

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ РУ  
САМАРКАНДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ  
ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ  
КАФЕДРА ФРАНЦУЗСКОЙ ФИЛОЛОГИИ**

**На правах рукописи**

**БЕКМУРОДОВА ЗЕБИНИСО**

***“ЛИНГВО-ПОЭТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
АВТОРОВ XVII-XVIII ВЕКА (на примере произведений Мадам де  
Лафайет, Монтескьё, Вольтера и Руссо)”***

**5А 220102 – специальность французского языкознания**

**МАГИСТРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ**

**на соискание степени магистра по французскому языкознанию**

**Научный руководитель: Ф.ф.док.проф., Холбеков М.Н**

Работа обсуждена на кафедре и  
рекомендована к защите 30-мая  
2015 года.

Зав. кафедрой французской филологии  
к.ф.н. Сувонова Н.Н. \_\_\_\_\_

Зав.отделением магистратуры

Доц. Искандаров Э. \_\_\_\_\_

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2015.

Самарканд - 2015

## **СОДЕРЖАНИЕ**

### **ВВЕДЕНИЕ**

### **ГЛАВА I. ЯЗЫК И СТИЛЬ РОМАНА М. ДЕ ЛАФАЙЕТ**

#### **«ПРИНЦЕССА ДЕ КЛЕЕВАЯ»**

1.1. Язык и стиль прециозной литературы

1.2. Язык и стиль романа Мадам де Ла фает «Принцесса Клевская»

### **ГЛАВА 2. ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ ЭПОХИ**

#### **ПРОСВЕЩЕНИИ.**

2.1. Поэтика текста романа Монтескье «Персидские письма»

2.2. Язык и стиль романа Монтескье «Персидские письма»

### **ГЛАВА 3. ПОЭТИКА ТЕКСТА ФИЛОСОФСКИХ СКАЗОК**

#### **ВОЛЬТЕРА.**

3.1. Поэтика повести Вольтера «Кандид или Оптимизм»

3.2. Поэтика текста повести «Простодушный» Вольтера.

### **ГЛАВА 4. ОСНОВНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ**

#### **ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ж.-Ж. РУССО – ЕГО «НОВАЯ ЭЛОИЗА»**

4.1. Язык и стиль романа «Новая Элоиза»

4.2. Поэтика текста романа «Юлия, или Новая Элоиза»

#### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ:**

#### **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

## ВВЕДЕНИЕ

С начала XVIII века французская литература вступила в новую фазу своего развития, характеризующуюся постепенным созданием нового стиля – *классицизма*.

Связанные многими нитями с ренессансной, гуманистической литературой, пронизанный, подобной, преклонением перед античным, искусством и признававший подражание последнему единственным правильным путём художественного творчества, французский классицизм в тоже время во многом отталкивался от литературы ренессанса, ревизовал ее идейно - художественные установки и выдвигал качественно новые задачи и методы литературной работы.

Французский классицизм XVIII века явился потому не только продолжением литературы французского Ренессанса, но и своеобразной ее антитезой: он отметил совершенно новый этап в развитии литературы, характеризующийся ее тесной связью с культурой абсолютистского государства.

Особенно, при царствовании Людовика XIII, его премьер министр кардинал Ришелье обратил большое внимание на вопросы культуры и искусства. Он придавал очень важное значение литературе и имея претензию сам быть писателем, окружал себя поэтами и критиками, назначал им пенсии и стремился поставить литературу и театр на службу своей политике. С этой целью он основал Французскую Академию и соответственно направлял ее деятельность. Он содействовал формированию классицизма как официального, общегосударственного литературного стиля. Он поддерживал также зарождавшуюся в это время периодическую печать и использовал для пропаганды своей политики основанную в 1631г. Теофрастом Ренодо «французскую газету» (“Gazette de France”) При царствовании Людовика XIV, королевский двор являлся крупнейшим культурным центром страны. Все виднейшие французские поэты, писатели, музыканты, художники привлекались Людовиком XIV к

обслуживанию его двора своими произведениями. За это они пользовались личным покровительством короля, награждались дарами, пенсиями, придворными титулами и должностями.

В связи с э том искусство и литература Франции приобрели в лучшие годы правления Людовика XIV некоторые придворный отпечаток. Такие придворные черты имеются и в ведущем литературном стиле Франции XVII века – *классицизме*.

Став передовой страной эпохи абсолютизма, Франция распространяет на все европейские страны свое культурные влияние. Широкая экспансия французской придворной культуры за пределы Франции обуславливает гегемонию французского языка, который становится в XVII и XVIII вв. международным языком «светского общества» всех стран Европы.

Все крупнейшие французские писатели – классицисты XVII века боролись за создание большого, монументального искусства, вырастающего на основе государственного и национального единства.

Основоположники французского классицизма (Малерб, Гиз де Бальзак, Шаплен, Вожла, д'Обиньяк) энергично воевали с унаследованным от Ренессанса индивидуализмом, с культом субъективного произвола, стихийной эмоциональности и неорганизованного «вдохновения». Они проводили «очищение» поэзии и поэтического языка во имя «разумной» организации поэтического материала, внедряя в сознание поэтов принцип строжайшей дисциплины. В своей борьбе с субъективным лиризмом и эмоционализмом они апеллировали к тому же универсальному «разуму», как упорядочивающему принципу. Даже знаменитое правило трех единств, этот стержневой принцип драматургии классицизма, разработанные уже теоретиками ренессансной драмы в Италии и во Франции, обосновывается аббатом д'Обиньяком не предписаниями Аристотеля и Борація, а требованиями разума. Если философ Декарт объявил разум верховным судьей истинного, то Шоплин и д'Обинья объявили его верховным судьей

прекрасного. Признание разума критерием объективной эстетической ценности было окончательно закреплено в «Поэтическом искусстве» Буало, этом кодексе французского классицизма.

Итак, литературная доктрина классицизма явились двумя формами выражения рационалистического мышления: первый тезис имеет идеалистический характер и обуславливает последовательное, систематическое абстрагирование действительности, стремление облечь ее в верные, неизменные, идеальные формы, противоположение чувственному материалу.

Соответственно этому принципу, поэтика классицизма призывала при изображении чувственной действительности отвлекаться от индивидуального своеобразия, растворять единичное во всеобщем, воспроизводить только родовые, а не видовые признаки предметов, и выдвигать логическую сторону за счет эмоциональной; второй тезис вносит в творческий метод классицистов некоторые материалистические тенденции, вливает в него реалистическую струю. Писатели-классицисты, даже абстрагируя действительности, все же стремились познать и отразить типичную закономерности реальной жизни своего времени. Однако их интерес к реальной действительности ограничивался по преимуществу внутренней жизнью человека, миром человеческих страстей и переживаний, в противовес материальному существованию, которое обычно игнорировалось. В области анализа человеческой психики, в области изучения человеческих характеров и страстей, классицисты внесло немало нового в литературу, которая обязано им крупными реалистическими достижениями. Именно классицизм способствовал преодолению одностороннего, вульгарного понимания реализма, ограничивающего его показом только внешней оболочки вещей и людей, быта, условий материального существования (плутовской роман и его французский подражатели).

Законы формальной логики полновластно господствовали в принципах построения отдельных литературных произведений и целых литературных жанров. Применение этих законов к области художественного творчества поражают знаменитые «правила» (les règles) считавшиеся безусловно обязательными для всех писателей, как законно самого «разума».

Среди этих «правил» особенно важное место занимало правило трех единств (времени, места, и действия) в драматических произведениях (Корнеля и Расина) и принцип резкого разграничения эстетических категорий (ужасного и смешного, высокого и низменного), положенные в основу классицистического учения о жанрах.

Удельный вес различных литературных жанров в поэтике классицизма был весьма различен. В области прозы классицисты обнаруживали пристрастие к описательному и дидактическому жанрам (характеристика, афоризм, проповедь, памфлет), в которых они могли оперировать максимально обобщенными, типическими образами, не останавливаясь на внешних событиях. Такие установки вызывали также пренебрежительное отношение классицистов к роману, которые они считали неполноценным, гибридным жанром. Единственный роман классицистического стиля – «Принцесса де Клев» мадам де Лафайет – представляет собой в сущности мастерски написанный психологический этюд со сравнительно мало разработанным элементом повествования.

# ГЛАВА I. ЯЗЫК И СТИЛЬ РОМАНА М. ДЕ ЛАФАЙЕТ «ПРИНЦЕССА ДЕ КЛЕЕВАЯ»

## 1.1. Язык и стиль прециозной литературы

В процессе формирования французского классицизма весьма важную роль сыграли литературные кружки парижской аристократии, в которых принимали также участие представители буржуазной интеллигенции. Кружки эти были весьма разнородны как по своему составу, как и по предмету своих занятий и направлению литературных интересов. Но все они живо интересовались вопросами языка и литературы и стремились оказывать влияние на литературную жизнь. Спорным вопросам являлось то, в какой мере социально-бытовая практика столичной аристократии должна было определять пути развития национальной литературы, иначе говоря – в какой мере аристократический вкус мог быть признан руководящим и общеобязательным критерием художественной ценности литературных произведений. От решения этого вопроса зависело направление литературной политики французской монархии, а следовательно, и реальное содержание литературы, ее большее или меньшее соответствие интересам широких кругов французского общества.

Первый по времени возникновения парижский литературный салон попытался разрешить этот вопрос в смысле утверждения кастовой аристократической эстетики. Этим салоном был знаменитый Отель Рамбулье (Hotel Rambouillet), называвшийся так по имени его основательницы Катерины де Вивони, маркизы Рамбулье.

С самого возникновения Отеля Рамбулье здесь происходили длительные беседы, посвященные анализу различных чувств (самолюбие, дружба, любовь) и оттенков. Одновременно обсуждались вопросы языка, разбирались новые сочинения, происходили поэтические состязания между посетителями салона. Среди последних, наряду с аристократами,

которые интересовались вопросами литературы, всегда играли важную роль профессиональные литераторы незнатного происхождения. Из них в Отеле Рамбулье часто бывали старик Малерб, Гез де Бальзак, Вуатюр, Ракан, Шаплен, Пьер Корнель, также мадам де Севинье и мадам де Лафайет, последние две были талантливыми писательницами. Как сами салоны, так и культивируемая в них литература, научили наименование «прециозных» (от слова *Précieux* “драгоценный”, в расширенном смысле – «изысканный»). Понятие «прециозности» охватывало кастовую аристократическую эстетику, в основе которой лежало стремление побежденной монархией феодальной знати, не желавший превращаться в раболепных придворных, сохранить свое придворных, сохранить свое привилегированная положения, отделив себя от «грубой черни», и удовлетворять свои эстетические потребности, возникшие в условиях бездельного, паразитического существования.

Эти тенденции прециозной аристократии обуславливали своеобразное разрешение ею проблемы литературного языка. Теоретик прециозности Сомез (*Somaite*) писал в своем «Большом словаре прециозниц» (“*Le Grand Dictionnaire des Précieuses*”, 1661): “Необходима, чтобы прециозница говорила иначе, кто имеет ум более светлый, чем чернь. С этой целью прециозницы прилагают все усилия к тому, чтобы разрушить старый язык, и создают совершенно новый язык, который присущ одним”. Такая установка на непонятный массе, зашифрованный язык было прямо противоположена взглядом на этот вопрос малерба и всех классицистов. Она носила ярко выраженный антидемократический и антигуманистический характер.

Стремление прециозной знати отмежеваться в отношении языка от народа не приводило ее, однако, к расширению языкового запаса. Прециозные салоны удовлетворялись наличным лексическим материалом, уже сокращенным реформой Малерба, но трансформировали его на новый лад. Создавая необычные сочетания слов и образные выражения, понятные



только посвященным. Особенно типичным для прециозного языка приемом являлось перифраза, не столько описывавшая, сколько зашифровывавшая бытовой предмет. Яркие образцы таких перифраз дал Мольер в своих «Смешных жеманницах»: «советник граций» (зеркало), «удобства для разговора» (кресло), «душено» (скрипка, под звуки которых хочется танцевать) и т.д. Прециозные перифразы вовсе не способствовали усилению выразительности и классичности языка. Напротив, они влекли за собой размывание контуров вещей, их развеществления. Они являлись своеобразными шарадами или ребусами, построенными на двусмысленных или многозначных выражениях, истинный смысл которых определялся только контекстом или обстановкой, в который употреблено было данное выражение. Объективное, познавательное значение языка снижалось, на первом месте выдвигался субъективный прощаль говорящего, вся речь получала вычурный и надуманный характер. Особенности прециозного языка были тесно связаны со специфическим пониманием существа поэзии и ее задач. Для прециозников поэзия была делом немногих изысканных умов; она – самодельная игра, забава, в которой форма имеет больше значения, чем содержания. Критерием эстетической ценности прециозной поэзии являлось преодоление поэтом трудностей. «Цель поэта – являлось» (“E del poet ail fin la maraviglia”), заявлял итальянский поэт Джамбаттиста Марино (1569 - 1625), живший некоторое время в Париже и являвшийся высшим поэтическим авторитетом французской прециозной знати. Его стихи представляют собой бесконечный набор всякого рода галантных метафор, сравнений, гипербол, перифраз, Камбуров и т.д. Он научил французских прециозных поэтов выражать самые обыкновенные мысли максимально усложненным способом.

Помимо лирики, прециозные писатели разрабатывали также жанр романа, в котором получили яркое выражение характерные особенности стиля барокко. Раньше всего прециозный роман выступил в форме пасторального, который пережил во Франции начала XVII века свой

несколько запоздалый, хотя и пышный, расцвет. Его создателем был Оноре д'Юрфе (Honové d'Uofé. 1568-1625). Создавшим автору громкую славу, был роман «Астрея»(Astrée).

В 1640 – е годы на смену пасторального романа появляется новый жанр галантно – героического романа с рыцарской, военно-авантюрной или псевдоисторической тематикой. Период расцвета этого жанра связан с новой полосой заговоров и восстаний феодальной знати против Ришелье и Мазарини, завершившихся Фрондой. В это бурное время галантно-героический роман возбуждал аристократию рассказами о героических подвигах, сражениях и переворотах. Основа повествования этого жанра были Марен Леруа де Гомбервиль (Marin le Roy de Gomberville 1600-1674), прославившийся своим многотомным романом «Полександр» (“Poléxandre”) и Готье де Кост де Ла – Кальпренед (Gautiev de Costes de la Calprenède.1610-1663) специализировался на исторической тематике («Кассандра», «Клеопатра», «Фарамонде»). Третьим и крупнейшим представителем барочного романа было Мадлена де Скюдери (Madeleine de Scudéry.1607-1701). Первым романом м-ль де Скюдери был «Ибрагим, или Великий паша» (Ibrahim, ou l'illustre Bassa.1641)- чисто любовный роман, предисловии к которому она заявила: «Бессмертный Гелиодор и великий д'Юрфе были и будут для меня единственными образцами». Одного во втором своем романе, имевшем особенно шумный успех, «Артамен, или Великий Кир» («Artamène? Ou le Grand Cyrus»), она перешла к исторической тематике, подчеркнутой из истории древних мидян и персов. В центре сюжета романа стоит история любви Кира к мидийской царевне Мандане, ради которой Кир служит ее отцу царю Кнаксару под именем Артамена и едва не погибает, будучи обвинен в измене. Как и в других барочных романах, в «Артамене» нагромождено множество галантно-героических приключений, эффектных описаний, пространственных диалогов и т.д.

На ряду с развитием галантно-героического и буффонно-реалистического романа, в равной мере стоявших на периферии господствующей литературы классицизма, в пределах самого классицизма в середине XVII века, возникают и начинают играть заметную роль произведения художественной прозы.

Крупнейшим очагом художественной прозы классицизма явился в середине XVII века знаменитый Пор-Рояль (Port-Royal)-янсенистский монастырь, воспитавший в горниле борьбы с иезуитами первых полемистов и вырастивший в этой борьбе самого крупного прозаика эпохи – Паскаля, надолго определившего развитие морально-публицистической литература. Среди писателей, испытавших несомненное влияние Паскаля, первое место занимает его современник герцог Ларошфуко (duc de La Rochefoucauld.1613-1680). Вместе с Ларошфуко во французскую литературу вступает целая плеяда других представителей высшего света («светские авторы» - les auteurs mondains), салонных остроумцев (beaux esprits), видящих в литературном творчестве преимущественно средство развлечения и общения. Среди них была автор знаменитого романа «Принцесса де Клев» Мари – Мадлен де Лафайет (Marie – Madeleine de Fayette.1634-1693).Создание романа «Принцесса де Клев» (La Princesse de Clèves,1678) относится ко времени знакомства мадам де Лафайет с герцогом Ларошфуко, заканчивавшим в это время свои «Максимы».

Сюжет романа сводится к следующему. Знатная девушка м-зель де Шартр, едва обручившись с принцем де Клев, которого она любить, встречает красивого молодого вельможу Немура.

Между ними вспыхивает горячая взаимная любовь. Героиня долго не отдает себе отчета в своей страсти, которая все более разгорается в ней, и только после того, как это страсть целиком захватила ее, она начинает понимать весь трагизм своего положения. Благородная и честная женщина, она хочет сохранить верность своему мужу и борется со своим чувством, но, не будучи в силах подавить его, просит мужа увезти ее в деревню. Это

ей, одного, не помогает. Тогда она признается мужу в своей любви к Немуру и тут же клянется, что останется ему верна. Потрясенный услышанным, муж героини заболевает и умирает. Принцесса свободна, не теперь, когда она в праве соединиться с любимым человеком, она отказывается от своего счастья и уходит в монастырь.

Внешне «Принцесса де Клев» представляет собой исторический роман фоном, на котором действуют основные персонажи, является французский двор середины XVI века. Однако тщетно было бы искать в романе археологической точности в описаниях быта и нравов. При всей схожести основных форм придворной жизни при Генрихе II и Медовике XIV нетрудно установить, что целый ряд аристократического быта второй половины XVII века перенесен в XVI век. Не восстановление конкретного исторического быта стоит в центре внимания мадам де Лафайет, а точное воспроизведение возможного в определенных жизненных условиях развития человеческого характера. Не случайно один из величайших представителей историко-психологического романа Стендаль противопоставлял «Принцессу де Клев» романом Вальтера Скотта. «Это два имени, - говорит Стендаль, - обозначают два противоположных типа романа. Описывать ли одежду героев, пейзаж, среди которого они находятся черты их лица, или лучше описывать страсти и различные чувства, волнующие их души?» Стендаль, не задумываясь, отдает предпочтение второй манере, - той, в которой написана «Принцесса де Клев».

Психологический реализм мадам де Лефайет не противоречит ее строго классицистическому стилю. Тщательно разрабатывая душевные облики своих героев, писательница ограничивается самой скупой и обобщенной типизацией, сознательно уклоняясь от характерологического показа действительности. Некоторое абстрагирование человеческих страстей и рационалистическое оперирование общими признаками ставит роман мадам де Лефайет на уровень требований ортодоксальной поэтики

классицизма. Если подобная форма литературы и не была предусмотрена доктриной («Поэтическое искусство» Буало появилось за четыре года до «Принцесса де Клев»), то она полностью отвечает ей в романе Лефайет.

И тем не менее «Принцесса де Клев» целиком подготовлена великом реализмом Возрождения. Акад. А.Н. Веселовский возводил этот роман по прямой линии к «Фьяметте» Боккаччо. «И современники Боккаччо вчитывались в «Фьяметту» - писал он выносили из нее не столько уроки психологии, столько обаяние риторичности и закупающий слух фразы... Живая струя надолго теряется в песках, чтобы пробиться в другом месте: в «Принцессе Клевской» M-me de La Fayette».<sup>1</sup>

Таким образом роман мадам де Лафайет дает лишнее подтверждения глубокой внутренней связи между французской литературой XVII века и традициями литературы Ренессанса. Он вскрывает часто игнорируемую исследователями преемственность двух великих эпох в истории французской литературы.

## **1.2. Язык и стиль романа Мадам де Ла файет «Принцесса Клевская»**

Роман Мари Мадам де Ла файет «Принцесса Клевская» вышел в свет в 1678 году. Хотя классицизм с его строгими правилами был как бы, противопоставлен романному жанру, самому свободному из всех литературных форм, тем не менее, XVII век оказался не только веком драматургии, но и различных образцов эпического рода. Более того, роман стал той сферой, в которой наиболее отчетливо начали проявляться черты реалистического искусства.<sup>2</sup> «Принцесса Клевская», при всей своей

---

<sup>1</sup> См.: Веселовский А.Н. Боккаччо, его среда и сверстники. //Собр.соч. , том V/ С.443-444.

<sup>2</sup> Так переведено заглавие романа на русский язык. В литературоведческих исследованиях, помимо этого варианта, встречаются и другие—«Принцесса де Клев» (См.: Коцюбинский С.Д. Прозаика классицизма. // История французской литературы. Том 1. С.462—465). Вариант А.В.Чичерина —«Княгиня де Клев», который ученый обосновывает тем, что ни героиня, ни ее муж не принадлежат королевской семье, а «Клевская»—неправильная русификация имени (Чичерин А.В. «У истоков французского романа» // Чичерин А.В. «Ритм образа. —М.: 1980. С.239.

уникальности, - «истинно французский роман»,<sup>1</sup> на опыт которого будут опираться, «не в меньшей степени, чем на опыт создателей социального романа»,<sup>2</sup> реалиста XIX и XX века. Он лежит у истоков французской аналитической прозы.

Роман повествует о любви княгини де Клев, замужней женщины, к герцогу де Немуру, о борьбе между чувством и долгом, о победе последнего. Большая часть романа отдана размышлениям героев, детальному и беспристрастному анализу поступков, мыслей, слов. Действия относительно мало.

В приведенном отрывке и нами взяты рассказывается о визите господина де Немура к княгине де Клев после ее возвращения из загородного дома, где она пребывала в связи со смертью матери. После его ухода молодая женщина отдает, что лучший способ защиты от любви... это избегать присутствия любимого человека. Тот же делает все возможное, чтобы видеть ее.

... Les jours suivants, le roi et les reines allèrent voir Mme de Clèves. M.de Nemours, qui avait attendu son retour avec une extrême impatience et qui souhaitait ardemment de lui pouvoir parler sans témoins, attendit pour aller chez elle l'heure que tout le monde en sortirait et qu'apparemment il ne reviendrait plus personne. Il réussit dans son dessein et il arriva comme les dernières visites en sortaient.

Cette princesse était sur son lit il faisait chaud, et la vue de M.de Nemour acheva de lui donner une rougeur qui ne diminuait pas sa beauté. Il s'assit vis-à-vis d'elle cette crainte et cette timidité que donnent les véritables passions. Il demeura quelque temps sans pouvoir parler. M.me de Clèves n'était pas moins interdite, de sorte qu'ils gardèrent assez longtemps le silence. Enfin M.de Nemour prit la parole et lui fit des compliments sur son affliction; M. me de Clèves, étant bien aise de continuer la conversation sur ce sujet, parla assez

---

<sup>1</sup> Там же. С.238.

<sup>2</sup> Самарин Р.М. Проблема реализма в западноевропейских литературах. // XVII век в мировом литературном развитии. С.67.

longtemps de la perte qu'elle avait faite; en enfin, elle dit que, quand le temps aurait diminué la violence de sa douleur, il lui demeurerait toujours une si forte impression que son humeur en serait changée.

- Les grandes afflictions et les passions violentes, repartit M.de Nemours, font des grands changements dans l'esprit; et pour moi, je ne me reconnais pas depuis que je suis revenue de Flandre Beaucoup de gens ont remarqué ce changement, et même M. me la Dauphine m'en parlait encore hier.

- Il est vrai, repartit M.me de Clèves, qu'elle l'a remarqué, et je crois lui en avoir ouï dire qu'elle chose.

- Zen e suis pas fâché, madame, répliqua M.de Nemours, qu'elle s'en soit aperçue; mais je voudrais qu'elle ne fût pas seule à s'en apercevoir. Il y a des personnes à qui on n'ose donner d'autres marques de la passion qu'on a pour elles que par les choses qui ne les regardent point; et, n'osant leur faire pavaître qu'on les aime on voudrait du moins qu'elles vissent que l'on ne veut être aimé de personne. L'on voudrait qu'elles sussent qu'il n'y a point de beauté, dans quelque rang qu'elle pût être, que l'on ne regardât avec indifférence, et qu'il n'y a point de couronne que l'on voulût acheter au prix de ne les voir jamais. Les femmes jugent d'ordinaire de la passion qu'on a pour elles, continua – t-il, par le soin qu'on prend de leur plaire et de les chercher; mais ce n'est pas une chose difficile pour peu qu'elles soient aimables; ce qui est difficile, c'est de ne s'abandonner pas au plaisir de les suivre; c'est de les éviter, par la peur de laisser paraître au public, et quasi à elles-mêmes, les sentiments l'on a pour elles. Et ce qui marque encore mieux un véritable attachement, c'est de devenir entièrement opposé à ce que l'on était, et de n'avoir plus d'ambition, ni de plaisir, après avoir été toute sa vie occupé de l'un de l'autre.

M.me de Clèves entendait aisément la part qu'elle avait à ces paroles. Il lui semblait qu'elle devait y répondre et ne les pas souffrir. Il lui semblait aussi qu'elle ne devait pas les entendre, ni témoigner qu'elle les prît pour elle. Elle croyait devoir parler et croyait ne devoir rien dire. Le discours de M.de Nemours lui plaisait et l'offensait quasi également; elle y voyait la confirmation

de tout ce que lui avait fait penser M.me la Dauphine; elle y trouvait quell que chose de gallant et de respect tueux, mais aussi quellque chose de hardi et de trop intelligible. L'inclination qu'elle avait pour ce prince lui donnait un truble dont elle n'était pas maîtresse. Les paroles les plus obscures d'un home qui plait donnent plus d'agitation que des déclavations ouvertes d'un home qui ne plait pas. Elle demeurait donc sans ré

Аналитизм – одно из главных свойств классицистического стиля. Здесь все подвергается тщательному анализу, будь то умозрительные выводы героя или самое иррациональное проявление чувство, которые неизбежно упорядочиваются, приводятся в систему. Тем самым утверждается примат разума над иррациональным, подчинение ему последнего. В тексте мысль движется от общего к различным проявлениям частного, чтобы завершиться синтезом (декартовская модель познания истины). Поэтому каждое высказывание, как бы велико или мало оно ни было, всегда завершено, закончено.

Замкнутую композицию имеет сцена визита де Немура к госпоже де Клев. Она начинается с молчания главных героев и кончается им теза и синтез, а между ними подобное разяснения причины их сдержанности (аналих). То же для остального текста, повествуешего о последствиях встречи. В первом абзаце княгиня принимает решение не ходить в те места, где бы де Нимур мог ее увидеть. Второй абзац–антитезис: де Немур принимает решение не ходить туда, где он не сможет ее увидеть. В третьем – антисинтез: они видят друг-друга. Последний абзац–синтез: elle exécute enfin la résolution qu'elle avait prise.

Абзацы также несут знак совершенности и исчерпанности. И хотя отдельные части романа приобретают «полноту смысла только в связи с целым», тем не менее, «каждый абзац так светлится своими тонко отшлифованными гранями, что может восприниматься как самостоятельное произведение искусства»<sup>1</sup>. Такой четкой композицией

---

<sup>1</sup> Чичерен А.В. Указ. Соч., С.246.



отмечена, например, речь де Немура. Она начинается с предельно обобщенного высказывания: *Les grandes afflictions et les passion violentes font de grands changements dans l'esprit*, после чего разворачивается логическая цепочка, конкретизирующая это общее положение. Заключительная фраза–синтез, возврат к начальной мысли о переменах, совершающихся в человеке под влиянием сильных страстей или страданий: *devenir entièrement opposé à ce que l'on était*.

Исчерпанность высказывания характера и для отдельного предложения. Здесь то же движения от общего к частному: *C'était une entreprise difficile, dont elle connaissait déjà les peines ; elle savait que le seul moyen d'y réussir était d'éviter la présence de ce prince ; et, cjmme son deuil lui donnait lieu d'être plus retirée que de coutume, elle se servit de ce prétexte pour n'aller plus dans les lieux où il la pouvait voir*.

Предложение начинается с обобщающей тезы (это было трудное предприятие), которая раскрывается во второй части (избегать присутствия герцога) и конкретизируются в третьей (не ходить в те места, где бы он мог ее видеть).

Пространственные границы таких периодов велики. Классицистическая фраза всегда развернутая, с огромным количеством придаточных предложений. Так, во второй фразе пятого абзаца (*Il y a des personnes...*) два главных и шесть придаточных, в следующей за ней (*L'on voudrait...*) одно главное и шесть придаточных. Выше приведённый период (относительно небольшой)–сложносочиненное предложение с подчиненными связями внутри каждого из них; здесь и придаточное относительное (*dont elle...*), и дополнительное (*que le seul moyen ...*), и обстоятельственное места (*où il la pouvait voir...*).

Большая доля придаточных падает на относительные предложения. Они реализуют полноту информации–в классицистическом повествовании все должно быть исчерпывающе ясно. Так, после придаточного относительного *à qui on n'ose donner d'autres marques de la passion* (пятый

абзац) следует другое: *qu'on a pour elles*, которое можно было бы и опустить (понятно, на кого направлена страсть). То же для придаточного дополнительного *qu'il n'y a point de beauté*, которое уточняется последующем относительным  *dans quelque rang qu'elle pût être*, и т.д.

«Уточняющие» придаточные предложения иногда так разрастаются, что фраза становится как бы лабиринтом, по которому движется (правда. Никогда не утрачивая связей) мысль автора или героев: *Ce prince trouva le moyen de lui faire entendre* par des discours qui ne semblaient que généreux, mais qu'elle entendait néanmoins parce qu'ils aviaent du rapport à ce qu'il lui avait dit chez elle, *qu'il allait* à la chasse pour rêver... Здесь между глаголом *faire entendre* и относящимся к нему придаточным дополнительным *qu'il allait à la chasse...* четыре других, дающих исчерпывающую характеристику понятию *discours*.

Рационалистический синтаксис, естественно, выключает систему причинно–следственных отношений. Текст романа насыщен придаточными причины и следствия, а также их эквивалентами–инфинитивными или причастными оборотами: *et n'osant leur faire paraître qu'on les aime, on voudrait...*, *c'est de les éviter, par le peur de laisser paraître...*, *Les actions de ce prince s'accordaient trop bien avec ses paroles pour laisser quelque doute à cette princesse*. Кроме того причинно–следственные связи могут быть выражены контекстуальное, посредством соположения: *Ce prince vit bien qu'elle le fuyait* (причина), *et en fut sensiblement touché* (следствие).

Рационалистичность синтаксиса обнаруживается и в другой характерной особенностью прозы Мари де Лафайет, а именно в бинаризме, заданном главенствующей идеей произведения. Роман полон ситуативных, смысловых, а значит, и структурных пар. Слова де Немудра о том, что самое трудное в любви–избегать свою избранницу (*ce qui est difficile, ... c'est de les éviter*), повторяются в мыслях княгини (*c'était une entreprise difficile ... le seul moyen d'y réussir était d'éviter la présence du prince*). Легкое

недомогание де Мура—предлог, чтобы не появляться в свете (Unt légère maladie lui servit de prétexte...), и тот же предлог становится для него безвозможностью бывать в доме госпожи де Клев (sur le prétexte d'être encore faible). Сравним также тождественно—различие их намерений: n'aller plus dans les lieux où il le pouvait voir—éviter d'aller dans tous les lieux où il savait bien que Mm de Clèves ne serait pas.

Параллелизм и симметрия (знак рационалистического языка) конструируют почти каждое предложение, придавая необычайную стройность повествованию. Здесь и равное количество главных и придаточных, и соположение утвердительных и отрицательных (ce n'est pas une chose difficile – ce qui est difficile), и пары однородных членов (будь то синонимы или антонимы) : avec cette crainte et cette timidité; les grandes afflictions et les passions vioklantes ; n'avoir plus d'ambition ni de plaisir. Шестой абзац построен целиком по этому принципу. Здесь каждое предложение словно строка александрийского стиха, разделенного цезурой:

elle devait y répondre /et ne pas les souffrir

elle ne devait pas les entendre/ ni témoigner qu'elle les prit pour elle

elle croyait devoir parler/ et croyait ne devoir rien dire.

Благодаря смысловой и структурной четкости часть таких высказываний кристаллизуется в сентенции: Les paroles les plus obscures d'un homme qui plait donnent plus d'agitation que des déclarations ouvertes d'un homme qui ne plait pas. Афористичность языка закономерна – она порождена направленностью повествования на объективизацию мыслей и чевств.

Таким образом, упорядоченность иррационального, алогического переживания осуществляется в пределах рационального синтаксиса. Алогичное начало (страсть) как бы сокрыто от глаз читателя. Самого переживания как бы не существует – оно «нейтрализовано» умозрительным анализом. Но это переживание выражено опосредованно.

Оно выводится от обратного, от сил ему противодействующих. Оно украшено или стремится быть украшенным строгими рамками синтаксиса, которые являют модель закона и чести. Это замкнутая клетка, которая взрывается изнутри. Чем сильнее страсть, тем жестче клетка.

Отсюда неоднозначность каждого элемента системы. Симметрия и гармония бинарных структур, будучи образом разумной упорядоченности, выражают в одно и то же время идею трагической безысходности, неразрешимости конфликта, поскольку долг и чувство оказываются равнозначными ценностями. Детализация, исчерпанность – основная помета классического языка–конструируют одновременно картину сложнейших душевных переплетений. Бесконечные цепочки придаточных предложений, безупречное использование различного рода союзных слов (*de sorte que, aussi que, à peine que, dont, comme, où, quand* и др.), обилие глаголов в сослагательном наклонении, вся полифония синтаксических отношений–это и образ многогранности чувств в их связи и движении.

Рационалистический стиль высказывания предполагает и специфический отбор словаря. Его характеризует отвлеченность, стремление к обобщению. Большая часть имен–абстрактные существительные. Преобладают родовые понятия: горе, вызванное смертью матери–«огорчение» (*affliction*); любовь – «склонность», «привязанность» (*inclination, attachement*); борьба со всеохватывающей страстью–«трудное предприятие» (*une entreprise difficile*). Классицистический язык метонимичен: не *les visiteurs*, а *les visites*, не *une belle femme*, а *une beauté*. Функцию абстрагирования выполняют также метонимические перифразы (знак аналитизма), которые, объясняя понятие, «размывают» всю его определенность, конкретность (*opposé à ce que l'on était*).

Глаголов в анализируемом тексте 230, существительных же вдвое меньше, а прилагательных только 28. Таким образом, можно говорить о «глагольности» прозы де Лафайет. Предельная насыщенность глаголами (*je*

crois lui avoir oui dire quelque chose) одновременно логизирует и драматизирует повествование. В основном, глаголы относятся к ядру словарного фонда: être (30), avoir (15), faire (9), pouvoir (8), voir (8), donner (7), а также parler, dire, s'asseoir, regarder, laisser, chercher, arriver, revenir и другие. Эти глаголы реализуют в тексте не столько своё конкретное, столько переносное значение, входя в сочетания с абстрактными существительными:

avoir–avoir la passion, des sentiments, l'inclination, de l'indifférence ;  
avoir part à, avoir de rapport à ;

faire–faire de complements, de grands changements, toute l'impression, des parties ; faire une extrême violence ;

donner–donner une rougeur, cette crainte, cette timidité, un trouble ;  
donner des marques de, donner lieu à ;

prendre–prendre la parole, le soin, la résolution.

То же для глагола être, который, сочетаясь с абстрактными существительными, означает, в основном, состояние (être en liberté de rêver, être dans une tristesse profonde), а также констатирует или обособляющие (ce qui est difficile, c'est) или перифрастические обороты(dans divertissements où était toute la cour).

В отрывке, где речь идёт исключительно о любовных терзаниях, глагол souffrir употреблен лишь один раз, да и то в значении «терпеть, переносить» (ne pas les souffrir/les paroles/), а rêver–два раза в однозначных ситуациях: (Quand elle fut en liberté de rêver..., ...il allait à la chasse pour rêver...Что касается глагола aimer то он встречается три раза, но в каждом случае его значение «нейтрализуются» контекст.. с большим набором отрицательных частиц: ...et n'osant leur faire paraître qu'on les aime, on voudrait du moins qu'elles vissent que l'on ne veut être aimé de personne ; Elle ne se flatta plus de l'espérance de ne le pas aimer...

Собственно прилагательных к существительным минимальное количество – 15, причем три из них: extrême, difficile, véritable–повторены

дважды, а grand—5 раз. Остальные прилагательные (их 6: seule, interdite, aimable, malade, faible, facile) являются именной частью составного сказуемого, другие четыре в союзе с quelque chose выполняют номинативную функцию: quelque chose de galant et de respectueux, mais aussi quelque chose de hardi et de trop intelligible.

Прилагательные к существительным не принадлежат к разряду образных эпитетов. Они суть логические определения, необходимые для информативного смысла высказывания: ours suivents, dernières visites, légère maladie, déclarations ouvertes, mauvais présage и др. Стилистически маркированными определениями оказываются в тексте придаточные относительные: avec cette crainte et cette timidité que donnent les véritables passions ; un trouble dont elle n'était pas maitresse ; toute l'impression qu'il pouvait souhaiter. В этих развернутых определениях осуществляется и детализация понятия и его абстрагирование. Признак утрачивает характер частного, субъективного и переходит в разряд объективного.

Основная оценочная характеристика падает на слова beau, belle, beauté. В романе нет конкретных описаний персонажей, ничего не известно ни об их одежде, ни о внешности, ни интерьера. Известно только, что они «прекрасны». «Прекрасное» выражается также через превосходную степень прилагательных, настойчиво повторяющуюся в тексте, в оборотах типа il n'y point de beauté que или же в особом подборе лексики со значением «исключительного», «абсолютного», «истинного»: un véritable attachement, une extrême violence, entièrement persuadé, le seul moyen, toute l'impression, dans aucun des divertissement etc. Хотя такие характеристики несут идею «исключительного», они лишены собственно экспрессии, так как показывают предмет или явление в их совершенном, «очищенном» виде. И это не случайно. Принцип идеального — доминирующий в искусстве XII в. «Мерой достоинства произведений классицизма,—пишет исследователь,—...не является максимальная приближенность образа к существующему ... В классицизме играет

огромную роль в первую очередь не принцип отображение или изображения существующего, не разоблачение его пороков, не отрицание и критика его, как в реализме, а идея позитивного, принцип образа, идеала<sup>1</sup>. Этот принцип, естественно, находит свое воплощение в классицистическом языке.

Лексический фонд романа, таким образом, не содержит ни живописных сравнений, ни оригинальных эпитетов или метафор. Слова имеют «нулевую» стилистическую помету. Более того, они переступают этот «нулевой» порог, стремясь к затушевыванию любой выразительности.: вместо *aimer – plaire*, вместо *amour–inclination*, вместо прямого названия–перифраза или перифрастические оговорки, объяснения от обратного: *une rougeur qui ne diminuait pas sa beauté* ; *Mme de Clèves n'était pas moins interdite* ; *son silence, dont il n'aurait peut-être pas tiré de mauvais présages*<sup>2</sup>.

Но это не значит, что язык безобразен. Образность прозы Мари де Лафайет рождается за счет того взаимодействия, которое существует между экспрессией содержания и «безэкспрессивностью» высказывания. Как и рационалистический синтаксис, слово сдерживает выражение страсти, запирает ее в жесткие оковы *ratio*. Отсюда динамика текста. Отсюда его экспрессивная не эксплицитная, а имплицитная напыщенность.

В своем предельно обобщенном виде связь и столкновение двух начал выражены в словах–лейтмотивах. В них сконцентрирована основная идея произведения. В первую очередь это *violent (violence)* и *embrassas*<sup>3</sup>. В слова *violent (violence)* сосуществуют и борются два значения: «сильный, неистовый, необузданный» и «насильственный». Иногда контекст реализует только одно из этих значений: *ce fut toutefois en se faisant une*

---

<sup>1</sup> См.: Обломовский Д.Д. Указ. Соч.С.50.

<sup>2</sup> Барт называет «реляционной» природу классического языка, поскольку «сами слова здесь несравненно менее важны, чем отношения между ними...Каждое слово, будучи изреченным, отнюдь не стремится погрузить нас во внутренний мир, связанный с его внешним обликом, но немедленно начинает тянуться к другим словам, так что на поверхности возникает связанная цепочка интенций» (Барт Р. Нулевая степень письма//Семиотика. М., 1983, С.328).

<sup>3</sup> Чичерин А.В. Указ. Соч., С.239-244.

*extrême violence*. Но чаще всего оно двухголосо, то есть выражает одновременно и идею «неистовости» и идею «насилия»: *diminuer la violence de sa douleur ; les passions violentes*. В слове *embarras* также два голоса: «затруднение, стеснение, препятствие» и «замешательство, смущение». В данном отрывке это существительное не встречается, но имеется его эквивалент: *interdit*—«запрещенный, запретный» и «смущенный, озадаченный». Каждое такое слово—микроформа двоимирия: внутреннего, идущего от «Я» (насилия, препятствие), то есть мира, субъективного и мира объективного. К словам—лейтмотивам необходимо отнести также и глаголы *laisser, faire* в сочетании с другими: *faire paraître, laisser paraître, faire panser, faire entendre*. В них то же столкновение внешнего и внутреннего, та же идея разрешения и запрета. Ключевым словом романа является и союз *mais* (наряду с *quoique*), благодаря которому в повествовании «образуются двойные ходы чувства и мысли, их приливы и отливы, их постоянное противоборство»<sup>1</sup>.

Логизированный синтаксис в конорикте с содержанием, союз противоположных высказываний, столкновение значений внутри слова ведут к диалогизации повествования. В основе идеи романа, как считает А.В.Чичерин, и лежит диалог – неприятие Мари де Лафайет «той философии вечной неустойчивости, колебаний, которая составляла суть скептицизма Ларошфуко»<sup>2</sup>. Изначальная установка на диалог, на полемику с чуждой концепцией определяет все уровни произведения, начиная с его главной темы – спора, столкновения между непреодолимой страстью и стремлением устоять перед ней, и кончая диалогическим столкновением двух голосов в одном слове.

Диалогический характер повествования обусловлен также и жанровым своеобразием романа. В работе В.Гриба указывается на то, что автор, «исходя из практики Корнеля и Расина... впервые применяет к

---

<sup>1</sup> Там же. С.242-243.

<sup>2</sup> Там же. С.257.



роману построение драмы»<sup>1</sup>. В основу его положен драматический принцип—самораскрытие центральной драматической коллизии. Мари де Лафайет не совершает «экскурсов» в психологию героев, здесь «психология сливается с действием и диалогом...Как и в пьесе, главное в нем составляют диалоги и поступки»<sup>2</sup>, то есть динамическое «безусловно господствует над описательно-эпическим»<sup>3</sup>.

И действительно, сюжетная линия разворачивается как постоянное вопрошание или само вопрошание героев, причем, не только в форме диалога, но и в форме монологической, несобственно-прямой, а также и прямой речи, «инкорпорированной» в авторское повествование. Отсюда большое количество *verba dicendi* и имен с самой «гоаорение». Так, в абзаце, предшествующем речи персонажей, их шесть: *parler, prendre la parole, faire des complements, continuer la conversation, parler, dire*, а в абзаце, следующем за ней, уже десять: *ses paroles, répondre, entendre, parler, dire, le discours, les paroles, des déclarations, sans répondre, finir la conversation*.

Слияние психологии с действием и диалогом порождает особую форму дискурса, который характеризуется слабой расчлененностью своих составных частей. На это качество прозы де Лафайет указывает А.В.Чичерин в уже известной работе. Советский литературовед отмечает, что в романе действие всегда «нечувствительно для читателя» переходит в изображение чувств или размышлений героев. Все виды речи: монолог, диалог, косвенная речь, несобственно-прямая, авторская, сливаются воедино. Отсюда «полное отсутствие внешних расчленяющих знаков, кавычек, тире, да и абзацы не обозначают переходы от речи автора к внутреннему диалогу, не разделяют речи двух персонажей романа»<sup>4</sup>. Сравним: *Il se mit à repasser toutes les actions de Mme de Clèves depuis qu'il*

<sup>1</sup> Гриб В.Г. Указ. Соч., С.343.

<sup>2</sup> Там же. С.351.

<sup>3</sup> Там же. С.351.

<sup>4</sup> Чичерин А.В. Указ.соч. С.243. (Нерасчлененный поток повествования станет характерной чертой прозы Стендаля и Маршака. В нем также можно видеть ту счастливо найденную М.де Лафайет форму, в которой осуществляется союз драматического и описательно—эпического.)

en était amoureux ; quelle rigueur et modeste elle avait toujours eue pour lui, quoiqu'elle l'aimât. Car, enfin, elle m'aime, disait-il ; elle m'aime, je n'en saurais douter<sup>1</sup>. В синтезе различных аспектов речи учений видит способ «почти невероятного богатства тонких оттенков, отвечающих и психологических рефлексов»<sup>2</sup>, всей усложненности, противоречивости внутренней жизни человека и его поступков. В нем то классическое единство стиля, та поэзия, которые делают из романа Марии Мадлен де Лафайет «подлинный шедевр французской прозы, возникшей триста лет тому назад, живой и доныне»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Mme de La Fayette. Op.cit., p.157.

<sup>2</sup> Чичерин А.В. Указ.соч., С.245.

<sup>3</sup> Чичерин А.В. Указ.соч., С.257.

## ГЛАВА 2. ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

XVIII века в общественной и художественной жизни Франции называется веком Просвещения. Просвещение было широким идейным течением, направленным против устоев феодализма. Просветители выражали идеологию третьего сословия, решающей силы в событиях 1789-1793 гг.

Литература XVIII века открыто тенденциозна. В ней критикуются институты феодальной Франции и утверждаются передовые идеи. Просветительская литература многообразна по направлениям и по формам. Это и классицизм, получивший в XVIII веке «второе рождение», и сентиментализм, и реализм, и барокко. Но их объединяет одно – ярко выраженный просветительский характер. Просвещение тесно связано с Возрождением и с искусством XVIII века. Мерилом всего просветители считают человека, одаренного разумом и просвещенного (*homme éclairé*). Но для них концепция разумного неотделимо от идеи естественного. Все естественное рассматривается ими как разумное. «Естественный» человек становится главным героем просветительской литературы, будь то Простодушный Вольтера или дитя природ Руссо.

Просветительское искусство создает свой особый литературный жанр – философскую повесть, или философскую сказку. Объектом ее изображения становится не внутренний мир героя, а социальное бытие. Основное назначение философской сказки – переоценка всех ценностей. Отсюда острая полемичность произведения этого жанра. Критика мира ведется с позиции наивного, человека от природы, не отмеченного европейской цивилизацией. Простак философских сказок – это не столько персонаже, сколько носитель художественного и философского видения писателя. Жанр философской сказки родился вместе с «Персидскими

письмами» Монтескье, но полный расцвет этот жанр получи в творчестве Вольтера.

## **2.1. Поэтика текста романа Монтескье «Персидские письма»**

«Персидские письма» (*Lettre persanes*, 1721) Монтескье повествуют о путешествии по Европе персов, которые делятся в своих письмах впечатлениями об об увиденном наивный и удивленный взгляд людей из «нецивилизованной» страны обнаруживает много неразумного и противоестественного в правах, характерах, социальном устройстве западных стран. В опосредованной форме идет беспощадная критика существующего порядка вещей. Анализируемый нами текст в данной главе взят из письма XXIV, в котором Рика описывает власть церкви и короля:

Ne crois pas que je puisse, quand à présent, te parler à fond des mœurs et des coutumes européennes : je n'en ai moi-même qu'une légère idée, et je n'ai eu à peine que le temps de m'étonner.

Le roi de France est le plus puissant prince de l'Europe. Il n'a point de mines d'or comme le roi d'Espagne, son voisin ; mais il a plus de richesses que lui, parce qu'il les tire de la vanité de ses sujets, plus inépuisable que les mines. On lui a vu entreprendre ou soutenir de grandes guerres, n'ayant d'autres fonds que des titres d'honneur à vendre, et par un prodige de l'orgueil humain, ses troupes se trouvèrent payées, ses places, munies, et ses flottes, équipées.

D'ailleurs ce roi est un grand magicien : il exerce son empire sur l'esprit même de ses sujets ; il les fait penser comme il veut. S'il n'a qu'un million d'écus dans son trésor, et qu'il en ait besoin de deux, il n'a qu'à leur persuader qu'un écu en vaut deux, et ils les croient. S'il a une guerre difficile à soutenir, et qu'il n'ait point d'argent, il n'a qu'à leur mettre dans la tête qu'un morceau de papier est de l'argent, et ils en sont aussitôt convaincus. Il va même jusqu'à leur faire croire qu'il les guérit de toutes sortes de maux en les touchant tant est grande la force et la puissance qu'il a sur les esprits.

Ce que je te dis de ce prince ne doit pas t'étonner : il ya un autre magicien, plus fort que lui, qui n'est pas moins maître de son esprit qu'il l'est lui-même de celui des autres. Ce magicien s'appelle la Pape. Tantôt il lui fait croire que trois ne sont qu'un, que le pain qu'on mange n'est pas du pain, ou que le vin qu'on boit n'est pas du vin, et mille autres choses de cette espèce.

Et pour le tenir toujours en haleine et ne point lui laisser perdre l'habitude de croire, il lui donne de temps en temps, pour l'exercer, de certains articles de croyance. Il ya deux ans qu'il lui envoya un grand écrit, qu'il appelle Constitution, et voulut obliger, sous de grandes peines, ce prince et ses sujets de croire tout ce qui y était contenu. Il réussit à l'égard du prince, qui se soumit aussitôt et donna l'exemple à ses sujets.

Mais quelques-uns d'entre eux se révolterent et dirent qu'ils ne voulaient rien croire de tout ce qui était dans écrit. Ce sont les femmes qui ont été les motrices de toute cette revolte, qui divise toute la Cour, tout le royaume et toutes les familles. Cette Constitution leur défend de lire un livre que tous les Chrétiens disent avoir apporté du Ciel : c'est proprement leur Alcoran. Les femmes, indignées de l'outrage fait à leur sexe, soulèvent tout contre la Constitution : elles ont mis les hommes de leur parti, qui, dans cette occasion, ne veulent point avoir de privilège. On dit pourtant avouer que ce moufti ne raisonne pas mal, et, par le grand Hali, il faut qu'il ait été instruit des principes de notre sainte loi. Car, puisque les femmes sont d'une création inférieure à la nôtre, et que nos prophètes nous disent qu'elles n'entreront point dans le Paradis, pourquoi faut-il qu'elles se mêlent de lire un livre qui n'est fait que pour apprendre le chemin du paradis?

J'ai oui raconter du roi des choses qui tiennent du prodige, et je ne doute pas que tu ne balances à les croire.

On dit que, pendant qu'il faisait guerre à ses voisins, qui s'étaient tous ligüés contre lui, il avait dans son royaume un nombre innombrable d'ennemis invisibles qui l'entouraient. On ajoute qu'il les a cherchés pendant plus de trente ans, et que, malgré les soins infatigables de certains dervis qui ont sa confiance,

il n'en a pu trouver un seul. Ils vivent avec lui : Ils sont à sa cour, dans sa capitale, dans ses troupes, dans ses tribunaux ; et cependant on dit qu'il aura le chagrin de mourir sans les avoir trouvés. On dirait qu'ils existent en general, et qu'ils ne sont plus rien en particulier : c'est un corps, mais point de membres. Sans doute que le Ciel veut punir ce prince de n'avoir pas assez modéré envers les ennemis qu'il a vaincus, puisqu'il en donnant d'invisibles, et dont légénie et le destin sont au-dessus du sien.

Je continuerai à t'écrire, et je t'apprendrai des choses bien éloignées du caractère et du génie persan. C'est bien la même Terre qui nous porte tous deux ; mais les hommes du pays où je vis, et ceux du pays où tu es, sont des hommes bien différents<sup>1</sup>.

Язык «Персидских писем» отмечен простотой и ясностью изложения, предельно приближенного к стилю сказки. Эта «детская» манера интерпретировать факты выражена в лексической и синтаксической структуре произведения. Словарь его состоит из доступных, конкретных понятий. Нет отвлеченных, абстрагирующих слов детализирующих перифраз. Синтаксис прозрачен. Он свободен от усложненных конструкций, развернутых придаточных предложений. Повествование не затруднено ни размышлениями, ни умозрительным анализом. Идет незамысловатый рассказ о событиях, характерах или поступках людей, о совершающихся с необыкновенной легкостью чудесах, «Сказочность» повествования подкрепляется соответствующими пометами. Здесь и сказочные реалии: чудеса, волшебники, принцы, чудовища ( c'est un corps, mais point de membres); мгновенные превращения (отсюда часто повторяющееся наречие aussitôt, а также характерный ритм предложений: et, par un prodige de l'orgueil humain, ses trouverent payees, ses places, munies, et ses flottes, équipées); обилие превосходной степени ( le roi de France est le plus puissant roi de l'Europe; il ya un autre magicien, plus fort que lui; la vanité de ses sujets, plus inépuissable que les mines) ; понятия,

---

<sup>1</sup> Montesquieu. Lettres Persanes - Paris; Classiques Garnier, 1960- p. 55-58.

данные в их исчерпывающей полноте (*toute cette révolte, qui divise toute la Cour, tout le royaume et toutes les familles*); параллельные персонажи или ситуации (*le roi-le Pape*;) *il faisait la guerre à ses voisins – il avait dans son royaume un nombre innombrable d'ennemis invisibles qui l'entouraient*). Количество совершаемых чудес тоже «сказочно». Их всегда три: *un écu en vaut deux – un morceau de papier est de l'argent – il les guérit en les touchant ; trois ne sont qu'un – le pain qu'on mange n'est pas du pain – le vin qu'on boit n'est pas du vin*. «Сказочно» даже и время: *il les a cherchés pendant plus de trente ans*.

Но если в обычной сказки чудесное – это всегда вымысел, фантазия, то здесь в сказочную форму облекается подменное, невымышленное содержание. «Сказочной» становится сама реальность. Сказочно тщеславие людей, их суетность, фантастична их вера и верноподданничество, необыкновенна их глупость. В результате «сказочное», «чудесное» утрачивают свой обычный смысл. В философской сказке «Монтескьё» оно означает уже «немыслимое», «противное всему естественному». Создается новая модель мира благодаря взгляду наивного, который видит и судит. В «Размышлениями по поводу «Персидских писем» (1754) сам автор просит читателя быть особенно внимательным к тому «вечному контрасту, который всегда существует между реальными вещами и новой, особой, причудливой манерой их видения»<sup>1</sup>.

В новом взгляде на мир не только удивления, а и желание осмыслить его с позиции разумного. Эта функция выпадает на долю рационалистического синтаксиса. Как и в классицистической прозе, здесь то же движение мысли от общего к частному, а затем к синтезу, тот же анализ, те же причинно- следственные связи. Каждый абзац начинается с общей тезы: *Le roi de France est le plus puissant prince de l'Europe ; Ce roi est un grand magicien ; il ya un autre magicien ( сноска) plus fort que lui –*

---

<sup>1</sup> Montesquieu. Quelques réflexions sur les «Lettres Persanes» // Montesquieu Lettres persanes. – Paris: Classiques Garnier, 1960- p. 5.

после чего идет ее детальное толкование, завершающееся синтезом. Так, в третьем абзаце, после подробного объяснения всех «чудес», которые совершает король, высказывание замешкает синтезирующая мысль: *tant est grande la force et la puissance qu'il a sur les esprits*.

Но это упорядоченное по законом логики повествование вступает в конфликт с алогичным содержанием «Чудеса», заключенные в рамки логизированного синтаксиса, начинают ломать свою форму. Фантастическая абсурдность мира не поддается объяснению разумом. Здесь царит логика «чудесных» превращений. Идет нарушения, всех связей. Причина и следствия становятся своей противоположностью. В итоге, рушится миф о всемогуществе короля(см: первоначальную тезу: *le plus puissant prince de l'Europe* – и антитезис финала; бесчисленная и невидимые враги короля, превосходящие его по гению и по судьбе (*dont le génie et le destin sont au-dessus du sien*). Оказывается несостоятельным и миф о всеилии римского папы. Так, на фоне резкого контраста – невысказанной реальности и стремления осмыслить ее – обнажается истина, а имена абсурдность, нецелесообразность феодального мироустройстве.

Переоценка ценностей, ведущаяся с позиции разумного и естественного, неизбежно затрачивает и лексическую структуру текста. Слово особо значимо в философской сказке, поскольку в нем вместе с изображаемой действительностью переосмысливаются и понятия, отражающие ее явления и сущности. В анализируемом отрывке ключевые слова: *l'empire, la puissance, le prodige* – теряют свою первоначальное значение и приобретают новое, часто диаметрально противоположное первому. Так, *puissant* уже не значит «могущественный» или «владеющий богатством», здесь оно не что иное, как «хитрый, изворотливый»; *un magicien* (волшебник) становится «обманщиком»; *un prodige de l'orgueil humain*(чудо человеческой гордости) превращается в «бездну тщеславия и глупости», а «верование» - в «насилие». Превращение смыслов осуществляется не только в пределах макро – но и микроконтекста (при



столкновении двух или более несовместимых понятий): Et pour le tenir toujours en haleine et ne point lui laisser perdre l'habitude de croire; (le pape) voulut obliger, sous de grandes peines, ce prince et ses sujets de croire tout ce qui y était contenu ; ennemis invisibles qui l'entourraient ; J'ai oui raconter du roi des choses qui tiennent du prodige, et je ne doute pas que tu ne balances à les croire.

Таким образом, любая сущность или явление, подвергнутые экзамену, оказываются поколебленными в самой основе. Каждый элемент системы начинает обнаруживать свой второй, всегда неожиданный смысл. Реальность соседствует с фантастикой, чудеса, помещенные в рамки логоса, становятся неразумием и глупостью, наивное видение – неприятием, резким протестом. Франции, вложенная в уста «нецивилизованных» персов, оборачивается и против самых судей. Образ жизни в их стране также оказывается нелепым и неразумным. Так, в двух последних предложениях пятого абзаца, насыщенных причинами и следствиями (il faut que, car, puisque, pourquoi faut-il), развенчивание Института католической церкви сопровождается его одновременным увенчанием (ce moufti ne raisonne pas mal). Критика насильственной веры превращается в ее признание. И основание тому не разумный и естественный взгляд на вещи, а отвердевшее мировоззрение «нецивилизованного» Востока (il faut qu'il ait été instruit des principes de notre sainte foi).

Общественный беспорядок универсален – такое итог «Писем», и последние строки текста: C'est bien la meme Terre qui nous porte tous deux; mais les homes du pays où tu es, sont des hommes bien différents- также таят в себе самоотрицание.

## **2.2. Язык и стиль романа Монтескье «Персидские письма»**

Роман «Персидские письма» (Lettres persanes, 1721) известного французского писателя (Montesquieu) повествуют о путешествии по Европе персов (Узбек, Рика и др.), которые делятся в своих письмах

впечатлениями об увиденном. Наивный и удивленный взгляд людей из «нецивилизованной» страны обнаруживает много неразумного и противоестественного в нравах, характерах, социальном устройстве западных стран. В опосредованной форме идет беспощадная критика существующего порядка вещей.

Язык «Персидских писем» отмечен простотой и ясностью изложения, предельно приближенного к стилю сказки. Эта «детская» манера интерпретировать факты выражена в лексической и синтаксической структуре произведения. Словарь его состоит из доступных, конкретных понятий. Нет отвлеченных, абстрагирующих слов, детализирующих перифраз. Синтаксис прозрачен. Он свободен от усложненных конструкций, развернутых придаточных предложений. Повествование не затруднено ни размышлениями, ни умозрительным анализом. Идет незамысловатый рассказ о событиях, характерах или поступках людей, совершающихся с необыкновенной легкостью чудесах. «Сказочность» повествования подкрепляется соответствующими пометами. Здесь и сказочные реалии: чудеса, волшебники, принцы, чудовища (напр. *C'est un corps, mais point de membres*) и мгновенные превращения (отсюда часто повторяющееся наречие *aussitôt* а также характерные ритм предложений: *et, par un prodige de l'orgueil humain, ses troupes se trouvèrent payées, ses places, munies, et ses flottes, équipées*); обилие превосходной степени (*Le roi de France est le plus puissant roi de l'Europe; il y a un autre magicien, plus fort que lui ; la vanité de ses sujets, plus inépuisable que les mines*) ; понятия, данные в их исчерпывающей полноте (*toute cette révolte, qui divise toute la Cour tout le royaume et toutes les familles*) ;

Параллельные персонажи или ситуации (*le roi – le Pape ; il faisait la guerre à ses vassaux – il avait dans son royaume un innombrable d'ennemis invisibles qui l'entouraient*).

Количества совершаемых чудес тоже «сказочно». Их всегда три: un écu en vaut deux – un morceau de papier est de l'argent – il les guérit en les touchant ; trois ne sont qu'un – le pain qu'on mange n'est pas du pain – le vin qu'unboit n'est pas du vin. « Сказочно» даже и время: il les a cherchés pendant plus de trente ans.

Но если в обычной сказке чудесное – это всегда вымысел, фантазия, то здесь в сказочную форму облекается подлинное, невымышленное содержание. «Сказочной» становится сама реальность. Сказочно тщеславие людей, их сущность, фантастична их вера и верноподданничество, необыкновенна их глупость. В результате «сказочное», «чудесное» утрачивают свой обычный смысл. В философской сказке Монтескье оно означает уже «немыслимой», «противное всему естественному». Создается новая модель мира благодаря взгляду наивного, которые видит и судит. В «Размышлениях по поводу «Персидских писем» (1754) сам автор просит читателя быть особенно внимательным к тому «вечному контрасту, который всегда существует между реальными вещами и новой, особой, причудливой манерой их видения. 2)

В новом взгляде на мир не только удивление, а и желание осмыслит: его с позиции разумного. Эта функция выпадает на долю рационалистического синтаксиса. Как и в классицистической прозе, здесь тоже движения мысли от общего к частному, а затем к синтезу, тот же анализ, те же причинно – следственные связи. Каждый абзац начинается с общей тезы: Le roi de France est le plus puissant prince de l'Europe; Ce roi est un grand magicien; Il y a un autre magicien, plus fort que lui – после чего идет ее детальное толкование, вертающееся синтезом. Так, в третьем абзаце, после подробного объяснения всех «чудес», которые совершает король, высказывание замыкает синтезирующая мысль: tan test grande la force et la force et la puissance qu'il a sur les esprits.

Но это упорядоченное по законам логики повествование вступает в конфликт с алогичным содержанием. «Чудеса», заключенные в рамки

логизированного синтаксиса, начинают ломать свою форму. Фантастическая абсурдность мира не поддается объяснению разумом. Здесь царит логика «чудесных» превращений. Идет нарушение всех связей. Причинны и следствия становятся своей противоположностью. В итоге, рушится миф о всемогуществе короля (см. первоначальную тезу: *le plus puissant prince de l'Europe* – антитезис финала: бесчисленные и невидимые враги короля, превосходящие его по чтению и по судьбе (*don't le genie et le destin sont au-dessus du sien*). Оказывается несостоятельным и миф о всесии римского папы. Так, на фоне резкого контраста – немыслимой реальности и стремления осмыслить ее – обнажается истина, а именно абсурдность, нецелесообразность феодального мироустройства.

Переоценка ценностей, ведущаяся с позиции разумного и естественного, неизбежно затрагивает и лексическую структуру текста. Слово особозначимо в философской сказке, поскольку в нем вместе с изображаемой действительностью переосмысливаются и понятия, отражающие ее явления и сущности. В анализируемом отрывке ключевые слова: *l'empire*, *la puissance*, *la croyance*, *le prodige* – теряют свое первоначальное значение и приобретают новое, часто диаметрально противоположное первому. Так, *puissant* уже не значит «могущественный» или «владеющий» «богатством», здесь оно не что иное, как «хитрый, изворотливый»; *un magicien* (волшебник) становится «обманщиком»; *un prodige de l'orgueil humain* (чудо человеческой гордости) превращается в «бездну тщеславия и глупости», а «верование» - в «насилие». Превращение смыслов осуществляется не только в пределах макро -, но и микроконтекста (при столкновении двух или более несовместимых понятий): *Et pour le tenir toujours en haleine et poin lui laisser perdre l'habitude de croire; (le papa) Voulut obliger, sous de grandes peines, ce prince et ses sujets de croire tout ce qui y était contenu; ennemis invisibles qui l'entouraient; J'ai oui raconteur du roi des choses qui tiennent du prodige, et je ne doute pas que tu ne balances à les croire.*

Таким образом, любая сущность или явление, подвергнутые экзамену, оказываются поколебленными в самой основе. Каждый элемент системы начинает обнаруживать свой второй, всегда неожиданный смысл. Реальность соседствует с фантастикой, чудеса, помешанные в рамки логоса, становятся неразумием и глупостью, наивное видение – неприятием, резким протестом. Более того, критика устоев феодальной Франции, вложенная в уста «нецивилизованных» персов, оборачивается и против самых судей. Образ жизни в их стране также оказывается нелепым и неразумным. Так, в двух последних предложениях пятого абзаца, насыщенных причинами и следствиями (*il faut que, car, puisque, pourquoi faut-il*), развенчивание института католической церкви сопровождается его одновременным увенчанием (*ce mouft ne raisonne pas mal*). Критика насильственной веры превращается в ее признание. И основание тому не разумный и естественный взгляд на вещи, а отвердевшее мировоззрение «нецивилизованного» Востока (*il faut qu'il ait été – instruit des principes de notre sainte foi*) Общественный беспорядок универсален – таков итог «Писем», и последние строки текста: *C'est bien la meme Terre qui nous porte tous deux; les homes du pays ou je vis, et ceux du pays out u es sont des homes un pays bien différents* – также таят в себе самоотрицание.

### ГЛАВА 3. ПОЭТИКА ТЕКСТА ФИЛОСОФСКИХ СКАЗОК ВОЛЬТЕРА

Непревзойденным мастером французской философской сказки является Вольтер (Voltaire 1644-1778). Он обратился к ней уже в зрелые годы: «Задиг» был написан в 1747 году, когда Вольтеру было 53 года, «Кандид» - в 1759, «Простодушный» - в 1767. среди огромного количества произведений, созданных фернейским патриархом (сатиры, лирические стихи, героические поэма «Генриада», 52 пьесы; исторические труды, «Философские письма», статьи для энциклопедия), философская сказка стала для Вольтера той формой, где полностью реализовался его гений, где блестяще соединилось философское и художественное, всегда парадоксальное, видение писателя. Эти маленькие шедевры превращались в грозное оружие против феодальных институтов: королевской власти, ненавистной церкви (L'infame), абсурдных законов, философских систем, оправдывающих зло жестокость и ложь. Недаром каждая из философских сказок Вольтера подвергалась запрету, печаталась нелегально и всегда расходилась в огромных тиражах. 1) И поныне его «Простодушного» называют «первым снарядом, пущенным в Бастилию» (“L’ingénu” est donc, avant tout, l’un des premiers boulets lancés contre la Bastille). 2) Вот почему более полутора веков официальная критика замалчивала их существование или же относила к разряду «несерьезной» литературы. И только к концу XIX века философские сказки Вольтера получили свое истинное признание. Они живы и, более того, пронзительно актуальны, в то время как вольтеровские трагедии почти не играют, а его стихотворения почти забыты.

Что же значит « философская сказка» ( le conte philosophique)? Вольтер вложил определение этого жанра в уста одного из своих персонажей (“Le tauveau blanc”). Это не сказка наших далеких предков, полная чудесных превращений. Сказка XVIII века должна основываться на правдоподобии. Ее главная цель – «под покровом басни» ( sous le voile de

la fable) показать «просвещенному» взору» (aux yeux exercés) истину, ускользающую от обычного взгляде. 3) В Вольтеровской сказке происходят необыкновенные события, в ней показаны необыкновенные страны, необыкновенные существа. Здесь есть и сказочные зачины: I l y avait en Vestphalie, dans le chateau de monsieur le baron de Tunder-ten-tronckh, un jeune garçon...(179) ; Dans une de planètes qui tournent autour de l'étoile nommée Irius, i l y avait un jeune homme... (131) ; и обилие превосходной степени: Mais ce qu'il y avait de plus admirable à Babylone, ce qui exlipsisait tout le reste, était la fille unique du roi, nommée Formasante (450) ; и сказочные реалии: il lui fallait un époux digne d'elle ; mais où le trouver ? (450). Но «сказочное» у Вольтера – не предмет, а способ изображения, как и у Монтескьё, объектом повествование в его сказках становится современная действительность. Вольтер описывает реальные события: землетрясение в Лиссабоне, войны, которые ведет Фридрих II, борьбу против иезуитского ордена и.т.д. В его повестях действуют реальные персонажи: министры и приближенные Людовика XIV и Людовика XV, ученые, философы, литературные деятели эпохи. Он полемизирует с философскими учениями XVIII века: оптимизмом Лейбница и Попа, концепцией «естественного человека» Руссо, доктриной «врожденных» идей и.т.д. Но эта современная ему реальность предстает с необычной точки зрения. «Непосвященный» взгляд искажает обычные пропорции, выпячивает все нелепое и абсурдное, и в этом искажении, утрировании – истина.

Философская сказка – жанр серьезно –смеховой, карнавализованной литературы, в которой фундаментальные вопросы бытия решаются «в атмосфере веселой относительности карнавального мироощущения», и где они, эти последние вопросы, переведены «отвлеченно-философской сферы через карнавальное мироощущение в конкретно-чувственные план образов и событий, по-карнавальному динамичных, разнообразных и ярких»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. с.123

Особенности жанров карнавализованной литературы, выделенные М.М. Бахтиным, присущи каждой из философских сказок Вольтера. Это, во-первых, злободневная современность и даже когда автор вводит в повествование мифологических героев или исторические фигуры прошлого, они «нарочито и подчеркнуто, осовременены»<sup>1</sup>. Во-вторых, это свобода философского и сюжетного вымысла (фантастика, «сказочность» в их новом качестве), необходимая для провоцирования и испытания идеи. Носитель идеи (герой-идеолог по Бахтину) ставится в исключительные ситуации. Повествование полно скандалов, эксцентричных выходов, неуместных высказываний. Разрушается общепринятое, профанируется священное. В результате мир предстает, словно вывернутым наизнанку. Испытуемая истина никогда не равна самой себе<sup>2</sup>. Не совпадают с собой и персонажи карнавализованной литературы, как и их судьбы. Они всегда контрастны. Мурец оказывается глупцом, ученик и учитель меняются местами, короли здесь бродяги и нищие, опустившаяся героиня остается Дамой сердца. Философская сказка, в-третьих, отмечена многостильностью и многоголосостью, отсутствием стилистического единства. В ней смешиваются различные речевые стили, различные жанры (вводные новеллы, письма, пересказанные истории, диалоги и др.), серьезное соседствует со смешным, высокое с низким (философская патетика и труппный натурализм). Но это не значит, что философская сказка лишена внутренней целостности. Ее единство обуславливает четко направленная мысль автора, режиссера этого универсального идеологического карнавала.

Поскольку главным героем философской сказки является идея, особая роль выпадает ее носителю - Слову. Здесь оно не только изображающее, но и изображаемое. Оно как и все остальное, тоже эксцентрично, тоже неуместно, тоже не равно самому себе. Почти любое

---

<sup>1</sup> Так же: С. 124

<sup>2</sup> Отсюда, вероятно, и недоговоренность, двусмысленность финалов. Философская сказка открыта. Она приглашает к будущим спорам



высказывание такт в себе самоотрицание: *platon rêvait beaucoup, et on n'a pas moins rêvé depuis (152)*. – Pangloss, dans la cure, ne perdit qu'un oeil et une Oreille (187). – Cette excellente morale n'a jamais été démontée que par les faits(452). – Il demanda l'aumône à plusieurs graves personnages, qui lui répondirent tous que, s'il continuait à faire ce métier, on l'enfermerait dans une maison de correction pour lui apprendre à vivre (184).

Вольтеровские слова провоцируются и испытываются с идеей. Поэтому оно всегда диалогично, двухголосно, карнавализовано.

### **3.1. Поэтика повести Вольтера «Кандид или Оптимизм»**

В «Кандиде» Вольтер полемизирует с модной в XVIII веке философией оптимизма. Сюжет построен в форме путешествия главного героя, кандидата, и его друзей по разным странам в поисках Дамы (Кунегунды). Оптимистическая формула Панглосса – «все к лучшему в этом лучшем из миров» - испытывается на всех уровнях и всегда терпит крах перед лицом реальности. Но и пессимизм Мартина тоже не принимается автором. Страна счастья, Эльдорадо, также оставлена путешественниками. Не дана как универсальная и философия садовника: *Il faut cultiver notre jardin*. Проблема «прекрасного из миров» остается открытой.

В шестой главе, названной «*Comment on fit un bel auto-da-fé pour empêcher les tremblements de terre, et comment Candide fut fessé*», Вольтер рассматривает, в свете Панглоссовой формулы, инквизиторскую деятельность церкви и ее роль в судьбах людей:

*Après le tremblement de terre qui détruit les trois quarts de Lisbonne, les sages du pays n'avaient pas trouvé un moyen plus efficace pour prévenir une ruine totale que de donner au peuple un bel auto-da-fé ; il était décidé par l'université de Coïmbre que le spectacle de quelques personnes brûlées à petit*

feu, en grande cérémonie, est un secret infailible pour empêcher la terre de trembler.

On avait en consequence saisi un Biscayen convaincu d'avoir épousé sa commère, et deux Portugais qui'en mangeant un poulet en avaient arraché le lourd : on vint lier après le diner le docteur Pangloss et son disciple Candide, l'un pour avoir parlé, et l'autre pour avoir écouté avec un air d'approbation : tous deux furent menés séparément dans des appartements d'une extrême fraîcheur, dans lesquels on n'était jamais incommodé du soleil : huit jours après ils furent tous deux revêtus d'un san-benito, et on orna leurs têtes de mitres de papier : La mitre et le san-benito de Candide étaient peints de flammes renversées, et de diables qui n'avaient ni queues ni griffes ; mais les diables de Pangloss portaient griffes et queues et les flammes étaient droites. Ils marchèrent en procession ainsi vêtus, et entendirent une sermon très pathétique, suivi d'une belle musique en feuxbourdon. Candide fut fessé en cadence, pendant qu'on chantait ; le Biscayen et les deux hommes qui n'avaient point voulu mangé de lord furent brûlés, et Pangloss fut pendu, quoique ce ne fait pas la coutume. Le même jour, la terre tremble de nouveau avec un fracas épouvantable.

Candide, épouvanté, interdit, éperdu, tout sanglant, tout palpitant, se disait à lui-même : « Si c'est ici la meilleur des mondes possibles, que sont donc les autres ? Passe encore si je n'étais que fessé, je l'ai été chez les Bulgares ; mais, ô mon cher Pangloss ! les plus grand des philosophes, faut-il vous avoir vu pendre, sans que je sache pourquoi ! O mon cher anabaptiste ! le meilleur des hommes, faut-il que vous ayez été noyé dans le port ! ô mademoiselle Cunégonde ! la perle des filles, faut-il qu'on vous ait fendu le ventre ! »

Il s'en retournait, se soutenant à peine, prêché, fessé, absous et beni, lorsqu'une vieille l'aborda, et lui dit : « Mon fils, prenez courage, suivez-moi » (p.190-191).

Анализируемая глава четыре абзаца, содержание которых организовано по строго рационалистическому принципу. В первом абзаце, состоящем из одного предложения, дана общая теза-решение

Университета сжечь несколько человек, чтобы предотвратить землетрясение. Во втором-ее конкретизация: арест виновных и наказания. В третьем - размышления Кандида о происшедшем (синтез/обобщение). Последний абзац - антисинтез: Mon fils, prenez courage.

Общая теза изложена в большом периода, состоящем из двух почти симметричных частей. Формально вторая часть детализирует первую: в ней раскрывается понятие “un bel auto-da-fé – le spectacle de quelques personnes brulées à petit feu, en grande cérémonie. Но в действительности она полностью повторяет первую: les sages du pays avaient trouvé un moyen = il était décidé par l’Université de Coïmbre ; un moyen plus efficace = un secret infallible ; pour prêvenir une ruine totale = pour empêcher la terre de trembler. Весь этот период завершен, закруглен, замкнут. Его начало и конец идентичны: Après le tremblement de terre – pour empêcher la terre de trembler. Но это не та завершенность и не та симметрия, которую находят в классицистическом языке. Мысль здесь упирается в самое себя, она не знает развития. В этом периоде структура окаменелой догмы, «мертвой» логики католической церкви, которая держит в идеологическом плену и страхе верующую паству. Но вольтеровская фраза не статична. В ней сталкиваются два несовместимых начала: величавый ритм обстоятельного упорядоченного высказывания и абсурдное, более того, примитивное содержание примитивное содержание. Рождается два смысла: один «для себя» (непререкаемость, вера священнослужителей в их высокое предназначение и в неоспоримую правоту суждений) и второй – «для других» ( их тупоумие и лицемерие).

Синтаксическая структура второго абзаца также воспроизводит модель классического развернутого периода. В нем объяснены все аспекты явления, дана причина ареста каждого: бискаец был уличен в том, что «женился на собственной куме», двух португальцев арестовали сало у цыпленка», Панглосса схватили потому, что «он говорил», а Кандида – потому, что слушал с одобрительным видом». Так же детально

охарактеризованы «апартаменты», в которые были отведены Панглосс и Кандид. Скрупулезно описаны наряды для казни, причем рисунки на них как бы логически оправданны: у Панглосса черти были с хвостами и катями и пламя прямым, у Кандида же, менее виновного, черти были без когтей и хвостов, а пламя опрокинутым. Формальная логика налицо, но все содержание абсурдно: и сама затея церковников, и причина ареста каждого, и все остальное. В итоге, структура большого периода Вольтера становится моделью прекрасного организованной лжи. В данном случае – лжи католической церкви, которая владеет искусно сконструированной по законом логики машиной воздействия на умы. Модель бытия католической церкви дана и в обстоятельном описании подвала, где само слова «подвал» не произносится, оно заменено прециозной перифразой в духе XVII века – «апартаменты чрезвычайной свежести, где можно было всегда защититься от яркого солнца» (красноречивое высказывание – образ лицемерия).

Но этот порядок взрывается изнутри. Лошка синтаксических построений входит в конфликт с алогичностью содержания. Происходит разрыв причинно-следственных связей. Обилие двоеточий, знака этих связей, еще более усугубляет разрыв<sup>1</sup>. Причем, алогичность высказывания идей по возрастающей линии, от серьезности философского зачина: *on avait en conséquence...* к шутовские концовке: *et les flames étaient droites*, которая опрокидывает всю важность начальных слов и превращает «торжественную церемонию» в жестокий абсурдный форс. Отсюда и его естественный результат: *Le même jour, la terre trembla de nouveau avec un fracas éprouvantable* – логическое антиследствие антипричин. На арену выступает маленькая фраза Вольтера, завершающая абзац. Это приговор, и приговор окончательные, выносимый писателем Институту феодальной церкви. Здесь, как и в других подобных случаях, глагол финального

---

<sup>1</sup> Случаи неуместного употребления двоеточий в «Кандиде» часты. Можно предложить, что вместе со стилистическими задачами, Вольтер обыгрывает нововведение Лейбница в математику – двоеточие как знак деления. Сравним, также оригинальное использование запятой перед *et* или точки с запятой вместо запятой: *Cunégonde était, à la vérité, bien laide; mais elle devint une excellente pâtissière* (p.259). Здесь точка с запятой не снимает, как это было бы с запятой, а усугубляет мысль о безобразии кунегунды.

предложения (приговора) всегда в *Passé simple*. Маленькая и легкая фраза уничтожает всю громоздкую структуру, воздвигнутую «мудрецами» страны. Знание лжи и жестокости рушится с таким же страшным грохотом (*avec un fracas éprouvante*), как и земля в Лиссабоне. Вместе с ним рушится и философия оптимизма с идеей «лучшего из миров».

Сталкивая оптимистическую концепцию и реальное бытие, Вольтер показывает также и человека перед лицом того и другого. Об этом речь в следующих (чрезвычайно кратких) абзацах. В отличие от спокойного, величиво-размеренного ритма двух первых (*Ils marchèrent en procession ainsi vêtus...*), в который вписывается и заключительное предложение (*le même jour...*), их ритм прерывистый и первый. Его создают краткие фразы, расчлененные внутри большим количеством однородных членов: *éprouvante, interdit, éperdu, tout sanglant, tout palpitant; préché, fessé, absous et beni*. Внутренний мир героя поколеблен, он не совпадает с принятой на веру философией учителя. Маленький человек оказывается одиноким и беззащитным перед лицом социального зла, тем более, что он лишается всё объясняющей доктрины. Поэтому он вынужден сам поддерживать и тащить себя: *Il s'en retournait, se soutenant à peine...*<sup>1</sup>.

Провоцирование и испытание идеи совершается и на уровне микроконтекстов. Несовместимо сочетание большого и малого в заглавиях: *Comment on fit un bel auto-da-fé pour empêcher la terre de trembler et comment Candide fut fessé*: Нелепо заключение о казни Панглосса – «его повесили, хотя такого обычая не было». «Фантастичен» обряд наказания Кандида: *Candide fut fessé en cadence, pendant qu'on chantait*. Абсурдна логика испытаний, через которые он прошел: *préché, fessé, absous et beni*. Так же абсурден взгляд Кандида на собственное несчастье – оно не столь велико, ибо «его уже секли болгары». Текст полон «неуместных», взаимоисключающих словосочетаний: *un bel auto-da-fé; un secret*

---

<sup>1</sup> Возвратный глагол *se soutenir* распадается здесь на две четкие лексические единицы – «поддерживать самого себя» и не в переносном, а в своем конкретном, физическом смысле.

infaillible ; brulées á petit feu, en grande cérémonie ; une belle musique en faux – bourdon etc.

Идет универсальное переосмысление, переоценка понятий. Со слов срываются маски. Контекст уничтожает или преобразует каждое из них. Причастие *fessé* (высеченные) отвергает предшествующее ему *prêché* (наставляемый), а последнее слова ряда – *beni* (благословленный) – отвергает как весь ряд, так и самое себя. Глаголы *revêtir* (облагать) и *orne* (украшать) утрачивает оттенок возвышенного. «Мудрецы» здесь лишены ума, «эффективное» средство бесполезно, виновный не имеет вины а аналогическое высказывание *les sages du pays n'avaient pas trouvé un moyen plus efficace* воспринимается как «мудрецы страны не были в состоянии придумать ничего другого, как...» «Чужое» слова (необходимый элемент иронической прозы) обыгрывается, пародируется, становится идеологически разнонаправленным.

Борьба понятий между словами и внутри них динамизирует текст и создает ту особую полифонию смыслов, которая отличает все жанры карнавализованной литературы. Полифония затрагивает не только лексический, но и синтаксический уровень. Логизированное повествование, как модель внешнего порядка, но уже изжившего себя, несет одновременно и другой смысл, а именно точку зрения автора, который судит этот миропорядок с позиции разума. Мудрый и ироничный рассказчик, а не наивный Кандид, испытывает бытие. Он как бы высвечивает его через прозрачную, рационально организованную структуру. И испытываемый мир, поскольку он абсурден, в рамки разумного не укладывается.

Смысловая насыщенность идет вместе с событийной. В скромных границах главы разворачивается картина социальной жизни феодального государства (инквизиция, философские концепции века, судьбы отдельных людей). Действующие лица – не только судьи и осужденные, но и все население Лиссабона. Время – пространство сгущено. Повествование

предельно драматизировано. Так, рядом с народным театром Геньоля, созданным в XVIII веке, рождается другое карнавализованное действо-философская сказка Вольтера.

### **3.2. Поэтика текста повести «Простодушный» Вольтера.**

В «Простодушном» (L'Ingénu, 1767) Вольтер полемизирует с Ж.Ж.Руссо, утверждающим преимущество естественного состояния над цивилизацией.

Он делает героем сказки дикаря, гурона, вззирающего удивленными глазами на институты власти, суда, церкви, семьи и прочие. Простодушный наделен всеми качествами «естественного» человека, поэтому его уклад мыслей, понятия нравственности, все его поведения кажутся «неуместными» в цивилизованной атмосфере XVIII века. Он постоянно вступает в конфликты, сталкиваясь с установками и условностями феодального общества, и кажется смешным на его фоне. На содержание повести не ограничивается одной полемикой с женеvским философом. Не только Простодушный осмеивается глазами цивилизации, но и цивилизация осмеивается с позиции наивного гурона. Идет пересмотр, а вместе с ним беспощадная критика устоев феодализма. Поэтому противопоставление «естественного» и «цивилизованного» в сказке неоднозначно. С одной стороны; Вольтер ратует за просвещение людей, которые могут перестроить по-новому неразумно организованное общество. С другой стороны, «естественный» человек несет в себе основы нравственности и здравого смысла. Он прекрасен и мудр в своей «нецивилизованности» среди лицемерия, глупости и жестокости «добропорядочных» людей («les honnêtes gens»). Так же неоднозначно и превращение гурона. Он цивилизуется в конце повествования, становится «воином и бесстрашным философом», меняет свое имя, и его поступки теперь одобряются «всеми порядочными людьми» (avec l'approbation de

tous les honnêtes gens). Простодушный умирает, рождается новый человек, может быть, просвещенный гражданин своего века, но, может быть, и уподобившийся др. «добро порядочным» гражданам<sup>1</sup>, 1) забывший свое имя и свое «Я». Такая недосказанность и неоднозначность финала усугубляется заключительным предложением: Il (Gordon) prit pour sa devise^ Malheur est bon à queque chose. Combien d'honnêtes gens dans le monde ont pu dire: Malheur n'est bon à rien! Формально история завершена, зло наказано, добродетель торжествует, но основной вопрос остается открытым. Писатель приглашает к диалогу «всех честных людей», и не только своих современников, но и читателей будущих времен.

Это произведение отличается от остальных сказок Вольтера. Сам автор указывал на это в письме к издателю: «Простодушный» на много лучше «Кандида», он бесконечно правдоподобнее его». 2) И действительно, «сказочное» в нем только начало – история святого Дунстана. 3) Весь сюжет близок к романному. Главные герои – не воплощенные идеи, не марионетки, которыми распоряжается судьба (или автор), а живые персонажи, изменяющиеся вместе с развитием действия. Тем не менее, острая публицистичность «Простодушного», универсальность поставленных проблем, идеологическая насыщенность, порождающая глубокую диалогизацию текста ярко выраженное смеховое начало, малый объем произведения и необычайная плотность сменяющих друг друга событий, призванных провоцировать и испытывать истину, «населенность» действующими лицами, характер персонажей, не равных самим себе, многостильность повествования, наконец, изображаемое, испытываемое и действующее Слово-все это дает основание видеть в нем классический образец жанра философской сказки.

Анализируемый нами текст повествует о событиях, происшедших после неудавшейся помолвки гурона и заточения его невесты в монастырь, который он решает сжечь. Родные в тревоге: в Простодушного «веселился



бес после того, как его окрестили» (... il avait le diable au corps depuis qu'il était baptisé; p.341)

L'Ingénu, plongé dans une somber et profound mélancolie, se promena vers le bord de la mer, son fusil à deux coups sur l'épaule, son grand coutelas au côté, tyrant de temps en temps sur quelques oiseaux, et souvent tenté de tirer sur lui-même; mais il aimait encore la vie, à cause de mademoiselle de St. Yves. Tantôt il maudissait son oncle, sat ante, et tout la Base-Bretagne, et son baptême; tantôt il les bénissait, puisqu'ils lui avaient fait connaître celle qu'il aimait. Il prenait sa resolution d'aller brûler le couvent, et il s'arrêtait tout court, de peur de brûler sa maîtresse. Les flots de la Manche ne sont pas plus agités par les vents d'est et d'ouest que son coeur l'était par tant de mouvements contraire.

Il marchait à grands pas, sans savoir où, lorsqu'il entendit le son du tambour. Il vit de loin tout un peuple don't une moitié courait au rivage, et l'autre s'enfuyait.

Mille cris s'élevèrent de tous côtés; la curiosité et le courage le précipitent à l'instant vers l'endroit d'où partaient ces clameurs: il y vole en quatre bonds. Le commandant de la malice, qui avait soupé avec lui chez le prieur, le reconnut aussitôt; il court à lui, les bras ouverts: "Ah! C'est l'Ingénu, il combattra pour nous". Et les milices, qui mouraient de peur, se rassurèrent et crièrent aussi: "C'est l'Ingénu! C'est l'Ingénu!

--- Messieurs, dit-il, quoi s'agit-il? Pourquoi êtes-vous si effaré? A-t-on mis vos maîtresses dans des couvents?" Alors cent voix confuses s'écrient: "Ne voyez-vous pas les Anglais qui abordent? – et bien! Réplique le Huron, ce sont de braves gens; ils ne m'ont jamais propose de me faire sous-diacre; ils ne m'ont point enlevé ma maîtresse".

Le commandant lui fit entendre que les Anglais venaient piller l'abbaye de la Montagne, et peut-être enlever mademoiselle de St. Yves ; que le petit vaisseau sur lequel il avait abordé en Bretagne n'était venu que pour reconnaître la côté ; qu'ils faisaient des actes d'hostilité sans avoir déclaré la guerre au roi de France, et que la province était exposée. « Ah ! si cela est, ils violent la loi

naturelle ; laissez-moi faire ; j'ai demeuré longtemps parmi eux, je sais leur langue, je leur parlerai ; je ne crois pas qu'ils puissent avoir un si méchant dessein».

Pendant cette conversation, l'escadre anglaise approchait ; voila le Huron qui court vers elle, se jette dans un petit bateau, arrive, monte au vaisseau amiral, et demande s'il est vrai qu'ils viennent ravager le pays sans avoir déclaré la guerre honnêtement. L'amiral et tout son bord firent de grands éclats de rire, lui firent boire du punch, et le revoyèrent.

L'Ingénu, piqué, ne songea plus qu'à se bien battre contre ses anciens, pour ses compatriotes et pour monsieur le prieur. Les gentilhommes du voisinage accouraient de toutes parts ; il se joint à eux : on avait quelques canons ; il les charge, il les pointe, il les tire l'un après l'autre. Les Anglais débarquent ; il court à eux, il en tue trois de sa main, il blesse même l'amiral, qui s'était moqué de lui . Sa valeur anime le courage de toute la milice ; Les Anglais se rembarquent, et toute la côté retentissait des cris de victoire : Vive l'Ingénu ! Chacun l'embrassait, chacun s'empressait d'étancher le sang de quelques blessures s'empressait d'élever le sang de quelques blessures légères qu'il avait reçues.

« Ah ! disait-il, si mademoiselle de St. Yves était là, elle me mettrait une compresse ».

Le bailli, qui s'était caché dans sa cave pendant le combat, vint lui faire compliment comme les autres. Mais il fut bien surpris quand il entendit Hercule l'Ingénu dire à une douzaine de jeunes gens de bonne volonté, dont il était entouré : « Mes amis, ce n'est rien d'avoir délivré l'abbaye de la Montagne ; il faut délivrer une fille. « Toute cette bouillante jeunesse prit feu à ces seules paroles. On le suivait déjà en foule, on courait au couvent. Si le bailli n'avait pas sur-le-champ averti le commandant, si on n'avait pas couru après la troupe joyeuse, c'en était fait. On ramena l'Ingénu chez son oncle et sa tante, qui le baignèrent de larmes de tendresse.

« Je vois bien que vous ne serez jamais ni sous-diacre ni prier, lui dit l'oncle ; vous seez un officier encore plus brave que mon frère le capitaine, et probablement aussi gueux ». Et mademoiselle de Kerkabon pleurait toujours en l'embrassant, et en disant : « Il se fera tuer comme mon frère ; il vaudrait bien mieux qu'il fût sous-diacre ».

L'Ingénu, dans le combat, avait ramassé une grosse bourse remplie de guinées, que probablement l'amiral avait laissé tomber. Il ne doute pas qu'avec cette bourse il ne pût acheter toute la Basse-Bretagne, et surtout faire le voyage de Versailles pour y recevoir le prix de ses services. Le commandant, les principaux officiers, le comblèrent de certificats. L'oncle et la tante approuvèrent le voyage de neveu. Il devait être, sans difficulté, présenté au roi : cela seul lui donnerait un prodigieux relief dans la province. Ces deux bonnes gens ajoutèrent à la la bourse anglaise un présent considérable de leurs épargnes. L'Ingénu disait en lui-même : « Quand je verrai le roi, je lui demanderai mademoiselle de St. Yves en mariage et certainement il ne me refusera pas ». Il partait donc aux acclamations de tout la canton, étouffé d'embrassements, baigné des larmes de sa tante, beni par son oncle, et se recommandant à la belle St. Yves(p.341-345).

Как было сказано выше, в философской сказке, как жанре карнавализованной литературы, универсальные (последние) вопросы переведены из отвлеченно-философской сферы, чтобы быть разыгранными «отвлеченно-философской сферы, чтобы быть разыгранными «в конкретно-чувственное форме карнавальных действий и образов». Так и у Вольтера любая идея «обретает форму, цвет движения», становится персонажем. То, что совершается в этой главе, и есть многоликое действие, призванное решать и испытывать спорные или непреложные истины человеческого бытия. Здесь, на огромном пространстве (вся Бретань), с огромным количеством участников ( все главные персонажи, толпа вояк , англичане, дворяне из соседних поместий -весь кантон), разыгрываются потешные представления, в которых сказочное переплетается с

реальностью. На фоне сказки о герое–богатыре, спасшем страну, плененной красавице, злодее, препятствующем ее освобождению, разворачиваются жизненные сюжеты: разлучение двух возлюбленных, трусливое поведение бретонцев, нападение англичан, сражение, его последствия, проводы героя. Драматические события следуют друг за другом со стремительной быстротой. Поэтому так многообразен и динамичен художественный хронотоп. Пространство то суждено до предела (подвал, куда прячется балли), то растягивается до границ всего побережья. Переход с одних «подмостков» на другие совершается мгновенно. Так же мгновенен переход от сценического времени, времени драматического показа (*présent*), к повествовательному, эпическому: *les Anglais se rembarquent ,et toute la côté retentissait des cris de victoire.* Вольтеровское действо многоголосо. В нем звучат жалобы несчастного влюбленного, крики обезумевших от страха ополченцев, высокопарная речь командира, прямодушные утверждения гурона, насмешки англичан, возгласы победителей, упреки приора, сетования барышни Керкабон, наконец, приветствия целого кантона (*aux acclamations de tout le canton*). В многоголосий хор вливается и голос самого Вольтера, и «чужой» слово, заимствованное из литературы XVIII века (*puisqu'ils lui avaient fait connaître celle qu'il aimait*) или сентиментальных романов XVIII (*qui le baignèrent de larmes de tendresse*).

Все это многоголосие и разносительность объединяет одна главная тема – тема Простодушного, стоящего у порога цивилизации. Глава пронизана идеей простодушия. Оно в характере страдания гурона (он в мрачной меланхолии и одновременно вооружен до зубов: *son fusil à deux coups sur l'épaule, son grand coutelas au côté*; а его наивном понимании друзей и врагов (англичане не враги; они не хотели сделать из него помощника диакона, они не упрятали Сент-Ив в монастырь). Он простодушен в своем стремлении предотвратить бой (*je sais leur langue, je leur parlerai*); в своем отношении к славе (*Ah! Si mademoiselle de St. Yves*

était là, elle me mettrait une compresse); в оценке своего подвига (Mes amis, ce n'est rien d'avoir délivrer l'abbaye de la Montagne ; il faut délivrer une fille). Наивна его вера в доброго и справедливого короля. Но в контексте сказки «неуместные» поступки героя опорочиваются другой, позитивной страной.

В них заключено естественное, а значит, и разумное. На их фоне во всей своей нелепости и абсурдности выступает антимир Простодушного-коварство англичан, трусость вояк, демагогические разглагольствования командира, предательство бальи. Пересмотр двух миров, двух концепций совершается и в конце главы, где простодушие дикарь и глупость «просвещенных» как бы стыкаются - все участники действия: и нецивилизованный гурон и цивилизованные бретонцы оказываются единодушными в своей вере в доброго короля, последней инстанции справедливости. Соединение разнонаправленных явлений приводит к их коренному переосмыслению. И если для Простодушного такая вера оправданна (он от природы), то по отношению к другим она ничто иное, как слепота или верноподданничество.

Принцип неуместности, заданный главной идеей произведения, определяет характер вольтеровского слова. Языковой конфликт имеет место на всех уровнях.

Автор разрушает привычные связи словами и создает новые. Он объединяет в одном высказывании такие понятия, как «стрелять в себя» и «стрелять в птиц» (tirant de temps en temps sur quelques oiseaux, et souvent tenté de tirer sur lui-même), «сжечь монастыре» и сжечь свою возлюбленную ( Il prenait sa resolution d'aller brûler le couvent, et il s'arrêtait tout court de peur de brûler sa maîtresse), «доблестный офицер» и «негодяй» (Vous serez un officier encore plus brave que mon frère la capitaine, et probablement aussi gueux). Простодушный решает «хорошенько драться против своих старых друзей» (se bien battre contre ses anciens amis); вояки кантона умирает от страха (бедители спешат «остановить кровь из

нескольких легких ран героя» (chacun s'empressait d'étancher le sang que quelques blessures légères qu'il avait recues).

Сталкиваются и конфликтуют значение слова и его морфологическая форма. Так, *passé simple* глагола «прогуливаться» (*se promena*) кажется неуместным, поскольку начало предложения: *plongé dans une sombre profonde mélancolie*-говор о длительном состоянии героя. Причастие *tenté* вместе с наречием *souvent* неожиданного в сочетании с глаголом *tirer sur lui-même* («пытаться выстрелить в себя» - не состояние, а предельное действие).

Входят в противоречие семантическая и синтаксическая структуры. «Приземленное» содержание не соотнобразуется с возвышенным стилем восклицательных предложений, начинающихся с с междометия *Ah! Ah!* *Disait-il, si mademoiselle de St. Yves était là, elle me mettrait une compresse*». Наивные мысли и неусложненные чувства дикаря включаются в рамки рационалистического синтаксиса (первый абзац). Более того, Волтер переносит, почти не изменяя, целые высказывания, взятые им у Марии де Лафайет: *puisqu'il lui avaient fait connaître celle qu'il aimait: profonde mélancolie; prendre sa resolution*. Создается стилистическое несоответствие, в результате которого пародируется не только душевные терзания Простодушного, но и способность овладевать или воспетая литературой XVII, разумного века. Утрирование классицистической манеры достигает своей кульминации в последнем предложении, в котором внутренний мир дикаря описан с почти геометрической точностью с привлечением сухих географических терминов: *Les flots de la Manche ne sont plus agités par les vents d'est et d'ouest que son Coeur l'était par tant de mouvements contraires*.

Задействовано и ритмическое столкновение. Так, второе предложение первого абзаца, несмотря на симметрию и параллелизм, разорвано как семантически, так и ритмически. Резкий, прерывистый ритм первой части, воспроизводящий ритм брани: *Tantôt il maudissait son oncle, sa tante, et toute la Basse-Bretagne, et son baptême...* – конфликтует со

спокойным и величавым течением второй рационально уравновешенной части. Ритмический конфликт имеет место в пятом абзаце – речь командира и ответные реплика Простодушного. Обстоятельное повествование, начиненное военной терминологией, данное в развернутом периоде, состоящем из главного и четырех, тоже развернутых, придаточных, нарушается пульсирующим ритмом предельно кратких, лаконичных фраз гурона. Собственно, весь текст отмечен ритмическими столкновениями как внутри абзацев, так и между ними, как внутри, абзацев, так и между ними, как внутри, так и между предложениями.

Не в каждом случае выбор того или иного временного плана всегда оправдан. В контексте сказки время становится носителем новых (оказиональных) значений. Действия Простодушного, в основном, даны в настоящем времени. Его поступки, всегда в согласии с его мыслями и чувствами, естественны, спонтанны: *Mille cris s'élèvent de tous côtés; la curiosité et le courage le précipitant à l'instant vers l'endroit d'où partaient ces clameurs: il y vole en quatre bonds.* Imparfait - время антимира гурона – выступает как характеристика давно установленного, привычного, окаменелого. Дискретность одного и континуальность другого подчеркивается и объем предложений. Когда речь идет о Простодушном, он доведен до минимума. Слова, составляющие «маленькую фразу Вольтера», предельно краткие, часто односложные. Границы предложений с глаголами в незавершенном прошедшем намного шире.

Антагонизм двух ритмов со всей определенностью проявляется при их столкновении: *Les gentils hommes du voisinage accouraient de toutes parts; il se joint à eux: on avait quelques canons: il les charge, il les points, il les tire l'un après l'autre.*

Еще резче этот антагонизм выступает при взаимодействии *présent* и *passé simple*: *Pendant cette conversation, l'escadre anglaise approchait; voilà le Huron qui court vers elle, se jette dans un petit bateau, arrive, monte au vaisseau amiral, et demande s'il est vrai qu'ils viennent ravager le pays sans avoir déclaré*

la guerre honnêtement. L'amiral et tout le bord firent de grands éclats de rire, lui firent boire du punch, et le renvoyèrent. Здесь вторая, финальная, фраза с глаголами в *passé simple* уничтожает смысл предыдущей. Между двумя высказываниями (двумя чуждыми друг другу нравственными установками) – пропасть, разрыв, усугубляющийся темпоральной несовместимостью. Таким же «чужим», несовместимым с настоящим, оказывается и *plus-que-parfait*, когда оно оформляет глагол придаточного относительного предложения (оно почти всегда обособлено запятой), содержание которого не имеет прямого или какого-либо существенного отношения к главному: *il blesse même l'amiral, qui s'était moqué de lui*. Временная отдаленность усугубляет смысловую. Придаточное предложение как бы выбрасывается за рамки повествования. Этот стилистический эффект имеет место и при регулярном употреблении *plus-que-parfait*: *Le commandant de la milice, qui avait soupé avec lui chez le prier, le reconnut aussitôt ; Le bailli, qui s'était caché dans sa cave pendant le combat, vint lui faire compliment comme les autres*. *Plus-que-parfait*, помимо своего временного значения, привносит в текст информацию иного порядка: в первом случае упоминание об обеде с Простодушным неуместно, оно не вяжется с серьезностью момента; во втором - трусливый балли слишком долго отсиживался в своем подвале.

Все вышесказанное не означает, что грамматическое время строго распределено по ролям. Язык Вольтера не знает статики. Простодушного постоянно вписывается во время других и *vice versa*. Временная полифония присуща всей сказке в целом. Она в непрерывной сменяемости временных пластов от предложения к предложению, от абзаца к абзацу, от главы к главе.

В итоге, сочетание не сочетаемого на всех уровнях превращает вольтеровский текст в пестрый, многоголосый, эксцентричный карнавал слов. Они словно выворачиваются к своему первоисточнику или же начиная обозначать противоположное тому, что они обычно обозначали. В



«бранном» ритме предложения «Нижняя Бретань» (et toute la Basse-Bretagne) становится «низкой, подлой». Пара антонимов il maudissait-il bénissait, благодаря контексту и почти одинаковому звучанию сближается по смыслу. Обстоятельная речь командира несет не столько денотативное, сколько коннотативное значение – бездействие и демагогия. Понятие «честное объявление войны» (sans avoir declare la guerre honnêtement) опровергает самое себя – акт нападения всегда бесчестен. Союз восклицательных фраз Vive le roi, vive l'Ingénu! хвалебное слова королю в насмешку. В высказывании «дюжина молодых добровольцев» (une douzaine de jeunes gens de bonne volonté) «добрая воля» оказывается опасное, а идея абсолютной уверенности в предложении ... et certainement il ne me refusera pas снимает отрицание, и текст читается как: et certainement il ne me refusera.

Двуголосое слова-неотъемлемое свойство поэтического языка, но в жанрах карнавализованной литературы оно выступает в самой острой и парадоксальной форме. Столкновение несовместимого, провоцирование слова словом приводит в движение, смещает, нарушает все смысловые и структурные связи, обнаруживает его скрытые потенции. Язык Вольтера чреват новыми, всегда неожиданными смыслами. Носитель испытываемой идеи, многоголосое, разностильное, разнонаправленное Слова – важнейший персонаже его философских сказок.

## ГЛАВА 4.

### 4.1. Язык и стиль романа «Новая Элоиза»

Основные художественные произведения Ж.-Ж. Руссо — его «Новая Элоиза» (1761), «Исповедь» (1766—1770), «Мечтания любителя одиноких прогулок» (1772—1778) — должны быть поняты, с одной стороны, в контексте антифеодальных воззрений писателя, с другой же стороны, с учетом его особого положения среди идеологов Просвещения.

Роман Руссо «Новая Элоиза» строится на конфликте между «новыми людьми», к которым относится плебей Сен-Прё, и феодальным обществом. Врагом героя является барон д'Этанж, человек, проникнутый сословными предрассудками. Писатель становится на сторону этих «новых людей», что отразилось в романе, в частности в приемах раскрытия психологии персонажей.

Психологизм у Руссо, так же как у Мариво, Прево, Дидро, носит воинственную, враждебную старому режиму, антифеодальную окраску. Недаром богатым внутренним миром обладают в «Новой Элоизе» не все персонажи, а лишь Сен-Прё, его возлюбленная Юлия, подруга Юлии Клара, друг Сен-Прё милорд Эдуард и муж Юлии — де Вольмар, т. е. «новые люди». Закономерен в этой связи и самый жанр «Новой Элоизы». Это роман в письмах. Изображаемый мир обязательно пропущен в нем через восприятие и размышления персонажа. «Новые люди» Руссо охотно и много пишут письма, раскрывая в них свой внутренний мир. Весьма показательна и то, что барон д'Этанж не имеет привычки писать письма, пишет их редко и лишь по необходимости. Отметим также, что персонажи Руссо — и сам Сен-Прё, и Юлия, и Клара, и милорд Эдуард, и де Вольмар — интеллектуальные герои, размышляющие, рассуждающие, спорящие об экономических и педагогических, религиозных и эстетических проблемах; они высказывают свое мнение по поводу дуэли, итальянской музыки, права человека на самоубийство, наличия у него свободы воли.

Помимо социальной детерминированности персонажа, для Руссо важен воплощаемый им психологический тип. Писатель не признает «человека вообще». Он настаивает на различии темпераментов, говорит о людях чувствительных и людях холодных. К первым относятся Сен-Прё и Юлия, ко вторым — де Вольмар. Но и тут возможны оттенки. Каждый персонаж Руссо интересен как носитель своеобразного сочетания свойств, причем их характер определяется не только объективным положением персонажа, но и его принадлежностью к тому или иному психологическому типу. Отец Юлии не только дворянин, кичащийся своей знатностью, но еще и упрямый старик, не желающий отказываться от принятых им взглядов. Сен-Прё благородный, чувствительный, однако слабохарактерный.

Для понимания как образа Сен-Прё, так и всего романа в целом очень существенно различие первых двух частей книги и ее последних трех частей (IV, V, VI), а III часть может рассматриваться как переходная. В I и во II частях Сен-Прё обрисован прежде всего как влюбленный, в IV—VI частях — как человек, возвысившийся над своей страстью. Существует точка зрения, согласно которой позиция Руссо как писателя-новатора выражена в первых двух частях романа, остальные же части «Новой Элоизы» представляют собой своего рода отступление: Руссо, первоначально предпочитавший стихийную страсть разуму, якобы идет во второй половине книги на уступки официальной морали. Между тем сам Руссо считал наиболее важными (и удачными) как раз последние части «Новой Элоизы», в то время как первые две части представлялись ему вслед за Дидро, с которым он в данном случае был согласен, «многословными и напыщенными», своего рода «болтовней в бреде» («Исповедь»). Конечно, в первых двух частях «Новой Элоизы» очень примечателен образ ее мятежного героя, выступающего против общественных догм и предрассудков. Именно этот образ оказал большое влияние на мировую литературу последней трети XVIII в., в особенности

на творчество немецких писателей, принадлежавших к направлению «Бури и натиска», — на Клингера, Ленца, молодого Гете, молодого Шиллера. Влияние последних частей романа сказалось лишь в более поздние времена в творчестве Стендаля, Льва Толстого, да к тому же это влияние было непрямым, опосредованным. Для писателей XVIII столетия главными в «Новой Элоизе» оказались ее первые части.

В «Новой Элоизе» высказываются две точки зрения на воспитание личности. Одна из них принадлежит Сен-Прё, другая — Юлии и Вольмару. Сен-Прё еще считает возможным перевоспитание человека; он полагает, что этого можно добиться, пробуждая одни свойства, сдерживая другие, подавляя страсти. Вольмар горячо спорит с Сен-Прё. Он против попыток «исправить природу». Каждому человеку присущ свой темперамент, своя внутренняя организация. Вольмар за воспитание дифференцированное, соответствующее характеру; он категорически возражает против намерения подавлять природные качества человека. Пороки, кои приписываются природной склонности, по мнению Вольмара, на самом деле развиваются вследствие дурного воспитания. Наклонности негодяя, будь они разумно направлены, могут обратиться в большие достоинства. Юлия согласна с Вольмаром, но она идет дальше него, сомневаясь, что можно превратить злодея в добродетельного, обратить ко благу все природные склонности человека. Она ставит задачей не перевоспитание человека, а воспитание ребенка. Это очень существенное отличие. По мнению Руссо, «новые люди» могут появиться только в будущем.

С интерпретацией «Новой Элоизы» как романа, апогей которого якобы относится к его первым двум частям, тесно связано представление о капитуляции Сен-Прё и Юлии. Следует помнить, что эти кажущиеся уступки проводятся, однако, не под давлением враждебных сил и не из страха перед ними. Для Юлии они определяются существованием рядом с ней других людей, интересы которых она не хотела бы нарушить. Она

отказывается от брака с Сен-Прё лишь из жалости к своим родителям, в первую очередь к своей матери. Отец как деспот, пытающийся подчинить ее своей воле, не вызывает в ней страха. На Юлию оказывают действие не угрозы отца, а то, что отец бросается к ее ногам, просит ее, чтобы она пощадила его седины, не дала ему сойти в могилу с горя. Именно на жалости основано решение Юлии отказаться от предложения милорда Эдуарда, который советует ей бежать из родительского дома в Англию, там обвенчаться с Сен-Прё и жить с ним в имении Эдуарда. Юлия не хочет нанести родителям смертельный удар.

Со своей стороны Сен-Прё отказывается от Юлии не из страха и боязни за свою собственную судьбу, а только потому, что надеется спасти таким образом Юлию и ее мать от гнева и ярости отца.

Первая половина «Новой Элоизы», точнее, ее первые две части сосредоточены вокруг образа Сен-Прё, противостоящего здесь враждебному миру, в котором заправляют люди типа барона д'Этанжа и люди чуждой ему культуры, о которых Сен-Прё рассказывает, сообщая о своей жизни в Париже. Сен-Прё изображен здесь не имеющим какой-либо среды. Мы не знаем, откуда он, нам точно не известно, кто его родители, как протекали его детство и отрочество. Это одиночка, скиталец, «лишенный семьи и чуть ли не родины», как он говорит о себе в письме к Юлии. Нам неизвестно даже его имя, мы знаем только, что он назван именем условным, придуманным Кларой.

Но роман не ограничивается антитезой нового и старого, воплощенной в фигурах Сен-Прё и барона д'Этанжа. Огромную роль в нем играют уже в первых частях произведения подруга Юлии, Клара, и милорд Эдуард, друг Сен-Прё. Они стоят на стороне героя и героини, полностью оправдывают их любовь: Эдуард хлопочет об их браке, защищает их перед бароном д'Этанжем, просит у него руки Юлии для своего друга. После того как отец Юлии отказал Сен-Прё, милорд Эдуард и Клара помогают влюбленным советами, оказывают им моральную поддержку, пытаются

уберечь Сен-Прё от враждебных акций со стороны разгневанного отца. Учитывая возможную месть д'Этанжа, они убеждают Юлию отказаться от Сен-Прё, а самого Сен-Прё — отказаться от нее. Во второй половине «Новой Элоизы» происходит дальнейшее сближение позиций героя и его друзей, к которым присоединяется теперь Юлия и ее муж де Вольмар. Герой и его сознание раскрываются теперь не в противопоставлении окружающему миру, а на его фоне. Он показан в кругу семьи Юлии де Вольмар как наставник ее детей, куда переезжает после смерти своего мужа и Клара, а затем и милорд Эдуард.

Образ друга совершенно изменяет в «Новой Элоизе» атмосферу художественного произведения. Эта благожелательная, дружеская среда, своеобразная утопия будущего общества, характерна для Руссо как деятеля Просвещения, для которого принцип коллектива, в составе которого действует индивид, приобретает огромное значение.

Развязка «Новой Элоизы» интересна еще в том отношении, что она ставит под сомнение или во всяком случае трактует с большими ограничениями и поправками выдвинутый самим же Руссо тезис о перестройке характера. Юлия признается Сен-Прё накануне своей смерти, что она долго себя обманывала, будто исцелилась от любви к нему. Она всячески старалась заглушить свое чувство, но оно, вопреки всем усилиям, сохранилось и лишь укрылось в ее сердце, пробудившись по-настоящему только тогда, когда силы стали ее оставлять. В последнем письме Юлии к Сен-Прё настойчивее, чем раньше, звучит и мысль о боге. Перед своей смертью героиня оказывается на позициях, близких к тем, которые Руссо занимает в «Исповеди савойского викария».

«Исповедь» Руссо представляет собой своеобразный синтез автобиографии и романа. Предметом ее является жизнь самого Руссо, конкретного человека, определенной личности. Автор продумывает и проясняет, осмысляет и художественно обобщает свой жизненный путь, свою историю. Он открывает в ней черты, характерные не только для

данного лица, но и для человека вообще. Так автобиография сближается с романом.

Основное отличие позиций Руссо, как они выразились в «Исповеди», от позиций автора «Новой Элоизы» в том, что в 1761 г. он еще питал иллюзии в отношении республиканского строя Швейцарии, Женевы, полагая, что за пределами феодальной, абсолютистской Франции, вдалеке от Парижа, еще возможно гармоническое общество. Со второй половины 60-х годов и особенно с 70-х годов Руссо окончательно отказывается от своих иллюзий, хотя они у него и ранее были значительно менее прочными и устойчивыми, чем у других просветителей (он, в частности, никогда не верил в идею «просвещенного абсолютизма»).

#### **4.2. Ж. Ж. Руссо. «Юлия, или Новая Элоиза»**

Роман Ж.-Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» является «кульминационным пунктом в истории европейского романа XVIII века»<sup>1</sup>. в нем в классической форме выразились основные черты нового литературного направления – сентиментализма: преимущественное изображение внутренней жизни человека, его «Я», ощущение социальной несвободы, культ природы, естественного как антитезы социального. Сентиментализм демократизировал литературу, его героем стал плебей, представитель третьего сословия, выразитель его чаяний.

«Юлия» Ж.-Ж. Руссо вместе с его «Исповедью» и «Мечтаниями одинокого странника» стоят у истоков романтизма. Поэт и мыслитель, он предсказал духовную жизнь человека после Революции, ту «трещину, которая расколола мир и прошла через его сердце». Писатель открыл новые поэтические возможности слова. Зрелище чувств ( *L'homme n'est grand que par les sentiments*) требовала новых форм выражения: раскрепощенности словаря и синтаксиса, насыщенности эпитетами,

---

<sup>1</sup> Державин К. Н. Руссо и руссоизм // История французской литературы. Т. М., Л., 1946. С. 780.

метафоризации и, наконец, особым образом организованной поэтической прозы.

«Юлия, или Новая Элоиза» написана в эпистолярном жанре, что дает возможность раскрыть внутренний мир героев. Название романа, его содержание, форма повествования отсылают к «Письмам» знаменитых любовников XII века, Абелара и Элоизы, и их трагическое судьбе. Роман Руссо состоит из двух частей. В первой рассказывается о поэзии естественного чувства любви между дочерью дворянина Юлией и разночинцем Сен – Пре, ее воспитателем. Разлученные, они живут перепиской. Вторая часть – это роман – испытание: по просьбе супруга Юлии Сен - Пре становится воспитателем ее детей. В романе сосуществуют два пласта, два содержания: сентиментальная история и дидактический морализм, то, что уже получило свое выражение в теоретических работах Руссо. Недаром его роман называют своеобразной «энциклопедией руссоизм».

Два плана повествования определяют сосуществование двух стилей: Рационалистического и «сентиментального».

Анализируемый текст – письмо XXVIII (часть II), в котором Юлия сообщает Сен – Пре, что их переписка раскрыта.

Tout est perdu! Tout est découvert ! Je ne trouve plus tes lettres dans le lieu où je les avais cachées. Elles y étaient encore hier au soir. Elles n'ont pu être enlevées que d'aujourd'hui. Ma mère seule peut les avoir surprises. Si mon père les voit, c'est fait de vie. Eh ! que servirait qu'il ne les vît pas, s'il faut renoncer... Ah Dieu! Ma mère m'envoie appeler. Où fuir ? Comment soutenir ses regards ? Que ne puis-je me cacher au sein de la terre!... Tout mon corps tremble et je suis hors d'état de faire un pas... La honte, l'humiliation, les cuisants reproches...j'ai tout mérité ; je supporterai tout. Mais la douleur, les larmes d'une mère éplorée... ô mon coeur, quels déchirements!...Elle m'attend, je ne puis tarder davantage... Elle voudra savoir ...Il faudra tout dire... Regianino sera congédié. Ne m'écris plus jusqu'à nouvel avis... Qui sait si jamais... Je



pourrais... quoi ! mentir ! ... mentir à ma mère ! Ah ! s'il faut nous sauver par le mensonge, adieu, nous sommes perdus !<sup>1</sup>

Письмо Юлии являет собой картину раскрепощенного, не сдерживаемого никакими рамками чувства. Здесь имеет место не анализ, а показ самоценной внутренней жизни человека. Эмоциональное доминирует над рациональным.

Эта раскрепощенность, во-первых, синтаксического плана. В письме нет развернутых предложений, их непрерывная сменяемость- все это придает повествованию напряженный, пульсирующий ритм. Почти каждое высказывание завершается многоточием. В противовес замкнутому периоду классицистического языка фраза Руссо открыта –это модель высвободившегося чувства, не поддающегося логическому упорядочиванию.

Словарь романа также раскрепощен. Поскольку изображаемая реальность (здесь переживание Юлии) не переносится в область умозрительного, язык становится конкретным, «земным». Его функция – выражать непосредственную данность чувств (Où fuir? Comment soutenir ses regards? – Tout mon corps tremble ... ). Отсюда насыщенность текста словами семантического поля “SENTIMENTS”: honte, humiliation, reproche , douleur, larmes, déchirements.

Тем не менее, в языке Ж.-Ж.Руссо обнаруживается большая доля рационалистического. Несмотря на качественно новый словарь в нем еще мал процент экспрессивной лексики (см. сугубо рационалистическое: je suis hors d'état). Эпитеты редки: éplorée, nouvel – логические прилагательные. Здесь почти нет тропов. Метафоры: au sein de la terre, quels déchirements, cuisants reproches – традиционны. Стихия чувств оказывается логически упорядоченной и на уровне синтаксиса. Письмо отмечено строгой завершенностью – оно обрамлено почти идентичными

---

<sup>1</sup> Rousseau J.-J. Julie ou la Nouvelle Heloise. Paris : Garnier-Flammarion, 1967. p. 220-221

восклицаниями. Его структура воспроизводит декартовское развитие мысли от общей тезы *Tout est perdu!* К обстоятельному анализу происходящего и от него к синтезу *Nous sommes perdus!* Здесь то же движение от общего к частному: *Tout est perdu! Tout est découvert ! Je ne trouve plus tes lettres ...* то же стремление к детализации: ... *le lieu où je les avais cachées. Elles y étaient encore hier au soir. Elles n'ont pu être enlevées que d'aujourd'hui ;* те же причинно-следственные связи внутри и между предложениями, хотя формально и не отмеченные( отсутствие союзов, разорванность многоточиями), но легко восстанавливаемые (см. первые пять предложений или: *<comme> elle voudra savoir, il faudra tout dire. – Regianino sera congédié, <donc> ne m'écris plus jusqu'à nouvel avis*). Предшествующая традиция, таким образом, не отменяется полностью. Хотя ее цельность и нарушена, она как бы первична – новое (иррациональное) дается на ее фоне.

Рационалистическое начало обуславливает и совершенно новое качество. Продолжая быть выражением разумного (все персонажи Ж.-Ж. Руссо «высоко интеллектуальны»<sup>1</sup> , оно становится одновременно одним из факторов поэтизации прозы, ее особой музыкальной упорядоченности. Основная тема *Tout est perdu!* (*Tout* повторяется в тексте шесть раз) развиваются по все возрастающей степени до своей кульминации: *quoi! mentir!...mentir à ma mère!...*Нагнетание эмоционального создается за счет разрастания предложений (см. три первых -4, 5 и 16 слогов, или: *Où fuir? Comment soutenir ses regards? Que ne puis-je me cacher au sein de la terre?*)<sup>2</sup> а также за счет все увеличивающегося числа кратких , идентично построенных фраз, и пауз указателей ритмического движения. Эта напряженность находит свое разрешение в последнем развернутом

---

<sup>1</sup> Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля. М. , 1977. С. 177.

<sup>2</sup> Прием «следующих за доминантой нотой волн все возрастающей длины» ученые называют одновременно музыкальным и романтическим и видят в этом близость прозы Руссо к некоторым пьесам Листа и Шопена (*Voisine J. Préface // Rousseau. Les Rêveries du promeneur solitaire. Paris: Garnier – Flammarion. 1964. P.28.*

предложении. По форме письмо близко к жанру сонатного аллегро<sup>1</sup> с его основными разделами: экспозицией, разработкой и репризой (Nous sommes perdus!), для которого «особое значение имеют непрерывность и интенсивность развития, обострение и последующее разрешение противоречий между контрастирующими темами»<sup>2</sup>

Организовано и звуковая структура текста. Синтаксический повтор влечет за собой звуковой: Tout est... - Tout est... ; j'ai tout mérité , je supporterai tout; Elle voudra savoir ... il faudra tout dire ... текст полон аллитераций. Так. Основной тон начала письма [tu] звучит не только в анафорическом зачине, но и в причастии découvert, глаголе trouve и в союзе où. Звуки [rs] заданные предложением. Ma mère seule, повторяются в последующих surprise, si mon père; c'est fait; servirait; s'il faut renoncer. [v] организует финальную фразу: s'il faut, sauver, mensonge, sommes . [rl] аллитерируют в Mais la douleur, les larmes d'une mère éplorée. Regianino congédié; de ma vie в qu'il ne les vit pas; ne m'écris plus в avis. Обнаруживается и рифмическая или ассонансная упорядоченность:

Où <u>fuir</u> ?	- Comment <u>soutenir</u> ;
Je suis hors d' <u>état</u>	- de faire un <u>pas</u> ;
Mais la douleur	- ô mon <u>Coeur</u> ;
Quels <u>déchirement</u>	- Elle m' <u>attend</u> ;
Qui <u>sait</u> si <u>jamais</u>	- je <u>pourrais</u> .

В конечном итоге, поэтизация повествования оказывается авторитарной по отношению ко всем остальным составляющим прозы Руссо. Она заражает его язык высокой эмоциональностью и продуцирует его образность. Рациональное в словаре и синтаксисе прекращает быть таковым. Слово Руссо, его смысл, его экспрессия могут быть поняты лишь в контексте этой поэтической стихии.

---

<sup>1</sup> Параллели между музыкой и языком Руссо не случайны. Писатель был композитором . недаром многие исследователи, анализируя роман, неизбежно обращаются к различным аспектам «его музыкальной, гармонической или симфонической, иными словами, поэтической композиции»

<sup>2</sup> Энциклопедический музыкальные словарь. М. , 1959. С. 253.

Следующий текст – отрывок из письма XXIII (часть I), в котором Сен – Пре делится с Юлией своими впечатлениями о путешествии по Альпам.

J'étais parti, triste de mes peines et consolé de votre joie ; ce qui me tenait dans un certain état de langueur qui n'est pas sans charme pour un coeur sensible. Je gravissais lentement et à pied des sentiers assez rudes, conduit par un homme que j'avais pris pour être mon guide et dans lequel, durant toute la route, j'ai trouvé plutôt un ami qu'un mercenaire. Je voulais rêver, mais j'en étais toujours détourné par quelque spectacle inattendu. Tantôt d'immenses roches pendaient en ruines au-dessus de ma tête.

Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois, je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois, en sortant d'un gouffre, une agréable prairie réjouissait tout à coup mes regards. Un mélange étonnant de la nature sauvage et de la nature cultivée montrait partout la main des hommes où l'on eût cru qu'ils n'avaient jamais pénétré : à côté d'une caverne on trouvait des maisons ; on voyait des pampres secs où l'on n'eût cherché que des ronces, des vignes dans des terres éboulées, d'excellents fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices.

Ce n'était pas seulement le travail des hommes qui rendait ces pays étranges si bizarrement contrastés ; la nature semblait encore prendre plaisir à s'y mettre en opposition avec elle-même, tant on la trouvait différente en un même lieu sous divers aspects ! Au levant les fleurs du printemps, au midi les fruits de l'automne au nord les glaces de l'hiver ; elle réunissait toutes les saisons dans le même instant tous les climats dans même lieu, des terrains contraires sur le même sol et formait d'accord inconnu partout ailleurs des productions des plaines et de celles des Alpes. Ajoutez à tout cela les illusions de l'optique les pointes des montas différemment éclairées, le clair – obscur du

soleil et des ombres, et tous les accidents de lumière qui en résultaient le matin et le soir ; vous aurez quelque idée des scènes continuelles qui ne cessèrent d'attirer mon admiration, et qui semblaient m'être offertes en un vrai théâtre ; car la perspective des monts, étant verticale, frappe les yeux tout à la fois et bien plus puissamment que celle des plaines, qui ne se voit qu'obliquement, en fuyant, et dont chaque objet vous en cache un autre.

J'attribuai, durant la première fois journée, aux agréments de cette variété le calme que je sentais renaître en moi. J'admirais l'empire qu'ont sur nos passions les plus vives les êtres les plus insensibles, et je m'éprisais la philosophie de ne pouvoir pas même autant sur l'âme qu'une suite d'objets inanimés. Mais cet état paisible ayant duré la nuit et augmenté le lendemain, je ne tardait pas de juger qu'il avait encore quelque autre cause qui ne m'était pas connue. J'arrivai ce jour – là sur des montagnes les moins élevées, et, parcourant ensuite leurs inégalités, sur celles des plus hautes qui étaient à ma portée. Après m'être promené dans les nuages, j'atteignais un séjour plus serein, d'où l'on voit dans la saison le tonnerre et l'orage se former au-dessous de soi ; image trop vaine de l'âme du sage, dont l'exemple n'exista jamais, ou n'existe qu'aux mêmes lieux d'où l'on en a tiré l'emblème.

Ce fut là que je démêlai sensiblement dans la pureté de l'air où je me trouvais la véritable cause du changement de mon humeur, et du retour de cette paix intérieure que j'avais perdue depuis si longtemps. En effet, c'est une impression générale qu'éprouvent tous les hommes, quoiqu'ils ne l'observent pas tous, que sur les hautes montagnes, où l'air est pur et subtil, on se sent plus de facilité dans l'esprit ; les plaisirs y sont moins ardents, les passions plus modérées. Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et sublime, proportionné aux objets qui nous frappent, je ne sais quelle volupté qui n'a rien d'âcre et de sensuel. Il semble qu'en s'élevant au-dessus du séjour des hommes, on y laisse tous les sentiments bas et terrestres, et à mesure qu'on approche des régions éthérées, l'âme contracte quelque chose de leur inaltérable pureté. On y est grave sans mélancolie, paisible sans indolence, content d'être et de penser :

tous les désirs trop vifs s'émeussent, ils perdent cette pointe aiguë qui les rend douloureux ; ils ne laissent au fond du coeur qu'une émotion légère et douce ; et c'est ainsi qu'un heureux climat fait servir à félicité de l'homme les passions qui font ailleurs son tourment. Je doute qu'aucune agitation violente, aucune maladie de vapeurs pût tenir contre un pareil séjour prolongé, et je suis surpris que des bains de l'air salubre et bienfaisant des montagnes ne soient pas un des grands remèdes de la médecine et de la morale.

Supposez les impressions réunies de ce que je viens de vous décrire, et vous aurez quelque idée de la situation délicieuse où je me trouvais. Imaginez la variété, la grandeur, la beauté de mille étonnants spectacles ; le plaisir de ne voir autour de soi que des objets tout nouveaux, des oiseaux étranges, des plantes bizarres et inconnues, d'observer en quelque sorte une autre nature, et de se trouver dans un nouveau monde. Tout cela fait aux yeux un mélange inexprimable, dont le charme augmente encore par la sublimité de l'air qui rend les couleurs plus vives, les traits plus marqués, rapproche tous les points de vue ; les distances paraissant moindres que dans les plaines, où l'épaisseur de l'air couvre la terre d'un voile, l'horizon présente aux yeux plus d'objets qu'il semble n'en pouvoir contenir : enfin le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel, qui ravit l'esprit et les sens ; on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est<sup>1</sup>

В тексте изображены два мира: мир природы и сложный, богатый, почти неуловимый мир человеческих чувств.

Природа как объект изображения – открытие Руссо и открытие литературы XVIII в. Великий просветитель видит в ней основы нравственной культуры человечества.

Природа в романе не дана изолированно от героя. Она познается и раскрывается через призму его «я»: au-dessus de ma tête; <des> cascades m'inondaient de leur épais brouillard ; des scènes continuelles... semblaient m'être offertes en un vrai théâtre, - так же, как и герой познает и раскрывает

---

<sup>1</sup> Rousseau J.- J. Julie ou la Nouvelle Héloïse. P.44-46.

себя, соприкасаясь с природой. Но это не значит, что природа становится метафорой человеческой души. В тексте и то и другое существуют как две, хотя и нерасторжимые, но самоценные данности. Тем не менее, проникновение субъективноначала в изображение объективного мира (в данном случае природы) качественно меняет сам способ описания – в нем уже предугадывается романтическая тенденция.

Однако иррациональное (субъективное) не поглощает рационального. В языке Руссо идет постоянное балансирование на грани объективного и субъективного, рационального и «чувствительного». Рациональное неизбежно. Оно обусловлено самим характером повествования, в котором мир природы и мир человека не только изображаются, но и анализируются «высокоинтеллектуальным» героем.

Отсюда логизированный синтаксис, четкость и ясность развития мысли рядом с предельной обстоятельностью изложения. Идея каждого абзаца исчерпывающе конкретизирована. Шесть предложений первого абзаца объясняют общую тезу *détourné par quelque spectacle inattendu*, причем последнее тоже построено по декартовскому типу – в нем дана развернутая иллюстрация двух понятий: *la nature cultivée*. Во втором абзаце детально объясняется новое положение – причудливые контрасты ландшафта обязаны самой природе. В следующем тщательному анализу подвергается душевное состояние героя и, наконец, в четвертом постигается причина его внутреннего покоя – не разнообразие окружающей его природы, а высота, близость к небу, оторванность от земли. Последний абзац – синтез (*les impressons réunies*), но изложенный в такой, же обстоятельной манере, как и весь предыдущий текст. Движение завершено: от первого предложения – смятение Сен-Пре (*triste de mes peines et consolé de votre joie*) – к финальному, диаметрально противоположному – ясности дум и чувств (*cette paix intérieure, sérénité dans l'esprit*). Сен-Пре открывает в себе и вне себя новое существование.

Словарь также отмечен знаком рационального. Некоторые слова и выражения словно вышли из романа Мари де Лафайет: un certain état de langueur, les agréments, nos passions les plus vives, la véritable cause du changement de mon humeur, une agitation violente. Кроме того, в тексте обнаруживается большой пласт слов, тяготеющих к терминологии: des productions des plaines, l'optique, résulter, la perspective verticale, obliquement, une maladie de vapeurs, les bains de l'air salubre, des remèdes de la médecine. Среди того обилия прилагательных, которое встречается здесь и которого не знал язык XVII в., образных определений практически нет. Все прилагательные несут, в основном, логическую информацию: sentiers assez rudes, bois touffu, pampres secs, un état paisible, une impression générale, l'air bienfaisant etc. Если в них и есть метафорический перенос, то с давно стершейся образностью. Метафоры чрезвычайно редки. Они либо узуальны: une agréable prairie réjouissait mes regards; le calme que je sentais renaître en moi ; либо традиционно классицистические: ce qui me tenait dans un certain état de langueur ; l'empire qu'ont sur nos passions les plus vives les êtres les plus insensibles. Среди оригинальных – un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme ; la nature semblait encore prendre plaisir à s'y mettre en opposition avec elle-même, где также сильно рационалистическое начало.

Интеллектуализация языка ведет к тому, что некоторые высказывания превращаются в афористические (см. предложения в présent). У них все характеристики жанра: обобщающая мысль, рационализм словаря и синтаксиса, антитетический принцип построения фразы.

Но несмотря на всю очевидность рационалистического начала, язык Руссо качественно отличен от языка классицистов, ибо иным является содержание его произведений, иной-его идеологическая и поэтическая концепция.

Мир человека и природы, изображаемый Руссо, поэтичен. Но чтобы он предстал таковым, его надо открыть, а значит назвать, выразить, в слове. и Руссо открывает новое. И это новое уже несет в себе все признаки



романтического способа выражения. Собственно, сама ситуация, данная здесь, есть романтическая ситуация - пропасть между обыденностью жизни и высокой духовностью человека. Она даже сформулирована автором: *Il semble qu'en s'élevant au-dessus du séjour des hommes, on y laisse tous les sentiments bas et terrestres, et qu'à mesure qu'on approche des régions éthérées, l'âme contracte quelque chose de leur inaltérable pureté.* Руссо предсказывает и романтическое пространство – вершину (*un séjour serein, des régions éthérées*), где дух соприкасается с высоким и величественным (*grande et sublime*), и его антимир – бездну (*un abîme, des précipices*). Прообраз этого пространства – высоты Альпийских гор, с которых Сен-Пре обозревает окружающий его мир.

Как объективное, так и субъективное бытие дано у Руссо в его изменчивости и противоречивости. Текст пронизан антитезой. Все связи, как внутри, так и между предложениями, подчинены этому универсальному принципу. Здесь опечаленный и одновременно утешенный герой; наемные проводник, ставший другом; контрастирующие пейзажи на их пути (*d'immenses roches – un abîme ; un bois touffu - une agréable prairie*) ; дикая и возделанная человеком природа; зрелище гор и равнин. Здесь антитеза линий, цвета и света (*le claire –obscur du soleil et des ombres, et tous les accidents de lumière qui en résultaient le matin et le soir*). Путь к вершине также дан в контрастах ландшафта (*sur des montagnes les moins élevées – sur celles des plus hautes*) и в контрастах размышлений героя (*nos passions les plus vives les êtres les plus insensibles; la philosophie – une suite d'objets inanimés image trop vaine de l'âme du sage, dont l'exemple n'exista jamais*). И, наконец, контрастирующее романтическое мироощущение – возвышение человека над низменным и земным. Но какой бы полярной, ни была антитеза, она призвана утверждать не разрыв, а связь. В ней все богатство и многообразие мира, и его движение: *elle (la nature) réunissait toutes les saisons dans le même instant,*

tous les climats dans le même lieu, des terrains contraires sur le même sol, et formait l'accord inconnu partout ailleurs.

Изображая природу, автор не ограничивается одним ее описанием. Он показывает ее воздействие (l'empire) на человека, и не только на его разум, но и на чувства. Его душа оказывается во власти «неживых» (inanimés) предметов, он постигает посредством чувств (je démêlai sensiblement) причину своего необычного состояния; даже его размышления среди Альпийских высот приобретают чувственный характер (je ne sais quelle volupté tranquille). Природа удивляет, поражает, восхищает (ravit l'esprit et les sens), преображает его. Субъективное восприятие объективного мира обуславливает тенденцию к определению, характеристике явлений и сущностей. Большинство существительных сопровождается прилагательными. Несмотря на логический характер последних, само их число становится качественным признаком. В некоторых из них знак субъективного выражен эксплицитно (agréable, étonnant, inattendu, excellent, douloureux, délicieux) или имплицитно - через их препозицию (d'immenses roches, de hautes et bruycantes cascades, la véritable cause, leur inaltérable pureté). Если Прилагательных нет, их роль выполняют прилагательные (un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur). Характеристика оказывается заключенной и в существительных (l'obscurité d'un bois, les agréments de cette variété, leurs inégalités (des montagnes), la pureté, la subtilité de l'air). В таких номинативных единствах основным становится признак, а не его носитель.

Руссо открывает поэтику неожиданного. В тексте настойчиво звучит мотив "удивительного» détourné par quelque spectacle inattendu; réjouissait tout à coup mes regards; un mélange étonnant; ces pays étranges et bizarrement contrastés; l'accord inconnu partout ailleurs; les illusions de l'optique; les accidents de lumière; frappe les yeux, в последнем абзаце автор собирает воедино то новое и диковинное, что очаровывает ум и сердце героя и переносит его в какой-то необыкновенный, даже волшебный мир (бегство

в иное бытие): *Imaginez la variété, la grandeur, la beauté de mille étonnants spectacles; le plaisir de ne voir autour de soi que des objets tout nouveaux, des oiseaux étranges, des plantes bizarres et inconnues, d'observer en quelque sorte une autre nature, et de se trouver dans un nouveau monde.* Следовательно, и художественное пространство несет помету необычного, неведомого. Это уже, если воспользоваться образом, не французский регулярный парк с его прозрачными симметричными линиями а романтический (английский), таящий в себе неожиданное и таинственное.

Кроме того, в языке Руссо рождается еще одна категория, которая в самой высокой степени будет присуща романтическому стилю, а именно категория неуловимого, неточного, невысказанного. Автор или герой оказываются как бы неспособными найти адекватное выражение изображаемому, поскольку оно не до конца постижимо (*on ne sait plus où l'on est*). Отсюда обороты типа *il semble que* и особенно, *je ne sais* (*je ne sais quell caractère grand et sublime; je ne sais quelle volupté tranquille ; je ne sais quoi de magique, de surnaturel*). Неуловимое может быть просто названо (*un certain état, l'air subtil, l'image vaine, un mélange inexprimable*) или же выражено аналитическим способом с помощью наречий *plus* и *moins*, местоимений *quelque chose* и *rien* (*qui n'a rien d'âcre et de sensuel*), а также конструкций с одним или двойным отрицанием: *On y est grave sans mélancolie, paisible sans indolence ; qui n'est pas sans charme pour un coeur sensible.*

Открывая природу, герой открывает и себя. Он как бы отражается в ней. Но это не описание человека в образах природы, что неизбежно привело бы к метафоризации языка. Для Руссо, исповедующего культ естественного, природа не менее важный объект изображения, чем сам человек. Писатель не показывает одно через другое - он открывает связи. Понятия, выражающие их, даны через новые, неожиданные сочетания между словами. Здесь и рождается та поэзия слова, свойственная Руссо, та образность, которая и не нуждается в каких-либо тропах, чтобы быть

таковой. Его герой "выходит из пропасти" (en sortant d'un gouffre) ; он открывает «в безднах поля» (et les champs dans les précipices); пейзажи перед его глазами причудливо противоречивы (bizarrement contrastés)! он достигает "безоблачного жилища" (j'atteignais un séjour plus serein); угадывает причину внутреннего покоя "в прозрачности горного воздуха" (je démêlai dans la pureté de l'air); в его мысли проникает "безмятежное наслаждение" (volupté tranquille). В таком контексте любое, казалось бы, самое, безобразное слово, как, например, contracter, приобретает качество образного: l'âme contracte quelque chose de leur inaltérable pureté. Видение Руссо настолько оригинально, необычно, что многие его высказывания воспринимаются как метафорические:

d'immenses roches pendaient en ruines au-dessus de ma tête;  
de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard;  
d'où l'on voit dans la saison le tonnerre et l'orage se former au – dessous  
de soi ;  
après m'être promené dans les nuages<sup>1</sup>  
où l'épaisseur couvre la terre d'un voile.

Но основная роль генератора образности принадлежит не микро а макроконтексту, тому поэтическому началу, которое заложено в прозаической структуре языка Руссо. Вместе с ясностью и точностью слова, мысль писателя живет в прозрачности синтаксических построений, в звуковой упорядоченности текста, в неповторимом ритме его романа.<sup>2</sup>

Эта поэтическая стихия подчиняет себе, трансформирует, делает образным каждый элемент художественной системы.

Поэтические ресурсы, которыми пользуется Руссо, многообразны. Это, во-первых, риторические фигуры (анафора, синтаксический

---

<sup>1</sup> Заимствуя у Руссо ряд образов, его ученик и последователь Шатобриан полностью переводит их в метафорический контекст: Tantôt j'aurais voulu être un de ces guerriers errant au milieu des vents, des nuages et des fantômes... (Chateaubriand. René // Chateaubriand. Atala. René. Paris : Garnier-Flammarion, 1964. P. 159).

<sup>2</sup> ... elle (la Nouvelle Héloïse) retrouve la poésie lyrique si rare au XVIII s., dont Rousseau est de loin le plus grand poète. Sa prose ne se contente pas d'exprimer des idées avec clarté et avec force. Musicien, il sait aussi, par le rythme, suggérer les sentiments avec toute leur chaleur ... (L e c e r l e J.-L.. Introduction // Rousseau J. – J. De l'inégalité parmi les hommes. Paris : Editions sociales , 1965. P.22).

параллелизм, тройственная градация, перечисление, антитеза), лежащие в основе ритмической организации текста. Его упорядочивают многочисленные диадические образования — однородные пары, в том числе антитетические: *triste de mes peines et consolé de votre joie; lentement et à pied; plutôt un ami qu'un mercenaire; de la nature sauvage et de la nature cultivée; des productions des plaines et celles des Alpes; du soleil et des ombres; le matin et le soir; tout à la fois et bien plus puissamment; ayant duré la nuit et augmenté le lendemain etc.* Составляющие таких диад или равновелики: *obliquement/en fuyant; le tonnerre/et l'orage; les couleurs plus vives/les traits plus marqués* – или построены по принципу слогового увеличения второго компонента (что характерно для ритмической структуры языка - Руссо) *d'âcre/et de sensuel; bas/et terrestres; de la médecine/et de la morale; l'esprit/et les sens; de magique/ de surnaturel etc.*

Уравновешены по количественному признаку и другие фигуры. Так, развернутые триады *Au lever les fleurs du printemps, au midi les fruits de l'automne, au nord les glaces de l'hiver* или *plus de facilité dans la respiration, plus de légèreté dans le corps, plus de sérénité dans l'esprit* имеют в каждой части одинаковое количество членов и почти равное количество слогов:

1) .../.....	2) ...../.....
.../.....	...../...
.. /.....	...../...

Естественно, составляющие риторических фигур абсолютного равновесия – в противном случае проза Руссо превратилась бы в стиховую структуру. Здесь равновесие, упорядоченность вариативны. Это или внутренняя упорядоченность каждого компонента (см. триадическую конструкцию с *tantôt*;

1) .....	2) .....	3) .....
....	.....	.....
.....		.....

.....;

Или постепенное нарастание объема слогов (on oublie tout, on s'oublie soi-même, on ne sait plus où l'on est -4, 5, 7) или частичная (упорядоченность – так, в последнем предложении первого абзаца, построенном на перечислении» равновеликими оказываются три финальных компонента ( по 8 слогов в каждом): des vignes dans des terres éboulées, d'excellents fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices.

Силлабический принцип организует в единое ритмическое целое весь текст, и не только риторические структуры. Нет необходимости приводить его силлабо-тонический рисунок целиком, ограничимся двумя фразами - первой и последней третьего абзаца:

1)J'étais parti...

2)Après m'être promené...

....

.....

....

.....

....

.....

....

.....

....

.....

.....

.....

....

.....

....

.....

Эти многосложные развернутые ритмические группы связаны воедино благодаря особой звуковой организации. Все звуки как бы цепляются один за другой, стирая ритмическое членение. Так, в первом абзаце заданная мелодия [tr] (j'étais parti) продолжается не только в рядом стоящем triste, но и в votre, tenait, certain, état.

В свою очередь звук [s] в triste притягивает consolé, ce, certain, sans, sensible и, переступая границы первого предложения, отражается в gravissait, sentiers, assez, mercenaire второго. Здесь снова подхватываются звуки [t] и [r] ,чтобы повториться в следующих за ним предложениях:

toute la route, j'ai trouvé plutôt, j'en étais toujours détourné. Конец третьего объединяется с началом четвертого:... inattendu. Tantôt...; конец четвертого - с началом пятого: ... de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes... Связь осуществляется не только за счет согласных, но и гласных. Так, помимо[t], пару inattendu – tantôt объединяет звук [a]; tantôt - hautes - [0] i tantôt - torrent - [o a]. Последнее [o] будет подхвачено затем большинством слов шестого предложения: côtés, dont, osaient, sonder, profondeur. Sonder , profondeur откликнутся в perdais. В анафорической паре quelquefois... quelquefois.. прилагательное touffu притянет gouffre, но главным связующим станет звук [г] в его сочетаниях. С согласными: perdais, obscurité, sortant, gouffre, agréable, prairilo, réjouissait, regards. В последнем предложении cultivee отразится в pénetré и à coup; cherché - В rochers. И champs; secs - в ronces, excellents, précipices. Идеальна звуковая упорядоченность финала et des champs dans des précipices, как согласных [ddd ps pv], так, особенно, и гласных [ee aa ee ii]. Слово précipices, отброшенное в конец абзаца, на самое "дно" ритмического "спуска", с удвоенными глухими согласными [ps] и щелевым [i] как бы становится конкретно-чувственным выражением самого понятия "бездна". В целом же, нерасторжимый звуковой поток моделирует художественный хронотоп романа, его безграничную временную и пространственную перспективу,

В итоге, возвышенность мыслей и чувств, тот трепет природы и человеческого сердца, их движение, данное в почти неуловимых переходах и изменениях, не только названы, но и материально воплощены в звучании, мелодике руссоистской фразы. Поэтическое (стиховое) начало выполняет здесь функцию образного и изобразительного.

Хотя Руссо не оставил поэтического наследия, его называют самым большим поэтом эпохи Просвещения – он стоит у истоков романтической

поэзии.<sup>1</sup> Руссо открывает для романтиков и новое качество прозы. То «удивительно найденное безыскусственное соединение стихов и прозы», «первоначальное их единство»<sup>2</sup>, которого достигли Шатобриан и Гюго<sup>3</sup>, имели своим источником творение величайшего писателя XVIII в.

---

<sup>1</sup> «... bien qu'il ait composé peu de vers, et qu'il n'en ait pas composé d'excellents, âme de poète et de très grand poète source harmonieuse, ... d'où s'échappa (le) romantisme... » (A 1-le m M. Introduction // Anthologie poétique française : XVIII siècle. Paris : Garniere – Flammarion , 1966. P.21).

<sup>2</sup> Чичерин А.В. Указ. Соч. С.123.

<sup>3</sup> «Шатобриан обязан ему музыкой «Рене» (Моруа А. Жан-Жак Руссо. «Исповедь» // Моруа А. Указ. Соч. С.56).



## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Андреев Л. Г. / История французской литературы / Н.П. Козлова М., 1987
2. Артамонов С. Д. / История зарубежной литературы XVIII в. / М., 1978
3. Асмус В. Ф. / Историко-философские этюды/ М., «Мысль», 1984
4. Бахмутский В. Я./ История зарубежной литературы. XVIII в./-М., 1987
5. Верцман И. Е. / Жан-Жак Руссо/ М., 1976
6. Виппер Ю.Б. / Курс лекций по истории зарубежных литературы XVII в / Р. М.Самарин, М., 1954
7. Волгин В. /Развитие общественной мысли во Франции XVIII в./-М., 1958
8. Вольтер. /Эстетика. Статьи. Письма/М., 1974
9. Заборов П. Р. /Русская литература и Вольтер/ Л., 1978
10. Каменский З. А. /История диалектики XIV-XVIII вв./-М., 1977
11. Неустроева Р.М. / История зарубежной литературы XVIII в. / Самарина М., М., 1974
12. Жирмунская Н. А. / История зарубежной литературы XVIII в. З. И. Плавский, М. В. Разумовская, И. В. Ступников, А. А. Чамеев, М., 1999
13. Анисимова И. И., , / История французской литературы/ С.С. Макульский, М., 1986
14. Кузнецов В. Н / Французская мари Вольтер/ М., 1978
15. Монтескье / Персидские письма/ М., 1976
16. Муравьев Ю. А. / Жан-Жак Руссо, Вопросы философии/ М., 1991
17. Обломиевский Д. /Французский классицизм/ М., «Наука», 1968
18. Разумовская М. В. / От «Персидских писем» до энциклопедии/ СПб., 1994
19. Руссо Ж. –Ж. /Избранные сочинения/М., 1981
20. Пуришев Б. И./ Хрестоматия по зарубежной литературе/ Ю. И. Божор, М., 1973
21. Шайтанов И. О. /История зарубежной литературы/ М., 2001

22. Штейн А. Л. / История французской литературы/ М. Н. Чернеем, М., 1988
23. Дидро Д. /Эстетика и литературная критика/ М., 1980
24. Роланд-Гольст./ Жан-Жак Руссо, его жизнь и сочинения/ М., 1923
25. Момджян Х. Н. / Монтескье-коммунист/М., 1955
26. Монтескье Ш. /Избранные произведения/М., 1955
27. Затонский Д. /Роман и документ/ М., 1978
28. Морозов В. Д. /Проблемы метода и жанра/ М., «Наука», 1986
29. Чернец Л. В. /Литературные жанры/ М., 1982
30. Баскин М. П. /Монтескье/ М., 1976
31. Саркитов Н. П. /Монтескье/ М.,2002
32. Дворцов А. Т. / Жан-Жак Руссо/М., 1980
33. Анисимов И. И./Французская классика/ М., 1977
34. Тимофеев Л. И./Словарь литературоведческих терминов/ М., 1974
35. Семенова С. Г. /Философский роман Монтескье/ М., 1972
36. Кривушина Е. С. /Французская литература XVII-XX веков/М., 1997
37. Моруа А. Вольтер. Романы и повести.// Моруа А. Литературные портреты/ М., 1971
38. Артамонов С. Д. /Персидские письма Монтескье./ М., 1956
39. Бахтин М./Вопросы литературы и эстетики/ М., 1975
40. Бушмен А. С. / Наука о литературе/ М., 1980
41. Веселовский А. Н./ Историческая поэтика/ М., 1989
42. Морозов В. Д./Проблемы метода и жанра/ Томск, 1987
43. Пospelов Г. Н./Теория литературы/ М., 1978
44. Пospelов Г. Н./Искусство и эстетика/ М., 1984
45. Пospelов Г. Н./Стадийное развитие европейских литератур/ М., 1984
46. Пруцков Н. И./Вопросы литературно-критического анализа/ М., 1960
47. Чернец Л. В. /Литературные жанры/МГУ, 1982
48. Зенкин С. /Пророчество о культуре/ М., 1995

49. Руссо Ж. Ж. /Трактаты о причинах и основах неравенства между людьми/ М., 1957
50. Руссо Ж. Ж. Rousseau J.- J. Julie ou la Nouvelle Héloïse. Исповедь/ М., 2002. Р.44-46.
51. Вольтер/ Философские письма/ М., 1973