беглого мятежника, графа Альтамиры, находя беседу с ним гораздо более интересной, что не скрывается от Матильды. Несмотря на то, что самолюбие девушки болезненно задето, именно в этот момент совершается первая кристаллизация для героини: Жюльен ей кажется то «переодетым принцем» [Стендаль 1959: 344] («un prince déguisé» [Stendhal 2010: 334]), то самим Дантоном.

На протяжении нескольких месяцев после бала в душе Матильды борются самолюбие и зарождающаяся любовь, благодаря чему кристаллизация ее чувства постоянно разрушается. Это отражается и на поведении героини, которое представляет собой «психологические качели»: чрезмерная эмоциональность Матильды сменяется холодностью. Каждая смена состояний более интенсивна, амплитуда эмоциональных колебаний возрастает, пока гордый ум Матильды не констатирует очевидного: «Я полюбила, я полюбила, это несомненно» [Стендаль 1959: 366] («J'aime, j'aime, c'est clair!» [Stendhal 2010: 355]). Тотчас начинается вторая кристаллизация чувства, что, по классификации Стендаля, соответствует последнему, завершающему этапу развития любви. Их взаимоотношения с Жюльеном в представлении Матильды становятся тождественными любви Маргариты Навварской и Бонифаса де ля Моля. Самолюбие героини пытается

оправдать мезальянс выдающимися качествами возлюбленного, его особой ролью в будущем Франции: «Уж не Дантон ли это?» [Стендаль 1959: 369] («Ce serait un Danton!» [Stendhal 2010: 358]). Таким образом, кристаллизация чувства Матильды ускоряется, так как развитие ее любви попадает под влияние ролевой ситуации – легенде о Бонифасе де ля Моле.

Вместе с кристаллизацией, в душе героини рождается и сомнение в взаимности чувства, она проводит мучительные минуты, пытаясь найти подтверждения того, что Жюльен ее любит.

Душевная борьба героя сходна с сомнениями Матильды: в его сердце также сталкиваются любовь и самолюбие, однако его чувство гораздо более рационально. Так, получив от девушки первое письмо-объяснение в любви, Жюльен, вместо того чтобы увлечься ей еще больше, занимается «литературной критикой письма» [Стендаль 1959: 379] («ses remarques littéraires» [Stendhal 2010: 368]), в попытке «умалить радость» («contenir la joie») от удовлетворенного тщеславия: «Итак, мне, простому крестьянину, объяснилась в любви знатная дама!» [Стендаль 1959: 379] («Enfin moi <...>, pauvre paysan, j'ai donc une déclaration d'amour d'une grande dame» [Stendhal 2010: 368]).

Таким образом, любовь Жюльена к Матильде является точной реализацией любви-тщеславия, описанной в трактате «О любви». Степень удовлетворенности при таком типе любви определяется социальным положением возлюбленной, ее достатком и внешними данными.

Другой тип любви в романе – любовь-страсть – представлен на примере взаимоотношений главного героя и госпожи де Реналь. На принципиальное различие между ними указывает и сам Жюльен: «Возможно ли, чтобы это была любовь? Какая разница! Таким ли взором глядела на меня госпожа де Реналь» [Стендаль 1959: 371] («Est-il possible que ce soit là de l'amour? Quelle différence avec des regards de M^{me} de Rênal!» [Stendhal 2010: 362]). Естественность госпожи де Реналь противопоставляется манерности и высокомерию Матильды.

Это противопоставление героинь соответствует контрасту «французского» и «итальянского» типов характера, идея о котором является ключевой для всего творчества Стендаля [Карельский 1998: 162]. Так, основными чертами «французского» является ханжество и лицемерие. Для автора «Красного и черного» эти качества являются определяющими всю эпоху Реставрации.

«Итальянский», открытый тип характера в романе изображен на примере госпожи де Реналь. Ее простодушие, происходящее от отсутствия жизненного опыта, порой граничит с детской наивностью или глупостью: «госпожа де Реналь принадлежала к числу провинциалок, которых в течение первых двух недель знакомства вы будете вправе считать глупышками» [Стендаль 1959: 60] («M^{me} de Rênal était une de ces femmes de province, que l'on peut très bien prendre pour des sottises pendant les quinze premiers jours qu'on les voit» [Stendhal 2010: 57]). Основной ее чертой при первом описании является естественность и отсутствие притворства. Как и у Матильды, воспитание госпожи де Реналь было основано на христианских ценностях. Однако героиня обладает гораздо большим духовным и интеллектуальным потенциалом, чем тот, на который было ориентировано ее образование в иезуитском конvente. Грубость среды, в которую она попадает после монастыря, заставляет госпожу де Реналь навсегда замкнуться в повседневных делах и ограничить круг своей жизни занятиями, типичными для провинциалки: воспитанием детей, заботами о домашнем быте. Героиня одинока до встречи с Жюльеном, так как не находит понимания не только у мужа, но и подруги: «грубый смех, пожимание плечами <...> – на это она постоянно нарывалась в первые годы замужества» [Стендаль 1959: 60–61] («Un éclat de rire grossier, un haussement d'épaules <...> avaient constamment accueilli <...> dans les premières années de leur mariage» [Stendhal 2010: 58]). За привычные жизненные рамки госпожу де Реналь выводит страсть, которая, по мнению Стендаля, может избавить человека от обыденности, открывая его истинную природу.

Любовь госпожи де Реналь очищена от тщеславия, и представляет собой воплощение самого возвышенного типа любви по классификации в трактате «О

любви» – любви-страсти. Примером такого чувства, по мнению Стендаля, может служить любовь Элоизы к Абеляру. Для этого типа любви характерно равнодушие к внешности и заслугам возлюбленного, беззаветная преданность любимому существу. Однако не все люди способны испытать любовь-страсть, так как для этого необходимо обладать определенными душевными качествами, такими как эмоциональная открытость и естественность: «обычно любовь-страсть встречается у людей, отличающихся наивностью в немецком стиле» [Стендаль 1959: 41] («*ordinairement l'amour-passion se rencontre chez des gens un peu niais à l'allemande*» [Stendhal 2015: 153]). Любовь-страсть способна перевернуть внутреннюю жизнь человека за короткий период времени и совершить в ней такие же перемены, которые при обычных условиях могут происходить годами. В отличие от других типов любви, в этом случае чувства влюбленных «почти никогда не бывают тождественны» [Стендаль 1959: 52] («*n'est presque jamais le même*» [Stendhal 2015: 186]). Стендаль отмечает, что в любви-страсти есть свои этапы, в течение которых поочередно один из влюбленных любит больше.

В трактате «О любви» любовь-страсть также противопоставлена некоторым другим видам любви, например любви-влечению. Возникновение страсти у одного из влюбленных может привести к охлаждению чувства другого. Среди «лекарств» от любви-страсти Стендаль называет ревность, которая может оскорбить женскую гордость, а также разрушение кристаллизации на этапе зарождения чувства: «Единственный способ убить любовь-страсть – это помешать всякой кристаллизации, сделав желаемое легко доступным» [Стендаль 1959: 87] («*La seule manière de tuer l'amour-passion est d'empêcher toute cristallisation par la facilité*» [Stendhal 2015: 92]). Однако если чувство уже прошло обе степени кристаллизации, преодолеть его трудно, так как из всех видов любви страсть оставляет наиболее глубокий след в душе человека.

Эти особенности характерны и для взаимоотношений Жюльена и госпожи де Реналь. Как и Матильда, героиня впервые встречает Жюльена дважды: один раз в собственном саду, приняв его за переодетую девушку, второй – в гостиной мужа.

При первой встрече опасения госпожи де Реналь не подтверждаются, и вместо «грязного, ворчливого попа» («un prêtre sale et grognon»), она видит перед собой застенчивого юношу, к которому мгновенно проникается симпатией. Во второй раз переодетый в костюм Жюльен пытается усвоить нехарактерные для него светские манеры, что производит впечатление на бесхитростную госпожу де Реналь: «Это был другой человек. Он не просто держался степенно – это была сама степенность» [Стендаль 1959: 55] («c'était un autre homme. C'eût été mal parler que de dire qu'il était grave; c'était la gravité incarnée» [Stendhal 2015: 53]). Сцена в гостиной мэра является параллельной встрече Жюльена Матильдой после поездки на Гиерские острова. Чувства героинь соответствуют первому этапу развития любви, описанному в трактате – восхищению («l'admiration»).

Признаком зарождения чувства госпожи де Реналь является равнодушие к изъянам в одежде и поведении Жюльена. Любовь приходит к героине через чувство жалости к его стесненному положению. Другими благоприятными факторами для возникновения чувства являются ее незнание любви в браке и отличие Жюльена от окружающих ее мужчин. Губернатор де Реналь, Вально, супрефект Шарко де Можирон с присущими им грубостью и расчетом противопоставлены Жюльену с точки зрения не только происхождения, но и внешности, а также поведения. Так, богач Вально, тайно влюбленный в госпожу де Реналь, в одной из первых глав романа описывается как эталон провинциальных представлений о красоте: «рослый, румяный молодой человек крепкого телосложения <...>, принадлежал к числу дерзких и шумных мужланов, которых в провинции называют “красавец-мужчина”» [Стендаль 1959: 35] («grand jeune homme, taillé en force, avec un visage coloré <...>, était un de ces êtres grossiers, effrontés et bruyants, qu'en province on appelle de beaux hommes» [Stendhal 2015: 33]). В противоположность ему, Жюльен невысок ростом и по-женски строен, у него «мертвенно-бледный цвет лица» [Стендаль 1959: 39] («sa grande pâleur» [Stendhal 2015: 37]) и задумчивое выражение. Несмотря на общую непривлекательность и болезненность черт Жюльена, они проникнуты духовной красотой и работой мысли. От бравурности и непоседливости

Вально его отличает и уединенный образ жизни, обособленность его внутреннего мира от окружающих людей: «Дети обожали его, он их не любил; его мысли были далеко» [Стендаль 1959: 57] («les enfants l'adoraient, lui ne les aimait point; sa pensée était ailleurs» [Stendhal 2015: 55]). Жюльену также свойственна душевная тонкость и сочувствие, нехарактерные для провинциальных нравов. Резкий контраст внешнего облика и поведения юноши с привычным окружением госпожи де Реналь заставляет ее считать, что все благородные душевные качества присущи только Жюльену: «постепенно у нее сложилось представление, что отзывчивость, душевное благородство, человечность – это все свойства юного богослова, его одного» [Стендаль 1959: 61] («la générosité, la noblesse d'âme, l'humanité lui semblèrent peu à peu n'exister que chez ce jeune abbé» [Stendhal 2015: 59]). Врожденное чувство благородства, проявленное Жюльеном, когда он отказался принять от дамы деньги на починку белья, вызывает лишь большее восхищение госпожи де Реналь и убеждают в его исключительности.

В романе по региональному принципу противопоставляются не только два типа характера – северный и южный, но и, соответственно им, два типа любви – любовь-тщеславие и любовь-страсть. К «южному» типу тяготеет и любовь в провинции, так как жизнь здесь течет медленно, чувства развиваются медленнее, но они являются более глубокими, чем в столице. В Париже, где наиболее распространена любовь-тщеславие, «любовь – дитя романов» [Стендаль 1959: 62] («l'amour est fils des romans» [Stendhal 2015: 59]). По своему неведению, госпожа де Реналь принимает первые проявления любви за дружескую симпатию. Само понятие «любовь», благодаря наставлениям ее духовника, ассоциируется у нее с «самым грязным распутством» [Стендаль 1959: 68] («libertinage le plus abject» [Stendhal 2015: 66]). Если бы взаимоотношения госпожи де Реналь и Жюльена были перенесены в Париж, они бы развивались по одной из моделей романного сюжета, так как благодаря столичным нравам, их положение было бы разъяснено гораздо быстрее. Однако из-за неопытности обоих героев их чувства развивались длительное время, преобразовавшись, после кристаллизаций, в любовь-страсть.

Помимо неопытности, естественному развитию чувств Жюльена мешают его собственные представления о том, как должно себя вести мужчине со светской дамой: «Его воображение питалось самыми фантастическими, испанскими понятиями о том, что должен говорить мужчина, когда он с женщиной наедине» [Стендаль 1959: 67] («son imagination remplie des notions les plus exagérées, les plus espagnoles, sur ce qu'un homme doit dire, quand il est avec une femme» [Stendhal 2015: 65]). При первой встрече он, справившись с волнением, пытается держать себя с госпожой де Реналь как можно холоднее, так как простодушные вопросы героини задевают его самолюбие. Вторым необходимым шагом, принятым в свете, по убеждению Жюльена, является учтивое обращение с дамой. Он долго решается поцеловать ей руку, борясь с собственной робостью. Этот незначительный поступок приобретает для героя особую важность, так как позволяет ему показать равное положение по отношению к де Реналь: «Если я не сделаю того, что может <...> поубавить презрения, с каким эта прекрасная дама <...> смотрит на бедного мастерового <...>, – значит, я трус» [Стендаль 1959: 53] («Il aurait de la lâcheté à moi de ne pas exécuter une action qui peut <...> diminuer le mépris que cette belle dame a probablement pour un pauvre ouvrier» [Stendhal 2015: 50]). Спустя некоторое время, суждения Наполеона о женщинах в «Мемориале Святой Елены» открывают герою глаза на его положение, и его единственной целью становится удержать руку госпожи де Реналь во время вечерних разговоров в компании ее подруги Дервиль. Чувства Жюльена при этом лишены идеализации де Реналь, вместо этого в его душе происходит столкновение тщеславия и боязни провала: «он следил за ней, как за врагом, с которым ему предстоит сразиться» [Стендаль 1959: 78] («il l'observait comme un ennemi avec lequel il va falloir se battre» [Stendhal 2015: 75]). В главе «Вечер в деревне» («Une soirée à la campagne») присутствуют метафоры, благодаря которым происходит сопоставление отношений влюбленных и военных действий. В представлении героя добиться любви красивой светской дамы является его долгом. Обдумывание Жюльеном дальнейших действий после убеждения во взаимности напоминает разработку военной тактики. Хладнокровность Жюльена объясняется

тем, что кристаллизация любви у него не может совершиться из-за обостренного самолюбия, которое терзает его с момента вступления в дом губернатора. В любом поступке или слове госпожи де Реналь, обращенном к нему, он подозревает презрение по отношению к слуге, и это убивает его способность чувствовать: «гордость Жюльена <...> помутила его рассудок. Сейчас он видел в г-же де Реналь только богатую даму» [Стендаль 1959: 86] («La fierté de Julien <...> en fit un sot dans ce moment. Il ne vit en M^{me} de Rênal qu'une femme riche» [Stendhal 2015: 83]). Именно поэтому для Жюльена необыкновенно привлекательна возможность завладеть рукой госпожи де Реналь в присутствии ее мужа, только что оскорбившего его своей грубостью.

Однако сидя в компании двух подруг и де Реналь в вечернем саду, герой, находящийся под действием красоты госпожи де Реналь, постепенно забывает о своем оскорбленном самолюбии и амбициозных планах. В душе Жюльена впервые пробуждается чувство, однако это лишь кратковременное очарование, которое проходит, как только герой возвращается к привычным занятиям.

В отличие от Жюльена, первые этапы любви госпожи де Реналь лишены рациональности. Наоборот, рассудительная и сдержанная героиня становится беспечной, всецело предавшись неизведанному чувству. Под влиянием любви меняются характер и привычки госпожи де Реналь. Прежде простодушная, она становится скрытной, под любым предлогом пытаясь не выдать смятение, в которое ее приводят встречи с Жюльеном. Изменения прослеживаются и в ее отношении к мужу: ранее равнодушная к его грубым шуткам, она оскорбляется ими, когда они касаются ее чувств или гувернера, и испытывает к де Реналю отвращение. Меняются и привычки госпожи де Реналь, касающиеся ее внешности: она заботится о своих нарядах с необыкновенной тщательностью, характерной для парижанок. Помимо этого, ее характер становится более решительным, и ранее безвольная по отношению к мужу героиня самостоятельно отдает распоряжения рабочим в его отсутствие.

После первой кристаллизации, «божественный образ Жюльена» [Стендаль 1959: 94] («l'image tendre et divine qu'elle faisait de Julien» [Stendhal 2015: 91]), создаваемый в воображении госпожи де Реналь на протяжении нескольких недель, омрачают ревность героини и сомнения в его взаимности. Молодую женщину мучают чувства, ранее неведомые ей. Сознание преступности любви к Жюльену борется со страхом того, что он ее не любит. Как только «чудовищная мысль об измене и позоре» [Стендаль 1959: 94] («l'affreuse idée d'adultère et de toute l'ignominie» [Stendhal 2015: 92]) отступает, на смену ей приходит мысль о том, что Жюльен любит другую, чей портрет прячет в своей комнате. В таком круговороте страстей госпожа де Реналь проводит ночь, после чего принимает твердое решение «держаться с Жюльеном как можно холоднее» [Стендаль 1959: 95] («traiter Julien avec une froideur parfait quand elle le reverrait» [Stendhal 2015: 92]). Однако на следующее утро ее добродетельное намерение наталкивается на холодность Жюльена, принявшего обращение с ним госпожи де Реналь за ее желание поставить его на место. Более того, длительный отъезд Жюльена пробуждает в ней еще больше муки страсти, и, благодаря разлуке, кристаллизация, которая могла быть уничтожена из-за чувства долга, завершается.

Поступкам Жюльена, наоборот, свойственна рациональность, и каждый свой шаг он хорошо обдумывает. Так, выбирая между двумя подругами – госпожой де Реналь и Дервиль – он признается себе, что отдал бы предпочтение второй, так как «она знала его только как гувернера, заслужившего уважением своей ученостью» [Стендаль 1959: 106] («elle l'avait vu précepteur honoré pour sa science, et non pas ouvrier charpentier» [Stendhal 2015: 103]). В свою очередь, перед госпожой де Реналь Жюльен впервые предстал в качестве бедного мастерового, что дает ей возможность упрекнуть его этим в дальнейшем. Хотя его выбор не является, по его мнению, удачным, Жюльен составляет подробный план «наступления», который основан на разговорах с его другом Фуке и том, что он вычитал о любви из Библии. Неукоснительное следование плану приводит к тому, что любые отклонения от него приводят героя в замешательство и порождают неловкость. Лишь забыв свои

прежние честолюбивые намерения, Жюльен способен испытать естественное чувство: «А потом Жюльен позабыл о никчемных проектах и вошел в свою обычную роль: не иметь успеха у такой очаровательной женщины – это было, с его точки зрения, самое большое несчастье» [Стендаль 1959: 114] («Julien oublia ses vains projects et revint à son rôle naturel; ne pas plaire à une femme si charmante lui parut le plus grand des malheurs» [Stendhal 2015: 111]). Эпизод в главе «Петух пропел» («Le chant du coq») является переломным для взаимоотношений главных героев. С этого момента начинается кристаллизация чувства Жюльена, и главной действующей силой в его поступках становится страсть, а не тщеславие. Всего несколько дней требуется для того, чтобы госпожа де Реналь стала, в представлении Жюльена, воплощением всех совершенств и добродетелей: «Всякий скажет, что она добра, как ангел <...> и дивно хороша собой» [Стендаль 1959: 119] («Il faut convenir <...> qu'elle a une bonté d'âme angélique, et l'on n'est pas plus jolie» [Stendhal 2015: 115]). Однако иллюзия кристаллизации разрушается, как только госпожа де Реналь в разговоре о Наполеоне напоминает своему возлюбленному о социальной пропасти между ними. Несмотря на незначительность размолвки, Жюльен осознает, что не может быть откровенен, благодаря чему в его отношении к госпоже де Реналь берет верх рациональное начало.

В свою очередь, разрушается и созданная после объяснения вторая кристаллизация чувств героини. Болезнь сына пробуждает угрызения совести в душе госпожи де Реналь, которые до этого притупляло счастье разделенной любви. Впервые она пытается анализировать свою страсть и приходит к выводу, что причиной ее страдания является совершенный грех прелюбодеяния: «г-жа де Реналь забрала себе в голову, что для того, чтобы прогневавшийся на нее Господь умилосердился, она должна возненавидеть Жюльена» [Стендаль 1959: 143] («il ne savait pas que M^{me} de Rênal s'était mis dans la tête que, pour apaiser la colère du Dieu jaloux, il fallait haïr Julien» [Stendhal 2015: 139]). Наблюдающий за мучениями возлюбленной Жюльен ясно видит причину ее страдания – борьба угрызений

совести и любви – но несмотря на сострадание к ней, не решается ее покинуть, так как госпожа де Реналь может рассказать обо всем мужу.

Болезнь Станислава-Ксавье изменяет саму природу любви героев. Самоотверженность госпожи де Реналь, любящей его больше чем сына, удовлетворяет болезненное самолюбие Жюльена, и он забывает о разнице их положения в обществе. Госпожа де Реналь, осознав всю тяжесть своего греха, убеждается, что преступное счастье не может быть долговечным. Страсть и связанные с ней страдания изменяют ее, и заменяют ей тот житейский опыт, которого у нее не было до встречи с Жюльеном. Меняются и черты характера героини. Ее прежние застенчивость и простодушие трансформируются в противоположные качества – решительность и изворотливость. Благодаря этому, госпожа де Реналь ловко обманывает мужа, получившего анонимное письмо о ее связи с Жюльеном. Все сюжетные перипетии, в которые она вовлечена – подложное письмо, интриганство, заговор – не могли быть реализованы в первой части романа, так как характер героини им не соответствовал.

Несмотря на миновавшую опасность разоблачения, героев разлучают роковые обстоятельства: горничная госпожи де Реналь, Элиза, сообщает о романе своей хозяйки с гувернером аббату Шелану, который требует того, чтобы Жюльен немедленно покинул Верьер. Сцена прощания героев лаконична и стилистически проста. Несколько метафор указывают на безжизненность героини: «госпожа де Реналь была как каменная <...> Жюльен был потрясен безжизненными объятиями этого полутрупа» [Стендаль 1959: 189–199] («M^{me} de Rênal, pétrifiée <...> Julien finir par être profondément frappé des embrassements sans chaleur de ce cadavre vivant» [Stendhal 2015: 192]). Таким образом, указывается на последствия сильной страсти: вместе с возлюбленным героиня теряет жизненную силу.

После расставания Жюльена и госпожи де Реналь, вплоть до покушения на убийство во второй части романа, в тексте практически нет упоминаний о том, как она переживала разлуку. Единственным источником сведений о госпоже де Реналь для Жюльена становится его разговор с другом Фуке, из которого он узнает, что

«она ударилась в самую <...> пылкую набожность» [Стендаль 1959: 218] («Qui, mon ami, dans la devotion les plus exaltée» [Stendhal 2015: 212]). Жюльен неоднократно вспоминает свою прежнюю возлюбленную, но его воспоминания отодвинуты на второй план впечатлениями учебы в Безансоне. Лишь единожды после поступления в семинарию оказавшись в Верьере, герой решает нарушить наказ аббата Шелана и устраивает свидание с возлюбленной.

В чувствах героя по отношению к госпоже де Реналь прослеживается нисходящая градация. Расставание с возлюбленной для Жюльена не менее мучительно, чем для нее: «вся душа у него изныла» [Стендаль 1959: 199] («Son âme était navrée» [Stendhal 2015: 192]). Однако почти через несколько дней после разлуки, в Безансоне, после встречи с Амандой Бине, его воспоминания о былой страсти уже лишены трагизма: «Стоило ему представить себе, какой страстной любовью его любили, – и от его застенчивости почти не осталось следа» [Стендаль 1959: 201] («L'idée de la passion dont il avait été l'object lui ôta presque toute sa timidité» [Stendhal 2015: 195]). Оказавшись в доме де ля Молей, Жюльен мысленно сопоставляет образ госпожи де Реналь и Матильды как воплощение естественности и прямодушия, не в пользу маркизы.

Со временем воспоминания о былой страсти изглаживаются из его памяти, и прежние страдания затмевает страсть к Матильде. Герой все более и более возвышается на общественном поприще, ловко интригуя против своих врагов и завязывая нужные связи в свете. Кульминацией его успеха становится принятие тайного брака с Матильдой ее отцом, маркизом де ля Модем, и жалование ему состояния и новой фамилии – де ля Верней. Однако счастливая «карьера» юноши мгновенно обрывается неожиданным происшествием: госпожа де Реналь посылает письмо де ля Молю, в котором представляет Жюльена как охотника за легкой наживой.

Главным парадоксом романа является кульминационная сцена, которая следует за тем, как герой узнает о предательстве госпожи де Реналь. Эпизод покушения занимает не более полстраницы текста романа. В нем отсутствует

описание, которое заменяет большое количество глагольных форм: «зарядил», «вошел», «встал», «дрогнула», «выстрелил», «промахнулся», «выстрелил», «упала» [Стендаль 1959: 524 – 525] («chargea», «entra», «se trouva», «fit trembler», «tira un coup», «manqua», «tira un coup», «tomba» [Stendhal 2015: 505]). Примечательно, что это единственный эпизод в романе, когда чувства героя скрыты от читателя – описана только внешняя сторона преступления. Механистичность действий Жюльена свидетельствует о его отрешенности от происходящего. Однако несмотря на замысел, он не может воплотить его сразу из-за силы былой привязанности к госпоже де Реналь: «рука у него дрогнула и он не мог привести свой замысел в исполнение» [Стендаль 1959: 525] («La vue de cette femme qui l'avait tant aimé fit trembler le bras de Julien d'une telle façon, qu'il ne put d'abord exécuter son dessein» [Stendhal 2015: 505]). На помощь ему приходит случайное обстоятельство: в момент, когда звонит церковный колокольчик перед совершением таинства, госпожа де Реналь опускает голову, и ее лица не видно. Таким образом, преступление совершается против обезличенного образа героини, что подчеркивает его неестественность.

Поступок Жюльена выбивается из логики поведения «высочки» из низов, пытающегося добиться своей цели любыми средствами. Убийство госпожи де Реналь раз и навсегда лишило бы героя возможности участвовать в гонке честолюбий, так как любая ошибка в его положении была непростительна.

На немотивированность поступка указывает мгновенность принятого решения, а также «аффективное» состояние преступника после совершенного покушения: «Жюльен стоял неподвижно; он ничего не замечал вокруг себя» [Стендаль 1959: 525] («Julien resta immobile, il ne voyait plus» [Stendhal 2015: 506]). Лишь позднее, в своей камере, Жюльен находит рациональное объяснение покушения на госпожу де Реналь: «Меня облили грязью; я убил, я заслуживаю смертной казни, ну и все» [Стендаль 1959а: 528] («J'ai été offensé d'une manière atroce; j'ai tué, je mérite la mort, mais voilà tout» [Stendhal 2015а: 509]). Однако стоит ему только узнать, что его жертва осталась в живых, как придуманное оправдание своего поступка забывается

из-за искренней радости. Мысли о совершенном преступлении и собственной судьбе отходят на второй план. Жюльена, казалось бы, меньше всего интересует приговор – его дело представляется ему слишком простым, чтобы задерживать на нем размышления: «Я хотел убить – значит, нужно убить меня» [Стендаль 1959а: 531] («J'ai voulu tuer, je dois être tué» [Stendhal 2015а: 512]). Заключение и предстоящая смерть меняют характер героя, и он теряет интерес к тому, что прежде составляло его основные чаяния – признание брака с маркизой, получение родовитой фамилии. Ослабевают и его привязанность к Матильде, которая предпринимает все попытки, чтобы выволить его из тюрьмы. Интуитивно Жюльен угадывает в Матильде стремление к игре на публике и не доверяет ей. Вместе с тем, в нем оживает любовь к госпоже де Реналь, вытесненная впечатлениями жизни в Париже. Он оживляет в памяти счастливые дни в Верьере, пытаясь припомнить мельчайшие детали своей любви. Кульминацией его любви становится сцена свидания с госпожой де Реналь после суда. Этот эпизод является яркой иллюстрацией иррациональной силы любви-страсти, которой охвачены оба героя. Чем сильнее страсть Жюльена по отношению к госпоже де Реналь, тем большее охлаждение он испытывает к Матильде, признавая наедине с самим собой, что женился на ней «из честолюбия» [Стендаль 1959а: 563] («par ambition» [Stendhal 2015а: 542]).

За несколько дней до суда Жюльен полностью отрешен от суеты, которой заняты Матильда и его друг Фуке, пытающиеся добиться для него помилования. После суда его сознание раздваивается – одна его часть по-прежнему живет честолюбивыми мечтами, другая анализирует эти чувства и мысли: «Да, правда, в каждом из нас живут два человека» [Стендаль 1959а: 565] («En vérité, l'homme a deux êtres en lui» [Stendhal 2015а: 543]). Однако перед самой казнью к нему возвращается прежняя беспечность и наслаждение жизнью, которые он ощущал в первые дни после заключения. Следование Жюльена из камеры на эшафот является кульминационным моментом его жизни. Мысли и чувства героя очищены от лицемерия и тщеславия, близость смерти позволяет ему ощутить полноту бытия: «Никогда еще у него в голове не было столько поэтических мыслей, как в тот миг,

когда она должна была пасть» [Стендаль 1959а: 589] («Jamais cette tête n'avait été aussi poétique qu'au moment où elle allait tomber» [Stendhal 2015а: 565]).

Сама казнь остается за рамками повествования, о ней говорится лишь с помощью фигуры умолчания: «Все произошло просто, пристойно, без всякой рисовки» [там же] («Tout se passa simplement, convenablement, et de sa part sans aucune affectation» [там же]). Реакция героинь на смерть Жюльена наглядно демонстрирует разницу между любовью-страстью и тщеславием. Матильда проявляет неестественную для молодой девушки стойкость («un courage surhumain» [Stendhal 2015а: 566]), черпая свое мужество в родовой легенде о казни Бонифаса де ля Моля. Ее поведению свойственна театральность: попросив Фуке показать ей тело Жюльена, она целует его голову в лоб, и во время похорон везет ее с собой в карете в подражание Маргарите Наваррской. Во время погребения Матильда также старается произвести впечатление на публику: «в пещеру Матильда вошла в длинном траурном одеянии; после службы по ее распоряжению в толпу начали бросать тысячи пятифранковых монет» [Стендаль 1959а: 591] («Mathilde parut au milieu d'eux en longs vêtements de deuil, et, à la fin du service, leur fit jeter plusieurs milliers de pièces de cinq francs» [Stendhal 2015а: 567]). Описание горя госпожи Реналь занимает всего два предложения, при этом вместо раскрытия чувств героини, кратко сообщается о двух фактах ее последних дней: она не пыталась покончить с собой, однако умерла через три дня после смерти Жюльена. Ее смерть является вторым проистекающим из природы страсти парадоксом романа, которому невозможно найти рациональное объяснение.

Итак, роман «Красное и черное» рассматривается отечественными исследователями как ранняя стадия реализма или аналитический роман, традиция которого была заложена мадам де Лафайет. Однако поведение главного героя – Жюльена Сореля – выбивается из рамок социальной обусловленности, являющейся «зерном» социально-психологического романа реалистов. С точки зрения логики развития реалистического характера, Жюльен как выходец из низов, добившийся социального успеха, не мог рисковать достигнутым ради мести или желания

сохранить свою репутацию. Поступок героя Стендаля выводит его не только за социальные, но и экзистенциальные рамки, оставляя его в последние часы перед казнью в состоянии полного одиночества и отрешенности от прежних честолюбивых устремлений. В финале романа, перед эшафотом Жюльен приобретает не только физическую, но и внутреннюю свободу – он освобождается от страсти.

Вторым парадоксом романа является смерть госпожи де Реналь, не имеющая причин с точки зрения рациональности. Единственное обоснование такого развития сюжета можно отыскать в самой природе страсти, которая стихийным образом вторгается в жизни героев и начинает действовать помимо их воли. Алогичность развития характеров, расчленение мотива и поступка, их новое соотнесение вне законов логики в «Красном и черном» является отправной точкой для современной психологической прозы.

Таким образом, жанр аналитического романа XIX в., сформированный в долгой литературной традиции, получает в творчестве Стендаля свое наиболее полное воплощение. Вместе с тем, проза французского классика имеет большое значение и для развития современного психологического романа благодаря «прозрениям» автора о сложной природе психологии, многослойности и парадоксальности человеческого характера.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наследие Ф. Стендаля является не только фактом истории литературы, но продолжает оказывать мощное влияние на современную психологическую прозу. Вместе с тем, новые знания о творчестве автора «Красного и черного» позволяют дать более глубокий анализ его произведений, определить его место в мировой культуре, а конкретные тексты или эпизоды – поместить в контекст в соотнесении с биографией автора.

Исследователи называют Стендаля родоначальником современного психологического романа и психологической прозы во всем ее многообразии, хотя эта литературоведческая категория не имеет в критической литературе четкого определения. Очевидно, что это термин, который объединяет многочисленные формы описания и объяснения специфики человеческого характера, «пейзажа души», представленного либо как продукт общественных взаимосвязей, либо как интроспекция. Все тексты, обращенные к изучению человеческой психологии, можно разделить на две основные группы. К первой относятся так называемые «промежуточные» жанры, которые включают в себя письма, хроники, мемуары, биографии, исповеди. Во вторую группу входит психологический роман, который чаще всего бытует в форме социально-психологического и философско-психологического текстов, жанрообразующими элементами которых являются история частной жизни и психология личности, общественные явления, преломленные в сознании человека. И структурированные, и «промежуточные» жанры изучают диалектику душевной жизни, текучесть психических состояний, соотношение сознательного и бессознательного, то есть «пружин поведения».

Между психологическим романом и промежуточными жанрами нет непреодолимой преграды, и авторов таких произведений отличает лишь подход к материалу. У создателя исповедей, мемуаров или дневников нет той творческой свободы, которую получает автор психологического романа. Разница между ними состоит лишь в степени эстетической структурированности. Исследование

творчества отдельного автора и его влияния на мировой художественный процесс предполагает анализ конкретных текстов. Не зная трудов писателя, относящихся к так называемым «промежуточным» жанрам, – писем, хроник, дневников и т.д., – невозможно понять ни его автобиографический опыт и литературные пристрастия, ни поэтику текстов, ни формирование концепции его главных произведений. Так и в случае Стендаля «малые» формы послужили подготовкой к созданию его новелл и романов.

Феномен психологической прозы имеет долгую историю, истоки которой обнаруживают в Античности и Средневековье. Она получает свое наиболее полное воплощение в романтической и реалистической литературе XIX в. До появления «классического» психологического романа XIX в. идет накопление поэтического «багажа» психологического анализа и формирование инструментария такого исследования. Затем происходит процесс почти полного отказа от открытий психологической прозы в XX в. или «мимикрия» психологического романа под представителя «промежуточного» жанра, который привлекает современных авторов относительной творческой свободой, а читателей – ощущением аутентичности текста.

Стендаля не случайно называют «отцом жанров» современной психологической прозы, комментирующей душевные движения героя и читателя. Он не только синтезировал опыт предшествующих эпох: с него же начинается и обратный отсчет, когда парадигма психологического романа начинает размываться, и биография превращается в автобиографию, а психологический роман – в роман автопсихологический. Вместе с тем невозможно понять природу прозы Стендаля и его истинное место в истории литературы без исследования опыта его предшественников: от античности до классицистов, от просветителей до романтиков.

Генезис психологической прозы детально изучен в советской и российской литературоведческой науке. Исследователи XX в. предлагали «линейный» взгляд на ее развитие, то есть существовала тенденция рассматривать лишь одну линию

развития психологической прозы, начиная с прозы периода эллинизма. Однако наиболее продуктивным представляется подход, предлагающий наличие двух «корней», питающих эту прозу. Условно их можно обозначить как «лирическое» и «историческое», в зависимости от занимаемой позиции автора. Произведения, относящиеся к первой группе, отличает интерес к внутренней жизни человека, другие – к изображаемым событиям истории. Фокусировка на предельное самораскрытие личности либо на хроникально-документальную основу событий обуславливает сосуществование двух этих подходов. Истоки первого отыскиваются в «Исповеди» Аврелия Августина и через «Исповедь» Руссо ведут к роману-исповеди романтиков. Вторая ветвь берет свое начало в «Записках о Галльской войне» Юлия Цезаря и находит отражение в «Мемуарах» Сен-Симона, а также многочисленных мемуарах XVII – XVIII вв. Разделение психологической прозы, в зависимости от обращения к внутреннему или историческому человеку, является условным, и черты обоих направлений могут в равной степени проявляться в социально-психологическом романе XIX в.

«Лирическая» ветвь психологической прозы представляется более продуктивной для современной литературы о внутреннем мире человека. Она подготавливает рождение не только социально-психологического романа XIX в., но и многочисленных жанровых подвидов литературы «нон-фикшн» рубежа XX – XXI столетий. основоположником «лирической» ветви стал Августин Блаженный, основной труд которого – «Исповедь» – обозначил направление для последующих поколений авторов.

Жанрообразующим элементом исповеди является покаяние, которое может проходить как перед лицом Бога, так и публично – перед читателем. Для композиции исповеди характерен принцип восходящей градации, когда сюжет движется от описания телесных пороков к духовным. Основным инструментом психологического анализа в исповеди является интроспекция, с помощью которой автор постепенно открывает самые глубинные мысли и чувства. Большое значение для вскрытия собственных пороков имеет память, которая трансформирует

пережитые чувства и позволяет автору дистанцироваться от них в ходе анализа. Психологизм Августина отличается простотой анализа, а также высокой степенью клерикализма. Его «Исповедь» обращена, в первую очередь, к Богу.

Продолжателями исповедальной традиции, заложенной Августином, становятся П. Абеляр, Дж. Боккаччо, Ф. Петрарка, А.-Ф. Прево, Ж.-Ж. Руссо, Ф. Р. де Шатобриан, Б. Констан, А. де Мюссе. Постепенно происходит секуляризация исповеди, ее размежевание с клерикальной литературой. Появляется диалогическая форма исповедального повествования, а также новый жанр – роман-исповедь.

«Исповедь» Руссо является своеобразным водоразделом между средневековой исповедью и романом-исповедью Нового времени и знаменует принципиально новый подход к самораскрытию автора. Руссо первым из писателей «лирического» направления вводит категорию психологического времени, использование принципа интуитивной памяти, анализ движения от чувства к поступку, а также обращение к табуированным темам, что было невозможно в средневековой литературе.

Руссоистская концепция мира и человека легла в основу эстетики романтизма, подтверждение чему обнаруживается в трактатах и повестях Шатобриана. Его прозу объединяют с предшествующей традицией особая исповедальная интонация, автобиографичность, а также элементы психологического анализа: параллелизм между состоянием природы и души, связь физиологии и страсти, изображение борьбы рационального и чувственного начал.

Для продолжателей исповедальной традиции начала XIX в. – Б. Констана и А. де Мюссе – характерно обращение к теме «болезни века» как одному из последствий Французской буржуазной революции. Симптомами этой «болезни» являются раздвоенность сознания героя, а также его противостояние миру и неспособность к действию. Появляется так называемый «аналитический», то есть психологически детерминированный роман. Идея обусловленности характера присутствует уже в философии сенсуализма, «Опытах» Монтеня и, впоследствии, в «Принцессе Клевской» М. де Лафайет. Однако лишь в романе XIX в. эта

обусловленность становится полной и подразумевает совокупный анализ влияния исторического, социального и физиологического факторов на человека.

В наследии Стендаля соединяются черты обоих направлений развития психологической прозы. Однако долгое время «промежуточные» жанры – письма, дневники, исповеди, – то есть тексты мемуарного, культурно-исторического и публицистического характера, находились на периферии научного поиска. Тем не менее «промежуточная» проза Стендаля имеет особое значение, так как она является своеобразной экспериментальной площадкой для повестей и романов писателя.

Так, одна из основных тем творчества Стендаля – сопоставление итальянского и французского национальных характеров – находит свое воплощение сначала в письмах к сестре Полине в качестве лирических отступлений, затем в путевых заметках «Рим, Неаполь и Флоренция» и «Прогулки по Риму». В трактате «О любви» сопоставляются два типа любви – итальянская страсть и французская любовь-тщеславие. Позднее, в романе «Красное и черное» их воплощением становятся две модели взаимоотношений – страсть госпожи де Реналь и любовь Матильды де ля Моль.

Несмотря на то, что роман «Красное и черное» хорошо изучен в трудах как отечественных, так и зарубежных исследователей, не вполне обоснованными представляются попытки многих литературоведов «приписать» его только к аналитическому роману или социально-психологической прозе реалистов второй трети XIX в. Художественная «энергия» и творческая потенция книги Стендаля гораздо мощнее, чем это представлялось современникам и исследователям XX в. Роман выходит далеко за рамки аналитического психологизма. Для него, в отличие от «Адольфа» Б. Константа, характерна не только историческая, физиологическая и бытовая обусловленность характера, но и вскрытие тайных пружин поведения героя. С другой стороны, в отличие от Бальзака, для которого важен поиск социальных закономерностей, в «Красном и черном» социальная принадлежность героев используется как основа для создания психологического типа.

Подтверждением специфического характера текста Стендаля является и тот факт, что эффективные инструменты литературного анализа, применимые к социально-психологическому роману современников автора «Ванины Ванины» дают сбой при описании романа «Красное и черное» и, отчасти, «Пармской обители». Ставшая традиционной для анализа системы персонажей концепция «психологических дуэлей», которую впервые применил Б.Г. Реизов, не объясняет в полной мере взаимоотношений Жюльена Сореля и госпожи де Реналь.

Причиной этих несоответствий является совершенно иная модель психологического поведения героя, вводимая Стендалем. Ее основой становится уже не бинарная система полюсов, как это было характерно для аналитического романа, а сложная структура противоречивых страстей и мотивов героя, представляющаяся подчас парадоксальной, в чем и состоит «зерно» современного психологического романа. Вместо бинарного, конфликт становится многозначным, его природу обуславливают факторы «дробные, множественные, расположенные на разных жизненных уровнях, при том действующие одновременно, и потому противоречиво» [Гинзбург 1999: 293]. Страстность и рациональность героя в романе «Красное и черное» являются причиной несовместимой импульсивности его поступков и их продуманности, выводя на первый план проблему подсознательного. Благодаря этому, проза Стендаля становится отправной точкой для современной автопсихологической литературы, вырастающей из несовпадения мотива и поступка героя. Так, в романе Стендаля логика поведения героя не предполагает подобного несоответствия, и его поступок выглядит немотивированным. И если возможность психологического «сбоя» у Стендаля только декларируется, то впоследствии этим путем пойдут многие французские авторы психологической прозы XX в., вооруженные научными знаниями о роли подсознания в психике человека.

Очевидно, что изучение генезиса западноевропейской психологической прозы, вершиной которой принято считать наследие Стендаля, в творчестве которого, как в зерне, содержится концепция современной автопсихологической

прозы, позволяет обогатить картину литературных связей, борьбы и взаимодействия традиций и понять перспективы развития новых жанровых модификаций и магистральные пути их дальнейшего развития.

БИБЛИОГРАФИЯ

Художественные тексты:

- 1) Августин А. Исповедь. – М.: Ренессанс, 1991. – 488 с.
- 2) Абеляр П. История моих бедствий. – Спб.: Азбука-классика, 2014. – 288 с.
- 3) Вяземский П.А. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 10. URL: <http://vyazemskiy.lit-info.ru> (дата обращения: 16.04.2017).
- 4) Боккаччо Дж. Фьямметта. Фьезоланские нимфы. – М.: Наука, 1968. – 324 с.
- 5) Боэций С. Утешение Философией. – М.: Наука, 1990. – 414 с.
- 6) Данте А. Божественная комедия. – М.: Правда, 1973. – 798 с.
- 7) Декарт Р. Сочинения в 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1989. – 654 с.
- 8) Констан Б. Адольф. – М.: Художественная литература, 1959. – 159 с.
- 9) Лакло Ш. де. Опасные связи. – М.–Л.: Наука, 1965. – 359 с.
- 10) Ларошфуко Ф. де. Мемуары. Максимы. – М.: Наука, 1971. – 968 с.
- 11) Лафайет М.М. де Принцесса Клевская. – М.: ГИХЛ, 1959. – 173 с.
- 12) Монтень М. Опыты. – М.: Голос, 1992. – 384 с.
- 13) Мопассан Г. де. Полное собрание сочинение: в 12 т. Т. 11. – М.: Правда, 1958. – 394 с.
- 14) Мюссе А. де. Исповедь сына века. – М.: Художественная литература, 1958. – 269 с.
- 15) Петрарка Ф. Автобиография. Исповедь. Сонеты. – М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1915. – 375 с.
- 16) Прево А.Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско. – М.: Правда, 1989. – 544 с.
- 17) Рец кардинал де. Мемуары. – М.: Ладомир, 1997. – 831 с.
- 18) Руссо Ж.-Ж. Исповедь. – М.: Захаров, 2004. – 704 с.
- 19) Сенека. Трагедии. – М.: Искусство, 1991. – 494 с.
- 20) Сен-Симон. Мемуары. – М.: Прогресс, 1991. – 1118 с.

- 21) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 1. – М.: Правда, 1959. – 640 с.
- 22) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 2. – М.: Правда, 1959. – 696 с.
- 23) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 3. – М.: Правда, 1959. – 532 с.
- 24) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 4. – М.: Правда, 1959. – 606 с.
- 25) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 5. – М.: Правда, 1959. – 544 с.
- 26) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 6. – М.: Правда, 1959. – 559 с.
- 27) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 7. – М.: Правда, 1959. – 391 с.
- 28) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 8. – М.: Правда, 1959. – 679 с.
- 29) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 9. – М.: Правда, 1959. – 404 с.
- 30) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 10. – М.: Правда, 1959. – 671 с.
- 31) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 11. – М.: Правда, 1959. – 431 с.
- 32) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 12. – М.: Правда, 1959. – 528 с.
- 33) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 13. – М.: Правда, 1959. – 456 с.
- 34) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 14. – М.: Правда, 1959. – 335 с.
- 35) Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 15. – М.: Правда, 1959. – 368 с.
- 36) Таллеман де Рео Ж. Занимательные истории. – Л.: Наука, 1974. – 316 с.
- 37) Шатобриан Ф. Р. де. Атала. Рене. – М.: Камя, 1992. – 96 с.
- 38) Шатобриан Ф. Р. де. Гений христианства. URL: <http://predanie.ru> (дата обращения: 12.05.2016).
- 39) Шатобриан Ф. Р. де. Замогильные записки. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1995. – 736 с.
- 40) Шекспир В. Полное собрание сочинение: в 8 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1960. – 616 с.
- 41) Bale K. Kynge Johan. – San Marino, CA: Huntington Library Press, 1969. – 69 p.
- 42) Boccaccio G. Elegia di Madonna Fiammetta. – Milano: Garzanti, 1988. – 300 p.
- 43) Chateaubriand F-R de. René. – М.: Прогресс, 1973. – 511 с.
- 44) Chateaubriand F-R de. Atala. – Paris: Le Livre de poche, 1989. – 230 p.
- 45) Constant B. Adolphe. – М.: Прогресс, 1973. – 511 с.
- 46) Goethe J.W. von. Faust. – Zurich: Diogenes, 1982. – 378 S.

- 47) Laclos P. Ch. de. Les liaisons dangereuses. – СПб.: Антология, 2006. – 352 с.
- 48) La Fayette M. de. La Princesse de Clèves. – Paris: Bookking International, 1993. – 350 p.
- 49) La Rouchefoucaud F. Mémoires. – Paris: Librairie Hachette, 1923. – 160 p.
- 50) Montaigne M. Les Essais. – London: Forgotten Books, 2017. – 500 p.
- 51) Musset A. La Confession d'un Enfant du siècle. – М.: «Прогресс», 1973. – 511 с.
- 52) Prévost A. Manon Lescaut. – Paris: Le Livre de poche, 1972. – 239 p.
- 53) Rousseau J.-J. Les Confessions. Tome I. – Paris: Hachette, 1956. – 327 p.
- 54) Rousseau J.-J. Les Confessions. Tome I. – Paris: Hachette, 1956. – 335 p.
- 55) Rousseau J.-J. Les reveries du promeneur solitaire. – Paris: Bokking International, 1994. – 250 p.
- 56) Saint-Simon duc de. Memoires: в 2 т. Т. 1. – М.: Прогресс, 1976. – 380 с.
- 57) Saint-Simon duc de. Memoires: в 2 т. Т. 2. – М.: Прогресс, 1976. – 420 с.
- 58) Shakespeare W. Richard III. – London: Dover Thrift Editions, 1995. – 112 p.
- 59) Stendhal F. Henri Brulard. – Paris: Le divan, 1927. – 895 p.
- 60) Stendhal F. Mélanges de littérature. Mélanges critiques: le style et les écrivains. – Paris: Le Divan, 1933. – 446 p.
- 61) Stendhal F. La Vie de Henri Brulard. – Paris: Champion, 1954. – 573 p.
- 62) Stendhal F. Le Rouge et le Noir. – Paris: Pocket, 2010. – 614 p.
- 63) Stendhal F. Les Souvenirs d'égotisme. – Paris: Champion, 1937. – 862 p.
- 64) Stendhal F. Œuvres romanesques complètes. T. I. – Paris: Gallimard, 2015. – 1248 p.
- 65) Stendhal F. Œuvres romanesques complètes. T. II. – Paris: Gallimard, 2015. – 1488 p.
- 66) Stendhal F. Œuvres romanesques complètes. T. III. – Paris: Gallimard, 2015. – 1520p.
- 67) Stendhal F. Promenades dans Rome. T. I. – Paris: Ligarán, 2005. – 226 p.
- 68) Stendhal F. Promenades dans Rome. T. II. – Paris: Ligarán, 2005. – 239 p.
- 69) Stendhal F. Rome, Naples et Florence. – Paris: Champion, 1919. – 634 p.
- 70) Stendhal F. Vie de Rossini. T. I. – Paris: Éditions Honoré Champion, 1923. – 380 p.
- 71) Stendhal F. Vie de Rossini. T. II. – Paris: Éditions Honoré Champion, 1923. – 423 p.

Труды, посвященные творчеству Ф. Стендаля:

- 72) Андрие Р. Стендаль, или бал маскарад. – М.: Прогресс, 1985. – 286 с.
- 73) Арагон Л. Свет Стендаля. – М.: Художественная литература, 1961. – 299 с.
- 74) Виноградов А.К. Стендаль и его время. – М.: Молодая гвардия, 1960. – 366 с.
- 75) Виноградов А.К. Три цвета времени. – М.: Художественная литература, 1981. – 382 с.
- 76) Грифцов Б.А. Стендаль // Психология писателя. – М.: Художественная литература, 1988. – 462 с.
- 77) Грудкина Т.В. Стендаль // 100 великих мастеров прозы. – М.: Вече, 2007. – 480 с.
- 78) Данилин Ю.И. Стендаль в своих мемуарах // Художественная литература. 1984. № 1. С. 87–103.
- 79) Кирнозе З.И. Московская осень Бейля. // Былое живое. – М.: Новое время, 2012. – 376 с.
- 80) Кочеткова Т.В. Неизвестная рукопись Стендаля. Публикация, перевод, комментарии // Вопросы литературы. 1958. № 5. С. 177–189.
- 81) Кочеткова Т.В. Об издании писем Стендаля в России // Вопросы литературы, 1961. № 3. С. 238–240.
- 82) Кочеткова Т.В. Стендаль в России: Автореферат дисс. канд. фил. наук. – Львов, 1968. – 16 с.
- 83) Манн Г. Стендаль // Собр. соч. в 8 т. Т. 8. – М.: Художественная литература, 1958. Т. 8. – 730 с.
- 84) Моруа А. От Монтеня до Арагона. – М.: Радуга, 1983. – 678 с.
- 85) Моруа А. Стендаль // Литературные портреты. – М.: Прогресс, 1977. – 295 с.
- 86) Нерлих М. Стендаль. – Челябинск: Урал LTD, 1999. – 362 с.
- 87) Прево Ж. Стендаль. – М.–Л.: Госполитиздат, 1960. – 439 с.
- 88) Мериме П. Стендаль // Собр. соч. в 10 т. Т. 5. – М.: Правда, 1963. – 560 с.
- 89) Ольшанская Н.М. Стендаль как историк наполеоновской эпохи: Автореферат дисс. канд. фил. наук. Волгоград, 2008. – 27 с.

- 90) Реизов Б.Г. Историко-литературные исследования. – Л.: Издательство ЛГУ, 1991. – 247 с.
- 91) Реизов Б.Г. Стендаль. Годы учения. – Л.: Наука, 1968. – 259 с.
- 92) Реизов Б.Г. Стендаль и В. Скотт // Проблемы сравнительной филологии. – М.–Л.: Наука, 1950. – 459 с.
- 93) Реизов Б.Г. Стендаль. Художественное творчество. – Л.: Худож. литература, 1978. – 408 с.
- 94) Реизов Б.Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. – М.: Наука, 1970. – 371 с.
- 95) Реизов Б.Г. Труды по сравнительному литературоведению. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2011. – 622 с.
- 96) Соколова М.В. Стендаль: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. – М.: Наследие, 1995. – 94 с.
- 97) Таранов П.С. От Петрарки до Стендаля. – М.: Издательство АСТ, 2000. – 432 с.
- 98) Трыков В.П. Стендаль и Бальзак // Стендаль. Пармская обитель; Оноре де Бальзак. Гобсек. Отец Горио. – М.: Детская литература, 1995. – 686 с.
- 99) Фрид Я. Стендаль. Очерк жизни и творчества. – М.: Худ. лит., 1967. – 416 с.
- 100) Цвейг С. Стендаль // Три певца своей жизни. – М.: Республика, 1992. – 672 с.
- 101) Эпштейн М. О стилевых началах реализма (поэтика Стендаля и Бальзака) // Вопросы литературы. 1977. № 8. С. 106–107.
- 102) Эсенбаева Р.М. Стендаль в оценке критики Нового времени // Художественное восприятие: проблемы теории истории. – Калинин: Изд-во КГУ, 1988. – 479 с.
- 103) Ansel Y. Stendhal, le temps et l'histoire. – Toulouse: Presse universitaires du Mirail, 2000. – 356 p.
- 104) Berthier Ph. Espaces stendhaliens. – Paris: Presses universitaires de France, 1997. – 343 p.
- 105) Bottacin Annalisa. Stendhal e Firenze. URL: <http://stendhal.armance.com> (дата обращения: 14.11.2017).
- 106) Chuquet A. Stendhal-Beyle. – Paris: Plon, 1902. – 548 p.

- 107) Crouzet M. Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique. – Paris: José Corti, 1982. – 415 p.
- 108) Crouzet M. Stendhal ou Monsieur Moi-même. – Paris: Flammarion, 1990. – 796 p.
- 109) Dédeyan Ch. Stendhal chroniqueur. – Paris: Didier, 1962. – 124 p.
- 110) Desalmand P. Cher Stendhal. Un pari sur la gloire. – Paris: Presses de Valmy, 1999. – 286 p.
- 111) Didier. B. Stendhal autobiographe. – Paris: Presses universitaires de France, 1983. – 320 p.
- 112) Green F.C. Stendhal. – Cambridge: University Press, 2011. – 326 p.
- 113) Jacquilot H de. Stendhal e i suoi libri. – Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005. – 386 p.
- 114) Houssaia Y. Histoire et fiction dans les Chroniques italiennes de Stendhal. – Paris: Université Paris VIII-Sorbonne nouvelle, 1997. – 364 p.
- 115) Faure F. Stendhal lecteur de madame de Staël. – Paris: Librairie Droz, 1974. – 128 p.
- 116) Litto V. del La création romanesque chez Stendhal // Actes du XVI congrès international stendhalien. – Genève: Droz. – 318 p.
- 117) Litto V. del. La vie intellectuelle de Stendhal. Genese et evolution de ses idées. – Paris: Presses universitaires de France, 1959. – 730 p.
- 118) Martino H. L'œuvre de Stendhal. Histoire de ses livres et de sa pensées. – Paris: Le Divan, 1945. – 547 p.
- 119) Rod E. Stendhal. – Paris: Hachette, 1905. – 160 p.
- 120) Rude F. Stendhal et la pensée sociale de son temps. – Paris: Plon, 1967. – 318 p.
- 121) Stirling H. Stendhal. The Red and the Black. – Cambridge: University Press, 1989. – 103 p.
- 122) Suzuki Sh. Stendhal et le théâtre. – Moncalieri: CIRVI, 1998. – 280 p.

Труды по истории и теории литературы:

- 123) Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 448 с.
- 124) Алташина В.Д. Искусство светской беседы: «Мемуары» Великой мадемуазель // Поэзия и правда мемуаров (Франция, XVII – XVIII вв.). – СПб.: РГПУ имени А. И. Герцена, 2005. – 537 с.
- 125) Алташина В.Д. Поэзия и правда мемуаров (Франция, XVII-XVIII вв.). – СПб.: Изд-во РГПУ, 2005. – 175 с.
- 126) Алташина В.Д. Роман-мемуары во французской литературе XVIII века: генезис и поэтика. Автореферат дисс. канд. фил. наук. – СПб.: 2007. – 35 с.
- 127) Алташина В.Д. «Трехстворчатое зеркало» современного французского романа: автовымысел, биовымысел и интермедийность // Искусство романа на рубеже XX – XXI вв. 1990 – 2015. – Волгоград: Волгоградский государственный университет, 2015. С. 74–95.
- 128) Аникст А.А. Творчество Шекспира. – М.: Художественная литература, 1963. – 476 с.
- 129) Анохина А.В. Прием интроспекции в романе Р. Мерля «Смерть – мое ремесло». // Фундаментальные и прикладные исследования в современном мире: Материалы VIII Международной научно-практической конференции 16 декабря 2014. – СПб.: Стратегия будущего, 2014. С. 146–151.
- 130) Анохина А.В. Приемы создания персонажей в романе Р. Мерля «За стеклом». // Альманах современной науки и образования. 2014. № 12. С. 14–17.
- 131) Анохина А.В. Симультанизм как прием интерпретации факта в романе Р. Мерля «За стеклом». Преподаватель XXI век. 2014. № 3. Ч. 2. С. 336–344.
- 132) Ауэрбах Э. Мимесис. – М.: Прогресс, 1976. – 556 с.
- 133) Ахматова А.А. «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. 1939. Вып. 1. С. 91–114.
- 134) Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

- 135) Баткин Л.М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. – М.: РГГУ, 2000. – 1005 с.
- 136) Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
- 137) Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
- 138) Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
- 139) Большаков В.П. Корнель. – М.: УЦ «Перспектива», 2001. – 308 с.
- 140) Бондарев А.П. «Адольф» Бенжамена Констана и традиции эпохи Просвещения в раннем французском романтизме: Автореферат дисс. канд. фил. наук. – М., 1980. – 45 с.
- 141) Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. – М.: Искусство, 1984. – 264 с.
- 142) Веселовский А.Н. Избранное. На пути к исторической поэтике. – М.: Автокнига, 2010. – 688 с.
- 143) Виноградов А.К. История молодого человека (Шатобриан и Бенжамен Констан). URL: <http://lib.ru> (дата обращения: 20.05.2017).
- 144) Вольперт Л.И. Пушкин и Шатобриан // Пушкинская междунар. конф., 4-я. 1997. С. 261–266.
- 145) Гавриленко Е.В. Формы жанровой саморефлексии в «Жизни Анри Брюлара» Стендаля. // Сборник научных трудов кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета. Вып. 12. – Днепропетровск: Изд-во ДНУ, 2008. С. 26–37.
- 146) Герцен А.И. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 3. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1954. – 360 с.
- 147) Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. – Л.: Советский писатель, 1987. – 400 с.
- 148) Гинзбург Л.Я. О литературном герое. – Л.: Советский писатель, 1979. – 224 с.
- 149) Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Статьи и очерки. – Л., 1982. – 423 с.

- 150) Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – М.: INTRADA, 1999. – 415 с.
- 151) Гинзбург Л.Я. Письма Бориса Пастернака. // Переписка Бориса Пастернака. – М.: Художественная литература, 1990. – 575 с.
- 152) Голенищев-Кутузов И.Н. Данте. – М.: Молодая гвардия, 1967. – 286 с.
- 153) Гриб В.Р. Мадам де Лафайет // Избранные работы: статьи и лекции по зарубежной литературе. – М.: ГИХЛ, 1956. – 415 с.
- 154) Дементьев Э.Г. Ранний французский романтизм. – Вологда: Вологодский гос. пед. институт, 1988. – 46 с.
- 155) Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 407 с.
- 156) Забабурова Н.В. Стендаль и «Принцесса Клевская». // Вопросы эволюции метода. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1954. С. 7–26.
- 157) Забабурова Н.В. Стендаль и проблемы психологического анализа. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1982. – 156 с.
- 158) Забабурова Н.В. Творчество Мари де Лафайет. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1985. – 175 с.
- 159) Забабурова Н.В. У истоков художественного психологизма // Известия Южного Федерального университета. Филологические науки. 2014. № 2. С. 126–147.
- 160) Забабурова Н.В. Французский философский роман XVIII века: самосознание жанра // XVIII век: литература в контексте культуры. – М.: Изд-во УРАО, 1999. С. 94–104.
- 161) Забабурова Н.В. Французский психологический роман: (Эпоха Просвещения и романтизм). – Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 1992. – 223 с.
- 162) Зализняк А.А. Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. № 106. – М., 2010. С.162–180.
- 163) Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. / Под ред. Г.К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1987. – 512 с.

- 164) Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Текст – автор – произведение. // Французская литература в контексте мировой культуры. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, 2012. – 310 с.
- 165) Искусство романа на рубеже XX – XXI столетий 1990 – 2015: Коллективная монография. / Под ред. В.А. Пестерева. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2015. – 254 с.
- 166) Казанский Н.С. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства. Т. 6. – М.: Собрание, 2009. – С. 73–90.
- 167) Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 279 с.
- 168) Карельский А.В. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. – М.: Сов. писатель, 1990. – 405 с.
- 169) Кирнозе З.И. Россия и Франция: Диалог культур. Статьи разных лет. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет, 2002. – 271 с.
- 170) Кирнозе З.И. Французский роман XX века. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1977. – 351 с.
- 171) Кознова Н.Н. Дневники, письма, мемуары: к вопросу о взаимодействии жанров // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве. Вып. 3. 2011. С. 154–158.
- 172) Колядич Т.М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. – М.: Мегатрон, 1998. – 398 с.
- 173) Кораллов М. Образ личности и облик эпохи: Штрихи к портретам и монографиям // Лит. обозрение. № 7. 1973. С. 25–37.
- 174) Кржевский Б.А. Статьи о зарубежной литературе. – М.: ГИХЛ, 1960. – 438 с.
- 175) Лихачев Д.С. Человек в литературе Древней Руси. – М.: Наука, 1970. – 180 с.
- 176) Лосев А.Ф. Итоги тысячелетнего развития. – М.: Искусство, 1992. – 393 с.
- 177) Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 560 с.
- 178) Луков В.А. Исторические хроники Шекспира. – М.: МГПИ, 1979. – 409с.

- 179) Луков В.А. Предромантизм и реализм. // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX вв.: Сб. научных трудов. – Иваново: ИвГУ, 1982. – 78 с.
- 180) Луков В.А. Руссо и предромантизм. // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе: Межвуз. сб. научных трудов. – М.: МГПИ, 1983. – 81 с.
- 181) Луков В.А. Французская драматургия на рубеже XVIII – XIX веков: Дис. ... докт. филол. Наук. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1985. – 448 с.
- 182) Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука, 1990. – 278 с.
- 183) Михайлов А.Д. К творческой истории «Фьямметты» и «Фьезоланских нимф». – М.: Наука, 1968. – 325 с.
- 184) Михайлов А.Д. Малая проза Прево. – М.: Правда, 1989. – 57 с.
- 185) Михайлов Д.А. Поэтика Пруста. – М.: Языки славянской культуры, 2012. 504 с.
- 186) Михеев М.Ю. Дневник как эго-текст. – М.: Водолей, 2007. – 264 с.
- 187) Михеев М.Ю. Фактографическая проза или пред-текст // Человек. 2004. № 3. С. 132–149.
- 188) Моруа А. От Монтеня до Арагона. – М.: Радуга, 1983. – 680 с.
- 189) Моруа А. Шестьдесят лет моей литературной деятельности. – М.: Прогресс, 1977. – 294 с.
- 190) Мустафина Е.А. Образ Европы в литературном сознании России и США в XIX веке: Автореферат дисс. канд. фил. наук. – М., 2006. – 37 с.
- 191) Неретина С.С. Петр Абеляр и персона // Петр Абеляр. История моих бедствий. – М.: ИФРАН, 2011. – 125 с.
- 192) Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре: концептуализм Абеляра. – М.: Гнозис, 1994. – 216 с.
- 193) Обломиевский Д.Д. Французский романтизм. – М.: ОГИЗ, 1947. – 355 с.
- 194) Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. – Днепропетровск: АРТ-ПРЕСС, 1996. – 270 с.
- 195) Пахсарьян Н.Т. Избранные статьи о французской литературе. – Днепропетровск: АРТ-ПРЕСС, 2010. – 256 с.

- 196) Пахсарьян Н.Т. «Манон Леско» А. Прево и «Рене» Ф.-Р. Шатобриана: к проблеме взаимодействия романа рококо и романтического романа // Актуальные проблемы филологии. Материалы второй научной конференции. – М.: Институт иностранных языков, 1998. – 263 с.
- 197) Петрышева О.В. Жанр портрета во французской мемуарной литературе XVII века: (Т. де Рео, Рец, Сен-Симон): Автореферат дисс. канд. фил. наук. – Казань: 2015, 25 с.
- 198) Пушкин, А.С. <Об Альфреде Мюссе > // Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 11. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – 588 с.
- 199) Разумовская М.В. Жизнь и творчество Франсуа де Ларошфуко. // Франсуа де Ларошфуко, Мемуары. Максимумы. – М.: Наука, 1993. – 236 с.
- 200) Реизов Б.Г. Бенжамен Констан и немецкий театр. – Л.: ГИХЛ, 1960. – 111 с.
- 201) Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. – Л.: ГИХЛ, 1958. – 566 с.
- 202) Сент-Бев Ш.-О. Литературные портреты. Критические очерки. – М.: ГИХЛ, 1970. – 585 с.
- 203) Смирнов А.А. Джованни Боккаччо. – М.: Наука, 1968. – 670 с.
- 204) Соколова Н.И. Проблемы сценического искусства в романе Ш. Бронте «Vilette» («Городок»). // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2016. № 3. С. 81–92.
- 205) Сомова Е.В. Символика раннехристианского искусства (живопись катакомб) в историческом романе Н. Уайзмана «Фабиола» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Общественные науки. 2016. № 742. С. 97–112.
- 206) Сомова Е.В. Художественное осмысление истории в романе Э. Бульвер-Литтона «Павсаний-спартанец» // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2013. № 681. С. 137–159.

- 207) Степина А.Н. Исповедальная традиция Августина Блаженного в произведениях Северина Боэция, Пьера Абеляра и Франческо Петрарки: Автореферат дисс. канд. фил. наук. – М., 2012. – 18 с.
- 208) Столяров А.А. «Исповедь»: История создания. Жанр. Проблемы достоверности. // Аврелий Августин: жизнь, учение и его судьбы. – М.: Ренессанс, 1991. – 488 с.
- 209) Таганов А.Н. Марсель Пруст в русском литературном сознании. – Иваново: Иван. гос. ун-т, 2013. – 208 с.
- 210) Тартаковский А.Г. Мемуаристика как феномен культуры. Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 35–54.
- 211) Тартаковский А.Г. Русская мемуаристика и историческое сознание XIX века. – М.: Археографический центр, 1997. – 358 с.
- 212) Тесля А.А. Документальная проза: проблема и история жанров. – Хабаровск: Изд-во Тихоокеанского гос. ун-та, 2011. – 968 с.
- 213) Томашевский Б.В. Писатель и книга. Очерки текстологии. – М.: Искусство, 1959. – 278 с.
- 214) Трыков В.П. Биографическая проза Ромена Роллана. «Жизни великих людей», «Пеги». – М.: Изд-во МГПУ, 2016. – 152 с.
- 215) Трыков В.П. Концепция реализма Эжена-Мельхиора де Вогюэ в контексте споров о реализме в современном литературоведении // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 4. С. 233–246.
- 216) Трыков В.П. Поэтика книги Ромена Роллана «Пеги» // Преподаватель XXI век. 2015. Т. 2. № 1. С. 364–377.
- 217) Трыков В.П. Судьба литературного наследия Ромена Роллана на современном этапе. // Rhema. Рема. 2017. № 3. С. 21–39.
- 218) Трыков В.П. Французский литературный портрет XIX века. – М.: Флинта, 1999. – 360 с.
- 219) Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
- 220) Тэн И. Философия искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1995. – 160 с.

- 221) Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. – М.: Алтейя, 1998. – 254 с.
- 222) Фомин С.М. О лирической прозе... и не только: Статьи разных лет. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, 2012. – 180 с.
- 223) Фомин С.М. Французский автопсихологический роман: эволюция жанра. // Французская литература в контексте мировой культуры. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, 2012. – 310 с.
- 224) Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: в 2 т. Т. 1. – М.: Художественная литература, 1984. – 519 с.
- 225) Французский акцент в мировой культуре: к 60-летию Александра Николаевича Таганова: коллективная монография. – Иваново: Иван. Гос. Ун-т, 2010. – 353 с.
- 226) Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб.: А-сad, 1994. – 408 с.
- 227) Шайтанов И.О. Как было и как вспомнилось. – М.: Знание, 1981. – 64 с.
- 228) Шайтанов И.О. Мыслящая муза. – М.: Прометей, 1989. – 260 с.
- 229) Шведов Ю.Ф. Вильям Шекспир. Исследования. – М.: Наука, 1977. – 495с.
- 230) Шевякова Э.Н. Поэтика современной французской прозы. – М.: МГУП, 2002. – 288 с.
- 231) Шишмарев В.Ф. Очерки по истории итальянской литературы: Данте, Петрарка, Боккаччо. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – 320 с.
- 232) Шкловский В.Б. Избранное: в 2 т. Т. 1. – М.: Художественная литература, 1983. – 639 с.
- 233) Шрейдер Н.С. Специфика жанра романа Б. Константа «Адольф». – М: Просвещение, 1973. – 236 с.
- 234) Цатурова К.С. Большие французские хроники. URL: <http://www.rummuseum.info> (дата обращения: 13.07.2016).

- 235) Arrous M., Boussard F., Boussard N. Une liberté orageuse. Balzac – Stendhal. Moyen Âge, Renaissance, Réforme. – Tours: Cazaubon, Eurédit, 2004. – 589 p.
- 236) Bertièrre A. Le cardinal de Retz mémorialiste. – Paris: Klincksieck, 1977. – 580 p.
- 237) Crescini V. Contribute agli studi sul Boccaccio. – Torino: Ermanno Loescher, 1886. – 292 p.
- 238) Estève E. Byron et le romantisme français; essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1812 a 1850. – Paris: Librairie Hachette, 1907. – 551 p.
- 239) Godenne R. Etudes sur la nouvelle de langue française. – Genève: Slatkine, 2005. – 462 p.
- 240) Godenne R. Histoire de la nouvelle française aux XVII et XVIII siècles. – Genève: Droz, 1970. – 354 p.
- 241) Godenne R. La nouvelle française, Paris, Presses Universitaires de France. – Paris: Champion, 1995. – 176 p.
- 242) Goyet F. La nouvelle 1870 – 1925. – Paris: Presses universitaires de France, 1993. – 264 p.
- 243) Grojnowski D. Lire la nouvelle. – Paris: Dunod, 1993. – 210 p.
- 244) Hepp N. La Cour au miroir des mémorialistes: 1530 – 1682. – Strasbourg: Klincksieck. – 216 p.
- 245) McLaughlin M.M. Abelard as Autobiographer: The Motives and Meaning of his «Story of Calamities» // Speculum. 1967. Vol. 42, No. 3. Pp. 463–488.
- 246) Matthews G.B. Augustine. – Oxford: Blackwell, 2005. – 161 p.
- 247) Lejeune Ph. L'autobiographie en France. – Paris: Edition de Seuil, 1971. – 364 p.
- 248) Lemaitre J. Jean Racine. – Paris: Calmann-Lévy, 1912. – 328 p.
- 249) Luchaire A. La Société française au temps de Philippe-Auguste. – Genève: Slatkine, 1974. – 414 p.
- 250) Sanderson B. The Consolation of Boethius. URL: <http://www.san.beck.org> (дата обращения: 10.09.2017).
- 251) Stock B. Augustinus the Reader: Meditation, Self-Knowledge, and the Ethics of Interpretation. – Cambridge: Mass, 1996. – 504 p.

- 252) Viart D. Le Roman français au XXe siècle. – Paris: Hachette, 1999. – 387 p.
- 253) Villey P. L'influence de Montaigne sur les idées pédagogiques de Locke et de Rousseau. – Paris: Hachette, 1911. – 298 p.
- 254) Washington E. On Montaigne: the father of psychological essays. URL: <http://www.renewamerica.com> (дата обращения: 25.05.2016).
- 255) Wilkinson W.C. French Classics. URL:<http://www.gutenberg.org> (дата обращения: 15.02.2017).

Справочная литература (энциклопедии и учебные пособия):

- 256) Аникин А.Е. Русский этимологический словарь. – М.: ИРЯ РАН, 2013. – 352 с.
- 257) Гене Б. История и историческая культура Средневекового Запада. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 491 с.
- 258) Гусейнов А. А., Иррлитц Г. Краткая история этики. – М.: Мысль, 1987. – 589 с.
- 259) Зарубежные писатели. Биобиблиогр. слов. В 2 ч. Ч. 1 / Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1997. – 476 с.
- 260) История английской литературы. Т. 1, Вып. 1. – М.–Л.: Издательство Академии Наук СССР, 1943. – 967 с.
- 261) История всемирной литературы: в 8 т. Т. 3. – М.: Наука, 1983. – 994 с.
- 262) История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – М.: Изд-во РОУ, 1996. – 102 с.
- 263) История зарубежной литературы XIX века. / Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1991. – 256 с.
- 264) История зарубежной литературы XIX – первой половины XX веков. / Под ред. А.В. Скрипника. – Якутск: Издательство БГУЭП, 2011. – 172 с.
- 265) История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский романтизм // Под ред. Г.Н. Храповицкой. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 406 с.
- 266) История русской литературы: В 10 т. Т. 5. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1941 – 1956. – 626 с.

- 267) История французской литературы: в 4 т. Т. 1: 1789 – 1870 гг. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956. – 733 с.
- 268) История Франции: в 3 т. Т. 1. / Под ред. А.З. Манфреда. – М.: Наука, 1972. – 257 с.
- 269) История Франции: в 3 т. Т. 2. / Под ред. А.З. Манфреда. – М.: Наука, 1973. – 361 с.
- 270) Калининкова Н.Г. Стендаль // Новая Российская энциклопедия. Т. 15. Ч. 2. – М.: Энциклопедия, 2015. – С.292–293.
- 271) Кирнозе З.И., Пронин В.Н. Практикум по истории французской литературы. – М.: Просвещение, 1991. – 159 с.
- 272) Кирнозе З.И., Фомин С. М. Французская психологическая проза: в 2 ч. – Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, 1997. Ч. 1. 43 с.; Ч. 2. 1998. – 65 с.
- 273) Лермонтовская энциклопедия / Под ред. В.А. Мануйлова. – М.: Сов. Энцикл., 1981. – 746 с.
- 274) Литература: Практикум. Ч. 1: Зарубежная литература / Под ред. В.А. Лукова. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006. – 196 с.
- 275) Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 9. – М.: ОГИЗ РСФСР, 1935. – 832 с.
- 276) Лосев А.Ф. Античная философия истории. – М.: Наука, 1977. – 598с.
- 277) Луков В.А. История зарубежной литературы: в 2 кн. Книга 2: XVII–XVIII века. – М.: ГИТР, 2006. – 268 с.
- 278) Луков В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 512 с.
- 279) Майоров Г.Г. Формирование средневековой философии. – М.: Мысль, 1979. – 423 с.
- 280) Михайлов А.Д. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста: Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI – XIX века). Т. 1. – М.: Языки славянских культур, 2009. – 472 с.

- 281) Никола М.И., Попова М.К., Шайтанов И.О История зарубежной литературы средних веков. Учебник для вузов. – М.: Юрайт. 2014. – 451 с.
- 282) Пессель М. Золото муравьев. – М.: Мысль, 1989. – 190 с.
- 283) Попова Н.Н. Античные и христианские символы. – СПб.: Аврора, 2003. – 803 с.
- 284) Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. // Под ред. Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной, 2008. – 358 с.
- 285) Романная проза Запада на рубеже XX–XXI столетий / Под ред. В.А. Пестерева. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2014. – 291 с.
- 286) Словарь литературных терминов: В 2 т. // сост. Гроссман Л.П. – М., 1990. – 836 с.
- 287) Советская историческая энциклопедия: В 16 т. Т 15. – М.: Наука, 1961 – 1976. – 1037 с.
- 288) Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Классический учебник, 2002. – 334 с.
- 289) Тронский И.М. История античной литературы: историография. – М.: Высшая школа, 1983. – 464 с.
- 290) Швейбельман Н.Ф., Кирнозе З.И., Фомин С.М. Этическая преднамеренность зарубежной литературы XX века. – Нижний Новгород: ФГБОУ ВПО «НГЛУ», 2013. – 233 с.
- 291) Эпштейн, М.Н. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 1974. – 678 с.
- 292) Dictionnaire de l'Académie française. T. I. – Paris: Presses Universitaires de France, 1935. – 950 p.
- 293) Dictionnaire de la littérature française et francophone / под ред. Jacques Demougin. – Paris: Larousse, 1992. – 714 p.
- 294) Lanson G. Histoire de la littérature française. – Paris: Librairie Hachette, 1922. – 1266 p.
- 295) Larousse P. Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle. URL: <http://www.larousse.fr> (дата обращения: 13.10.2016).

296) Littré É. Dictionnaire de la langue française. T. I. – Paris: Presses Universitaires de France. 1968. – 485 p.

297) Russell B. History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day. – Old Woking, Surrey: Unwin Brothers Ltd, 1947. – 916 p.