



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра французского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему Сборник новелл Э.-Э. Шмитта «Мечь и прощение» и
традиции французской новеллистики XX века

Исполнитель Ильин Дмитрий Валерьевич
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Артемьева Ирина Николаевна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой _____

(подпись)

кандидат филологических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Нужная Татьяна Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«__» _____ 2020 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	2
Глава 1. Новелла как жанр литературы	4
1.1. История возникновения жанра	4
1.2. Теория новеллы, характеристика особенностей жанра новелл.....	10
1.3. История французской новеллы.....	15
1.4. Французская новелла XX века.....	18
Выводы по главе 1.....	22
Глава 2. Анализ сборника Э.-Э.Шмитта «Мечь и прощение» в свете традиций французской новеллистики XX века.....	22
2.1. Общая характеристика творчества Э.-Э.Шмитта	23
2.2. Общая характеристика и анализ сборника «Мечь и прощение».....	26
2.3. Анализ темы нравственного выбора в сборнике новелл	31
2.4. Анализ темы мести в сборнике новелл.....	37
2.5. Анализ темы музыки в творчестве Э.-Э. Шмитта	39
Выводы по главе 2.....	42
Заключение	42
Список использованной литературы.....	44

Введение.

Данная работа посвящена творчеству современного французского писателя Эрика-Эмманюэля Шмитта и анализу одного из его последних сборников «Мечь и прощение», состоящего из четырех новелл: «Сёстры барбарен», «Мадам Баттерфляй», «Мечь и прощение» и «Нарисуй мне самолет». Каждая из новелл посвящена двум понятиям-противоположностям, и выявлению художественных и стилистических особенностей его произведения в сравнении с произведениями писателей-новеллистов XX столетия.

В силу того, что Э.-Э.Шмитт является современным автором, чьи новые произведения выходят практически ежегодно, исследователям пока не удастся изучить всю глубину его творчества во всех аспектах и компонентах при его жизни. Невзирая на то, что исследований, касающихся его творчества, существует огромное количество (и это не удивительно, автор признается одним из самых плодовитых, популярных и востребованных европейских писателей), писатель остается малоизученным, поскольку его произведения, будь то новелла, пьеса или роман, настолько обширны по всем параметрам (образам идеям, темам), что литературоведам и критикам открывается необъятное поле для анализа и изучения его литературных опытов. Этим и обусловлена **актуальность** данной работы.

Среди отечественных исследователей, изучением произведений писателя занималась А.С.Сорокина, которая защитила кандидатскую диссертацию, посвященную его творчеству, и написала ряд статей. В своей статье «Творчество Э.-Э.Шмитта в контексте постмодернистских идей» (2008 г.) Сорокина проанализировала, следует ли писатель канонам постмодернизма в литературе и каковы его расхождения с этим направлением. Также в этой статье Сорокина отметила с чем могут быть связаны сложности в изучении творчества Шмитта. Она определяет его место в истории литературы как «пограничное» и относит его к «излёту постмодернизма»: «Творчество Шмитта, – пишет она, – приходится на

завершающую стадию развития этого общекультурного течения» (22, 2008, с.252), и в национальной традиции: «Носитель немецкого имени (не сменивший его на французский псевдоним) стал блестящим писателем, чьи французские тексты принесли ему всеевропейскую славу. Что-то есть в его литературном облике от двух великих народов, в нем скрестившихся» (22, 2008, с.253)

В 2010 году А.С.Сорокиной была защищена диссертация кандидата филологических наук – «Творчество Э.-Э. Шмитта: философия детства», пролившая свет на идеологему детства, присутствующую в большинстве произведений писателя. Научная статья под названием «Дискурс любви в художественной литературе (на материале романа Эрика Шмитта "Попугаи с площади Ареццо")» была посвящена изучению художественного дискурса в постмодернистской литературе; статья принадлежит перу двух авторов – Е.А. Вдовиченко и Г.И. Лушниковой.

Однако на сегодняшний день ни один из исследователей не подвергал исследованию сборник новелл «Мечь и прощение», – именно этим обусловлена **научная новизна** выбранной темы.

Целью исследования является анализ особенностей художественных принципов и методов Э.-Э.Шмита в сборнике новелл «Мечь и прощение» в контексте французской новеллистики XX века.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. изучить историю зарождения жанра «новеллы» и его историческое развитие в европейской литературе.
2. изучить историю возникновения жанра «новеллы» во французской литературе и ее отличительные особенности.
3. изучить историческое развитие жанра «новеллы» в течение XX века во французской литературе.

4. описать биографию и творческие особенности произведений Э.-Э. Шмитта.

5. проанализировать сборник новелл «Мечь и прощение», выявить в них черты, характерные для французской новеллистики XX века.

Методологической базой представленной работы является культурно-исторический, биографический и компаративный методы исследования.

Глава 1. Новелла как жанр литературы.

1.1. История возникновения жанра.

Жанр новеллы возникает при необходимости выражения борьбы класса буржуа против феодального строя и вообще такого рода патерналистских идеологических отношений. Средний класс боролся с отжившим режимом, в том числе, с помощью литературы, в частности, с помощью пародии и сатиры на феодальный строй. Чаще всего это были сатирические сказки или басни, высмеивающие феодалов, которые скрывались за образами зверей. Таким образом, иносказательно обличаются все недостатки феодализма, что несомненно помогает выполнять просветительскую функцию в классовой борьбе.

Далее следует форма прямого отрицательного изображения господствующих при феодализме классов, положительного изображения буржуазии, пропаганды ее идеалов. Этими приемами пользовались такие жанры, как: фабль, шванк и итальянская *novella* в период XIII—XIV вв. Они высмеивают все институты государственного режима того времени: рыцарей, святу инквизицию, церковь; подчеркивают пороки представителей духовенства или же правящего класса. Новеллы рассказывают истории, где здравый смысл проигрывает абсурду и невежеству. Таким образом, эти литературные жанры начинают противопоставляться всей феодальной литературе — легенде, духовной поэме, нравоучительной повести и ярко

выраженному в них феодально-религиозному замыслу, восхваляющему уже устарелый к тому моменту уклад жизни.

От французского фавльо и итальянской новеллы развитие подобной формы литературы приводит нас к Джованни Боккаччо. Нельзя сказать, что он прародитель жанра, но он расширил и дополнил его, установив более четкие рамки художественной формы повествования. Благодаря ему сформировался голос авангарда итальянской буржуазии четырнадцатого века. Новелла демонстрирует совершенно другое отношение к взглядам на жизнь, нежели устоявшееся средневековое творчество: жизнелюбие и удовольствие, которое можно получить от мирской жизни на фоне господствующей в Европе чумы — «страсть к жизни у порога смерти» (5, 2012, с.451). Но в то же время реалистическая оценка действительности, понимание того, что нужно учитывать различные обстоятельства, встречающиеся на пути каждой личности. Бокаччо противопоставляет рыцарской высокой любви обычную земную любовь, свободу чувств. Он смеется над церковью и её обрядами, изображает служителей церкви болванами или жуликами. А главная проблема произведения — это вопрос индивидуальности человека, столь характерный для прогрессивной буржуазии четырнадцатого века. Большая часть новелл в «Декамероне» зиждется на противоборстве сильной, сообразительной личности и нелегкой судьбы, которая ей уготовлена. Делается акцент на отдельно взятом случае, который ярче всего демонстрирует читателю бедственное положение героя.

Композиция новелл — это короткий насыщенный действием рассказ, главными героями которого являются персонажи со статичными, но ярко выраженными характерами. Новеллы Бокаччо от фавльо также отличает глубокая проработка характеров персонажей, однако он делает акцент не на размышлениях или переживаниях, а на их действиях и устремленность этих действий. Развитие конфликта происходит очень быстро, завязка занимает не много места, а развязка имеет ясную социальную направленность. Бокаччо не был полностью свободен от влияния феодальной культуры, однако нельзя

не признавать того, что в первую очередь его художественным методом был — рационалистический метод. И именно этот факт является главным для развития жанра новеллы, как нового этапа в развитии литературы. Именно поэтому его можно считать одним из главных писателей восходящей буржуазии.

Бокаччо оказал большое влияние на мировую литературу, жанр расцвел в период XIV—XVI вв., и расцвел он благодаря последователям Бокаччо, подражавшим его стилистике. В произведениях Саккетти и Мазуччо [XIV и XV вв., соответственно] буржуазная сущность работ Бокаччо получает свое дальнейшее развитие. Но детальное изучение истории новеллистики эпохи возрождения не включает в себя одно лишь изучение новеллы как жанра. Одновременно с тем, как итальянские республики становились торгово-промышленными, как стратифицировалась и аристократизировалась буржуазия, происходили перемены и в сущности новелл: итальянскую новеллу XVI в. можно охарактеризовать как куртуазную.

В авангарде английских идей воплощения новобуржуазной литературы был Джеффри Чосер («Кентерберийские рассказы») еще в ранние годы [XIV в.], когда англичане только начинали воевать с феодалами. Не зря «Кентерберийские рассказы» именуют «северным Декамероном». Чосер так же беспощадно описал жизнь монахов и феодалов, высмеял церковь и феодальную литературу; возвышенности и необычайности феодальной литературы он противопоставил повествование «лаконичное и ясное, которое все могут понять» (25, 2012, с. 8). Еще более последовательно, чем у Бокаччо, у Чосера виден метод рационального и реалистического отношения к действительности.

Во Франции же имелись оба течения, которые развивались одно за другим. Последователем «Декамерона» является Филипп Пот (предположительно), написавший «Cent nouvelles nouvelles» (сто новых новелл). А уже в следующем веке новеллистическим памятником стал «Heptaméron» [1559] Маргариты Наваррской, сборник куртуазных и в то же

время поучительных новелл. С постепенным установлением капиталистической формации в странах Европы, изменялись содержание и форма жанра.

Однако жанр новеллы никогда не был однородным, популярность развлекательной новеллы в Италии в XVI-XVII вв. после «Декамерона», затрагивающего социально значимые и острые темы, казалась сдачей буржуазных позиций перед феодализмом. С этой же точки зрения, очень интересен период немецкой новеллы начала XIX в. Верх иррациональности, отказ от трезвого восприятия действительности, синкретизм ощущений, трагический фатализм судеб обреченных героев, давящий над ними на протяжении всей их жизни. Так выглядят основные характеристики романтической новеллы Тика [«Der blonde Eckbert», «Liebeszauber», и др.] и А. фон Арнима («Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe» и др.) — художников феодально-консервативной новеллы.

Однако и буржуазная новелла, представленная в те годы еще очень слабой в сравнении с феодальной литературой, сильно отличалась от буржуазной новеллы итальянского или английского Ренессанса.

Что объединяет реалистические воззрения, продемонстрированные в новелле Чосера с загадочным ужасом Гофмана? Рациональное видение жизни — против ироничной фантастики, жизнерадостность и обыденное довольствие мирским радостям — против попытки заглянуть в удивительный потусторонний мир.

Новеллам Э.Т.А. Гофмана были свойственны множественные лирические отступления, глубокое изучение и анализ мыслей, переживаний героев. Однако наряду с фантастическим наполнением, автор дает и эмпирически-рациональный образ обыденной жизни; фантазийность создает двуслойность изображения мира, оборотную его сторону. Таким образом, образуется плавность перехода от реалистического изображения к невероятной фантастике и демонстрации иллюзорности происходящего. Такие противоположности в художественных стилях и методах отлично

отражают типичного представителя немецкой буржуазной литературы, набирающей обороты в условиях небыстрого построения капитализма, установлению которого мешает неуступчивое многолетнее господство феодального строя. Поэтому несколько не удивляет, что художественные стили Чосера и Гофмана — двух писателей жанра новеллы, — обусловленные отличными друг от друга определенными условиями борьбы с феодализмом в разных странах, серьезно разнятся.

Известным художником жанра новеллы также является Ги де Мопассан. Есть ли что-то общее между новеллой Бокаччо и новеллой Мопассана, несмотря на разницу в пять столетий? Произведения Мопассана, как и «Декамерон», представляют читателю отдельные случаи из жизни конкретного человека, фокус сосредоточен на индивидуальности каждой судьбы. Различие существует в развязке новелл — если у Бокаччо герой наделён достаточной хитростью и предприимчивостью для поворота ситуации в свою пользу, а развязка поучительна, то у Мопассана в финале большей части новелл — безысходная обреченность.

Что касается, русской новеллистики, которая традиционно называется в истории русской литературы рассказом, то представителем это жанра являлись многие писатели. Например, И.С. Тургенев, и М.Е. Салтыков, Г.И. Успенский.

Произведение, изображающее «долготерпение» соотечественников показано в «Живых мощах» Тургенева. Крах помещичьего класса демонстрирует их консервативность и его тесную связь с феодализмом.

Экономическое банкротство помещичьей деревни представлено в «Книжке чеков» Успенского — автора, близкого к идеям революционного народничества (идеология, появившаяся в Российской империи в 1860—1910-х годах, позиционирующая себя, как «сближение» разночинной интеллигенции с простым народом), выступающим за борьбу крестьян с помещиками и за западно-европейскую модель устройства государства и

экономики, за радикальное изменение общества на основе социалистических принципов.

Незадолго до появления «Призраков» (опубликовано в 1864 г.) Тургенев сделал такое заявление: «Либо я перестану писать вовсе, либо буду писать не так, как до сих пор». Повальное распространение веры в сверхъестественные явления в те годы побудило писателя, никогда ранее серьезно не затрагивающего тему чего бы то ни было потустороннего, написать ряд новелл новеллы («Фауст», «Поездка в Полесье», «После смерти», «Собака»), в основе которых лежит иррациональное. Этот период творчества определяет дальнейшее мировидение писателя на долгие годы, поскольку со временем реальность сверхъестественного в своей жизни он ощущал всё больше (различные мистические ощущения, многозначительные для него сны, Тургенев не раз рассказывал, что видел призраков). Тургеневские рассказы и повести несколько выбиваются из общей остро социальной направленности среди произведений русских писателей, поскольку они практически не затрагивали общественно-социальную тематику.

Салтыков-Щедрин, в свою очередь, касается социальной темы и показывает народ в первую очередь с четкого детерминированного проявления их классового характера и акцентирует внимание на актуальных проблемах классового противоборства 70—80-х годов. Таковыми являются произведения Салтыкова-Щедрина «Сон в летнюю ночь», «Портной Гришка» — это рассказы выполнены в сатирическом стиле, критикуют помещичество современной ему России.

В конце XIX в творчестве А.П. Чехова отдавалось предпочтение жанру рассказа (новеллы). В филигранном изображении одноразовых небольших приключений или мелких событий Чехов проявляет лучшие свои писательские качества. Ему удалось очень точно изобразить самые низменные черты характера помещичьего класса — подхалимство, лакейство, корысть, малодушие. Для Чехова, как и для остальных европейских коллег по жанру: Чосера, Бокаччо и тд., характерна частотность

обращения к воле случая; слепая воля случайности в судьбе разнообразных личностей — на этом зиждется основная часть происходящего в чеховских новеллах. Также из вышеупомянутого вытекает свойственная для повествования автора художественная форма новеллы: небольшая по длительности, с быстрым переходом к кульминации, последовательно логичный рассказ («Выигрышный билет», «Хористка», «Шампанское», «Смерть чиновника» и др.).

Еще одним русским писателем, выступающим в жанре рассказа, которого нельзя не отметить, является М.Горький. Его рассказы реалистичны, изображают рутину упорно работающего народа во времена формирующегося капиталистического строя. Им свойственно обличение эксплуатации рабочих и крестьян, обличение трусливости и фарисейства современной прессы, изображение противоборства рабочего класса с монархией («Озорник», «Челкаш», «Коновалов», «Девятое января», и др.). Творчество писателя в этом жанре социально актуально, прозрачно понятно, и нередко не затрагивает внутренних мыслей, психологическое состояние и внутренних тягот человека, однако отражает абсолютно объективные положения в классовом противоборстве. К тому же, Горький часто использует личные оценочные суждения, отступления от сюжета, которые ясно показывают его идейно-политическую оценку изображаемого.

1.2. Теория новеллы, характеристика особенностей жанра.

Первые высказывания о новелле как о жанре литературы принадлежат Гёте. В "Разговорах немецких беженцев" он от имени своих героев высказывает мысли о том, чем является новелла и каковы её характеристики. Главная идея этих замечаний заключена в том, что новелла обязана рассказывать читателю что-то "новое", "необычное", но это "новое" должно было иметь подоплёку происходившего в реальной жизни, или хотя бы

"возможно" происходившего, а не просто вымысел для очередной сказки. Также новелла наиболее сильно должна поражать воображение и только немного затрагивать ваши чувства. Далее рассуждения героя углубляются, и Гёте ёмко формулирует суть новеллы: "одно необыкновенное происшествие" (8, 1998, с. 474). Эта формулировка долгое время считалась практически безусловной и признавалась верной литераторами по всей Европе. Однако уже в XX веке, М.Петровский говорит о том, что далеко не всем новеллам присуще что-то необыкновенное: например, таким образом, нельзя было бы сказать, что в творчестве Чехова существуют новеллы («Черный монах», «Дом с мезонином»), поскольку данные произведения лишены той или иной «необычности» происшествий – абсолютно обыденные происшествия. Неточность Гете заключалась в том, что он искал абсолютные характеристики для нового жанра, а это невозможно, учитывая историческую изменчивость литературы. Гёте канонизировал черты и характеристики, подходившие для одного конкретного исторического периода, и считал их необходимыми для жанра в целом.

Очень много работ, посвященных теории жанра новеллы, было написано немецкими романистами. Дополняя идеи Гёте, в статье, посвященной творчеству Джованни Бокаччо, Фридрих Шлегель утверждал: "Новелла — это анекдот, неизвестная пока история, увлекательная только сама по себе... Это закладывает в ней иронию при самом её появлении. Поскольку она должна быть увлекательной, она должна иметь определенную форму, чтобы содержать в себе прекрасные или замечательные моменты. Умение рассказывать истории должно подняться на более высокий уровень» (27, 1983, с. 512).

Дополняя высказывания Шлегеля, Людвиг Тик считал, что главное в новелле – это тот неожиданный поворот, который является, хоть и не невозможным событием, но довольно удивительным, если не сказать единичным, тем не менее совершенно реальным. Такой поворот, который

может произойти в любое другое время, но уже будет казаться чем-то абсолютно обычным, уже несколько не увлекательным и не будоражащим ум действием. Момент, характеры персонажей, обстоятельства, которые в любой другой ситуации показались бы совершенно обыденными – врезаются в память читателю намного ярче при осознании того, что всё происходящее возможно только при данном условии. Эти высказывания немецких писателей важны, в первую очередь тем, что они формируют зачатки ряда новейших формалистических теорий Новеллы, как жанра. Особое искусство повествования, особенность композиции («неожиданный поворот» Людвиг Тика) – эти признаки после повторяют и другие исследователи жанра (О. Херригель, Г. Хирт, О. Вальцель, Б.М. Эйхенбаум, М.А. Петровский, И.А. Виноградов, В.Б. Шкловский).

Серьезным образом повлиял на представление о новеллистике П.Гейзе, написавший работу под названием «Falkentheorie» (Соколиная теория). Гейзе взял за основу анализ новеллы Бокаччо о соколе и установил, что для новеллы всегда свойственны единство действия, быстрота развития событий, четкость обрисовки («резкий силуэт»). Подобной позиции придерживаются М.А.Петровский в «Морфологии новеллы» и Б.М.Эйхенбаум в статье «О.Генри и теория новеллы». Развивая мысли Гейзе, они пишут о том, что новелле свойственно обязательное единство действия, и отсутствие второй или третьей сюжетной линии. Это свойство они называют важным и обязательным. Однако первоочередной характеристикой и для обоих теоретиков литературы является то, что новелла — маленький рассказ, направленный на единство восприятия. В первую очередь, опираясь на этот факт, писатель, выступающий в этом жанре, вынужден выстраивать сюжет новеллы. Специфику жанра Петровский находит в композиции. Большую часть повествования занимает одно единственное событие, расположенное в центре рассказа – это «Geschichte» (немецкая новеллистическая терминология для обозначения новеллы, в переводе означает «история»).

Geschichte содержит в себе исходную часть, подготавливающую читателя к основному событию, — «Vorgeschichte» (предыстория, нем.), и финальную часть, заключающую в себе окончание этого события, — Nachgeschichte (постистория, развязка, нем.). Также в повествовании должно присутствовать большое напряжение. «Затянутым узлом» называется апогей напряженности в развитии сюжета.

Эйхенбаум наделяет новеллу такими же свойствами. В своей статье он пишет, что «Short story» — это понятие, которое относится только к повествованию, содержащее в себе два критерия: короткую длительность повествования и его неожиданная развязка (30, 1925, с.3).

При более детальном изучении выясняется, что все вышеперечисленные особенности и свойства жанра: во-первых, не могут дать полной картины всего многообразия художественных средств, представленных в жанре; во-вторых, не являются характерными только для данного жанра. Монолитность литературного жанра, его четкая внутренняя структура и неразрушимость — безусловно являются своего рода опорой для изложения основной идеи, которую пытается донести писатель. Если мы обратимся к типическому роману Л.Н.Толстого «Анна Каренина», то увидим, что, не смотря на наличие двух линий повествования, роман наделен одной главной идеей, что позволяет ему быть внутренне целостным и непротиворечивым.

Формалистический подход к композиционному вопросу позволяет Петровскому отождествлять сюжетное построение произведений Чосера, Бокаччо и Мопассана друг с другом, несмотря на то, что оно совершенно различно. Такой подход подводит исследователей к неумолимым выводам: своеобразие новеллистического жанра до конца определить не удалось.

Проблемы с определением специфики жанра непосредственно связаны с: бессистемностью подхода исследований к новелле, со сложностью установления жанровых характеристик в связи с многообразием других

малых повествовательных форм (рассказ, повесть, очерк и т.д.) и попытками определить самобытность жанра метафизически.

Особенности жанра могут иметь абсолютно разные окраски и воплощения. И точно так же, учитывая конкретное место и время, где новелла была написана, она может сравниваться с новеллой, которая относится к иной исторической вехи в истории литературы, но только как произведение монолитное по своему функционалу, а не из-за своих определенных особенностей. Вот почему становится невероятно сложно определить наличие четкой специфики жанра, не считая тех, которые лежат на поверхности. Исходя из этого, и выглядят беспомощными множественные попытки установления теории новеллы, путем сравнения. Таким образом, сравниваются схожесть литературных стилей, которые имели преимущество на «литературной арене» в тот или иной век, в том или ином обществе. На деле оказывается, что новелла в любом конкретном ее воплощении изменчива, вариативна — и «Декамерон», и «Челкаш», и «Кентерберийские рассказы», и «Сто новых новелл» — каждое из произведений можно именовать новеллой, но каждое обладает разными чертами, сближающими их с новеллой.

Подытоживая, можно констатировать, что сущность новеллы в полной мере можно рассматривать только как исторически рациональное художественное явление, которое дает возможность сопоставлять определенные произведения, написанные разными стилями в разные эпохи. Для жанра новеллы характерно острое напряженное действие, драматизм сюжета, одна сюжетная линия, неожиданная развязка, противоречие прозаического повседневного бытия и необычных, порой фантастических событий, происходящих на его фоне. При всей трудности определения жанра новеллы эти жанровые особенности объединяют написанные в разные эпохи произведения, которые литературоведы относят к жанру новеллы при всем их историческом и художественном разнообразии.

1.3. История французской новеллы.

Французская новелла существует больше шести веков и, конечно же, за столь значительный период подверглась серьезным изменениям. Как уже упоминалось ранее, веком её зарождения является XV в. Во Франции этот жанр возник благодаря итальянской новелле и французскому фавлю, где множество сюжетов было посвящено супружеским изменам. Не смотря на популярное суждение что, первопроходцем в этом жанре во Франции была Маргарита Наваррская с «Гептамероном», в авангарде жанра стоял сборник «Cent Nouvelles Nouvelles», который собрал Антуан де ла Сале в середине XV века. Долгое время именно ему приписывалось авторство этих новелл, поскольку он подписался под пятидесятой из новелл, однако историки не смогли установить авторство предельно точно и по сей день. Историк Пьер Шампньон допускает, что это были либо Филипп де Лоан, либо Филипп Пот (бургундский аристократ, военный и дипломат). Шампньон выдвигает предположение в пользу последнего и в данный момент именно Филипп Пот считается автором сборника (34, 1928).

Главное назначение этих новелл заключалось в том, чтобы повеселить читателя, повествуя о типичных происшествиях, зачастую касающихся любви, супружеской измены, женской хитрости. Композиция историй была предельно проста: хронология всегда прямая, экспозиция могла заключаться в одном или двух предложениях, единая сюжетная канва. Две основные особенности жанра (быстрота развития сюжета и короткая длительность истории) тоже были реализованы, ровно, как и в фавлю.

Художественным приемом можно считать разговорный характер повествования: Пот употреблял в новеллах жаргонизмы, свойственные устной речи, что добавляло историям своеобразную окраску.

Автор будто бы общался с читателем устно и вёл под руку, направляя его в ту или иную сторону, делая акцент на том или ином моменте в сюжете.

В XVII-XVIII вв. благодаря влиянию испаноязычной литературы, жанр потерпел существенную трансформацию: произошло заметное увеличение

длины повествования до такой степени, что новеллам в этом отношении удавалось посоперничать с пасторальным романом. Также с иной позиции авторы стали подходить к главной теме рассказа, хоть она и осталась той же, но рассматриваться стала с диаметрально противоположной стороны: писатели продолжили рассказывать о любви, однако теперь без насмешки и иронии, а в духе рыцарской любви, как недостижимо высокого переживания. Претерпел изменения и характер повествования: завязка уже занимает далеко не одно предложение, а намного больше; новелла больше не была так же четко структурирована в плане композиции и практически полностью утратила тон устного разговора с читателем. В XV-XVI вв. существовало единство сюжетной линии. XVII-XVIII векам свойственно добавление второго рассказчика, а в сюжет добавляется еще одна линия, которая по своей значимости ничем не уступает первой (происходит разрушение единства события, что для новеллы совсем не характерно). Развязка сильно увеличилась в размере и фактически стала отдельной полноценной частью текста, также большое количество отсылок к прошлому, что нарушает фабулу происходящего. Повествование продвигается неспешно, с частым уточнением различных деталей.

Веком расцвета жанра в лучших его традициях, считается XIX в., поэтому новеллы этого периода принято именовать «классическими».

В эту эпоху жанр является реалистичным, рациональным и чаще всего драматическим. Возвращается художественный прием «разговор с читателем», о чем говорят множественные к нему обращения. Автор в какой-то момент может прервать повествование и спросить что-либо у читателя, как будто бы он может услышать его ответ, и более того, автор ждет его. Чтобы достичь данного эффекта, писатель пользуется разнообразными художественными приемами, помогающими «слушателю» почувствовать своё присутствие рядом с автором. Эта особенность повествования заставила даже изменить наименование жанра, многие стали воспринимать новеллы,

как сказки. Распространение данного названия обусловлено тем, что писатели жанра часто применяли лексему «raconter», («рассказывать»), произошедшую от слова «conte» («сказка»), тем самым стараясь делать акцент на устную, повествовательную форму общения. При этом, в XVIII в. «Сказки» являлись обособленным от новеллы жанром, а в XIX в. они не противопоставляются новелле, а фактически соседствовали с ней, были ее разновидностью, однако на этот счет существуют различные суждения: например, А.Н. Соколова, считала, что нужно разделять понятие сказки и новеллы, что жанры народной и литературной сказки не имеют прямого отношения к новелле. «Общность названия не означает здесь общности жанра» (19, 1969, с.13).

В том же направлении мыслит и А. Глаголев в рецензии на шестое издание «Басен и сказок» А.Е. Измайлова, прозаика и баснописца. Глаголев писал, что со словом сказка привычно воспринимать какой-то волшебный мир, где «что не шаг, то чудо, а у Измайлова вместо сказок находим какие-то рассказы, которые не только нельзя назвать *чудесными*, но даже и *обыкновенными*» (13, 1839, с.131).

Множеству новелл характерно «кольцевое построение»: Мопассан олицетворял собой «золотую эпоху» новеллистического жанра и применял этот метод в своих произведениях, создавая таким образом своеобразную «новеллу в новелле».

Писатели этого времени прекрасно понимают, где находится «анекдотическая сердцевина» новеллы, по обе стороны которой сосредоточено остальное повествование – для нее характерна лаконичность и отсутствие излишних деталей. Вся великолепно отлаженная структура рассказа устремлена к решающему и самому важному моменту - к кульминации – к апогею напряженности сюжета в повествовании.

1.4. Французская новелла 20 века.

Каким же жанром становится французская новелла в XX веке? И какое она занимает место? Очевидно, что после «золотого века» французской новеллистики, должен был произойти тот или иной спад, как минимум в читательском запросе на жанр, как максимум в нехватке таланта у приемников жанра, которым на фоне маститых имен предшественников приходилось бы прыгать выше головы, чтобы не выглядеть неумелыми авторами в глазах современников.

Правда заключается в том, что во Франции XX столетия новелла действительно стала менее популярна и превратилась в менее читаемый жанр, по крайней мере, так пишут некоторые авторы, а в частности: А. Бретон, который говорит о том, что у него никогда даже не возникало желания тратить время на написание новелл, а уж даже если бы он её написал, то ему бы в таком случае было бы жалко, что читатель потратил бы своё время на её прочтение. Он считает, что если человек пишет в данном жанре в первой половине XX века, то у него определенно что-то в жизни пошло не так (33, 1999, с. 228). Подобные высказывания основоположника французского сюрреализма не удивительны, поскольку его творческие поиски вели его к отрицанию традиционной литературы.

В сравнении с довольно резким мнением Бретона, который никогда не выступал в этом жанре, интересно проанализировать позицию человека, посвятившего жанру новеллы немало исследований, сочувствующего его «бедственному» положению, Р.Годэна. Он считает, что корень всех зол кроется именно в формулировке названия жанра, который сегодня ощутил на себе упадок читательского интереса, и что «термин «новелла» не способен вернуть к себе былого величия. Только поменяв название этого замечательного жанра, он сможет обрести прежнюю популярность. Он делает такие выводы, обосновывая их тем, что писатели пугаются этого термина, поскольку издательства отказываются публиковать новеллы, таким образом, писатели – не пишут новеллы (26, 1995, с.121).

Издательства отказываются публиковать новеллы, постольку поскольку – люди их не покупают. А вот люди их не покупают, в свою очередь, именно из-за того, что писатели их не пишут. Здесь продемонстрирован типичный пример «порочного круга», который вполне годится для любого учебника по логике. Первое событие вытекает из второго, второе вытекает из третьего, а третье из первого.

И всё-таки не смотря на соображения Годэна по поводу формулировки названия, существует парадоксальный факт, что произведений под названием «новелла» в XX веке появляется всё больше и больше, создаются новые издательства, публикующие произведения преимущественно этого жанра, проходят различного рода выставки и мероприятия, посвященные новелле, каждый год вручаются литературные премии в категории «Лучшая новелла» и т.д. и т.п. Одно появление Гонкуровской премии в 1903 г. Поспособствовало развитию и распространению читательского интереса не только к литературе в целом, но и к жанру новелла в частности.

И этому антагонизму есть объяснение, поскольку для увеличения числа заинтересованных читателей были все возможности: начало XX века – это время, когда намного большее количество жителей Франции стали проявлять интерес к искусству и литературе, по сравнению, например, с началом XIX в. Объяснением этого является тот факт, что во Франции к началу XX в. была ликвидирована безграмотность населения. По сравнению с началом XIX в., когда безграмотными были практически половину жителей страны – разница очевидна. Таким образом, элементарно создавать что-то новое и заниматься творчеством, интересоваться им, благодаря этому факту смогло значительно больше людей, к тому же за это столетие, численность населения страны выросла в полтора раза, что так же способствовало положительной динамике. Делаем вывод, что синкретизм двух, казалось бы, на первый взгляд абсолютно разных точек зрения, имеет место быть.

Новелла XX в. в чем-то является продолжательницей традиционной новеллы прежнего столетия, но в чем-то присутствует огромная пропасть между классической и современной новеллой. Какие-то авторы пишут в русле традиций новеллистики XIX в., видя повествование рассказа в его развитии. Такими авторами являются А.Труайя, Ж.Сесброн, М.Эме, М.Дрюон, Ж.-П.Шаброль и Веркор. Акцент повествования так же, делается на кульминационной развязке, однако зачастую она оказывается не столь неожиданной, как у авторов предыдущего столетия.

Несмотря на это, авторы, продолжающие писать в жанре новеллы, делают это иначе, по сравнению с XIX в. Первое, что бросается в глаза – это абсолютно иная структура произведения: экспозиция не такая длинная, как в XIX в., и, более того, перестала быть семантически малоинформативной ячейкой, которая требовалась лишь для подготовки к кульминации. Теперь она передает атмосферу произведения, одновременно происходит уменьшение количества деталей для описания персонажей, полностью канули в лету «устные диалоги» со «слушателем» и обязательное разделение текста на части.

Поменялась и смысловая, сюжетная направленность: в центре новеллы XIX в. – неординарное событие, рассказ о людях, относящихся к различным социальным классам и даже к различным народам; новелла XX в. – повествует о событиях намного менее значимых, они даже могут быть настолько незначимы, что показаться забавными для читателя (этот факт и лишает новеллу XX века сильной, неожиданной концовки, стало меньше патетики), однако в жизни конкретно взятого персонажа эти события зачастую очень важны.

Новеллисты нового столетия не хотят больше рассказывать истории, также они не хотят «стремиться» во что бы то ни стало скорее к кульминации, они хотят поведать об обычной жизни, знакомой всем и каждому, и сделать акцент в повествовании на обыденный уклад жизни и вещи, волнующие

простого человека. Французские писатели XX века интересуются психологическим анализом характеров людей, они стараются осознать амплуа конкретного человека в обществе, а не «обобщенного человека» - во всем мире. Самое яркое проявление эти качества нашли в новеллах Ф.Делерма.

50-е годы – время зарождение *nouvelle-instant* – новеллы, посвященной одному единственному моменту в судьбе человека, не случая, не истории, а момента. То есть, истории были предельно краткими. Настолько, насколько это было возможно, сохранив структура новеллы. И по аналогии с первой половиной XX века – такие моменты чаще всего исключительно интересные, но не имеющие решающего значения в судьбе персонажей, хоть и являются чем-то глубоко сентиментальным для них. Новеллисты впервые стали ценить не просто «случай» из жизни человека, который переворачивает жизнь с ног на голову, а что-то гораздо более маленькое, понятное всем и каждому.

Еще один новый поджанр новеллы называется «*novelette*» - крохотные рассказы, не превышающие по объему страницу. Современный французский исследователь Рёне Годэн, описывая новый поджанр, подчеркивает, что это практически миллиметры истории, однако трепет и послевкусие – остается с тобой надолго (26, 1995, с.134).

Рассказ о таких каждодневных, интимных моментах, по-новому открывает для нас писателя: как человека, которому хочется делиться самым сокровенным с читателем и быть с ним предельно искренним. На первый план выходит проблема одиночества и попытка героев найти понимание у окружающих их людей.

Также в «новой новелле» отсутствует логический финал, острая развязка конфликта. Здесь конфликт остается открытым, а присутствуют только те чувства, которые герой испытывает, благодаря его возникновению.

Новелла XX вв. далеко отошла от традиционной немецкой терминологии (*Nachgeschichte*, *Geschichte*, *Vorgeschichte*), что использовалась ранее.

Повествование начинается с середины и тут же заканчивается, ничего больше.

Джордж Халис отмечает, что в данном случае весь рассказ является центром, то есть тем, для чего создается текст, вся новелла сжата текстом, который может не содержать в себе вообще никакой истории и не иметь никакой концовки (22, 1989, с. 5).

Новелла трансформировалась в действительно очень короткую историю, объем которой чаще всего 5-7 страниц книги.

Бесспорно, что новелла стала маленькой по размеру еще в прошлом столетии, но все-таки в XIX в. писатели в основном отдавали предпочтение более длинной форме; и что в XX веке существуют новеллы, объем которых превышает 50 страниц и больше, однако ~~сравнительно~~ относительно к ~~суммарному~~ общему количеству новелл – их довольно мало.

Выводы по главе I

Можно сделать вывод, что жанр новеллы претерпел серьезные изменения, проходя сквозь года, менялись жанровые особенности, объем повествования, основные принципы. Новелла проделала путь от куртуазной и насмешливой забавы до по-настоящему глубокого психологического жанра.

Глава 2. Анализ сборника Э.-Э. Шмитта «Мечь и прощение» в свете традиций французской новеллистики XX века

2.1 Общая характеристика творчества Э.-Э. Шмитта

Талантливый писатель родился 28 марта 1960 года в Сент-Фуа-ле-Лион в семье врача. В детстве увлеченно играл на фортепиано, мечтал стать композитором и можно сказать, что ему это удалось, поскольку в нескольких постановках по его пьесам играют именно его композиции, хотя это и не

стало основным видом его деятельности. А если бы не сложилось с писательской деятельностью, то он, вероятно, стал бы «врачом, подобно А.П. Чехову» (8, 2014), как он утверждает в одном из многочисленных интервью. Преподаватели лицея сразу заметили литературный талант Шмитта. В 1986 году он окончил самое престижное учебное заведение Франции – Высшую нормальную школу в Париже, затем защитил диссертацию доктора философии. Именно с этим фактом связана философичность его новелл (об этом позднее). Шмитт даже преподавал философию в течение нескольких лет в лицее Шербура. Свою литературную карьеру писатель начал с театральных подмостков: Его пьеса «Ночь в Валони» была поставлена на сцене Королевского Шекспировского театра в 1991 году. А вторая пьеса «Посетитель» сделала Шмитта самым востребованным и высокооплачиваемым драматургом его времени. Последующие постановки были также с восторгом встречены критиками и зрителями. В его пьесах, как и в новеллах, можно наблюдать филигранно выстроенную интригу, именно благодаря этому они, вероятно, остаются столь успешными и по сей день. В 2017 году он выкупил парижский театр «Рив Гош», где с удовольствием ставит собственные пьесы и приглашает интересных ему актеров. Что касается популярности его пьес в России – то всё на удивление замечательно. Его пьесы, порой, играют одновременно в нескольких московских и провинциальных театрах, что является довольно редким явлением для иностранных постановок.

Шмитт обладает чертами, которые выделяют в нем постмодерниста. Зачастую его сюжеты интертекстуальны («Оскар и розовая дама»), а этот прием является одним из характеристик литературы постмодернизма. Еще одно свойство, которое роднит его с писателями постмодернизма – это вольный подход к определению жанра, поскольку у него есть произведения, которые можно относить к различным жанрам («Моя жизнь с Моцартом» - и эпистолярный роман, и автобиография по словам автора, и пьеса на сцене). Также нельзя не упомянуть об обучении Шмитта у Жака Дидро в

студенческие годы. Как известно, Дидро считается одним из основателей постмодернизма. По утверждению Цапановой В.В. «Шмитт согласен с подходом Ж.Дерриды к философии как «особому литературному жанру», что выражается в процессе интеграции философии и художественной литературы» (23, 2018, с.17). Также отличительной чертой писателя является обильное наличие диалогов, что является еще одним свойством постмодернизма. Однако сам писатель не относит себя к постмодернистам, говоря о том, что он «гуманист» (15, 2005).

Самые известные российские постановки Шмитта это «Оскар и Розовая Дама», поставленный В.Пази в 2004 году, который был символом театрального Петербурга, и «Распутник» в жанре театральной мистификации А.Житинкина, в Московском академическом театре сатиры (2008 г.), «Последняя любовь Дон Жуана» в театре Романа Виктюка: «В какой бы стране мира я ни встречался с читателями, везде ко мне подходили русские и спрашивали, видел ли я спектакль с Алисой Фрейндлих», — признавался писатель (6, 2014).

Одна из последних премьер состоялась в «Молодежном театре на Фонтанке», в канун 2020 года была сыграна его одноактная пьеса «Загадочные вариации», которая сталкивает между собой двух абсолютно противоположных персонажей – всемирно известного, высокомерного актера, лауреата Оскара и молодого наивного журналиста. Пьеса «Загадочные вариации» была написана Шмиттом в 1996 году для бенефиса Алена Делона. Вероятно, также благодаря «Молодежному театру» популярность Шмитта в России возросла после возникновения фестиваля, названного в его честь, который писатель с удовольствием посетил в год открытия, в 2014 году.

Собственно, такой же успех, может быть, сравнительно немного меньший, чем в драматургии, Шмитт имеет и в книжной продаже: по состоянию на 2014 год, количество его проданных книг в России составило более 600 тысяч экземпляров (9, 2014). Практически все его последние

сборники новелл и романы были переведены на русский язык сразу в год выхода на французском языке, что говорит о широкой востребованности писателя в нашей стране.

Его романы, новеллы и пьесы были переведены в более чем тридцати странах мира. Многочисленные сборники новелл Э.-Э.Шмитта во многом следуют традициям французской новеллистики XX в., таких писателей, например, как Андре Моруа, Марсель Эме, Анри Труайя, Морис Дрюон, Пьер Буль и мн.др. Для многих новелл Э.-Э.Шмитта характерно динамичное действие, проработка психологических мотивов поступков персонажей, неожиданная развязка, особая тональность, сочетающая кажущуюся реалистичность описаний с игрой ума и невероятными поворотами сюжета. Автор умело передает чувства и ощущения главных героев, Шмитт привлекает своим умением писать философские рассказы, опираясь лишь на описание эмоций и внутреннего мира человека. И это неудивительно, ведь он имеет докторскую степень по философии. Шмитт блестящий рассказчик, обладающий образным и богатым языком. Вот, как его характеризуют различные французские литературные обозреватели:

Кирстин Меррихью считает, что каждая новелла Шмитта обладает захватывающим переплетением чего-то обыденного и фантастического в жизни героев, иногда этот переход выглядит несколько грубоватым, но, тем не менее, всё равно завораживающим. Также его новеллы часто содержат в себе иронию, опираются на невероятные повороты судьбы, что, безусловно, соответствует жанру, к тому же она заметила интересную особенность – большинство героев новелл говорят не то, что думают на самом деле, таким образом, пытаясь обмануть читателя, а иногда даже и самих себя. Еще она отмечает, что его новеллы «прячут на волшебных облаках романтизма и робкого идеализма». С точки зрения психологии каждая история углубляется в мотивацию героев, которая, тем не менее, не всегда убедительна. Страхи, неуверенность, доверие и вера заставляют персонажей действовать иногда довольно непоследовательно и удивительно. Исходя из этого, маловероятно,

что читатель догадается о финале истории, пока не подойдет к нему прямо вплотную (33, 2010).

Джанель Адсит считает, что новеллы Шмитта читаются, словно современные сказки. Они полезны тем читателям, которые ищут в книге ответы на вопросы о том, как следует жить, а как нет. Как и следует ожидать от автора жанра новеллы и от драматурга, Шмитт ориентирован на то, чтобы его истории рассказывались вслух, он тщательно следит за тем, как будут звучать те или иные важные наименования в новелле, чего только стоит описание самого автора как он выбирал название для города из одноименной новеллы «Мечтательница из Остенде»: «Поскольку слово начиналось на «О» (словно рот, округленный удивлением) и продолжалось звуком «с», напомиравшим о мягком сыпучем песке, оно предваряло мое восхищение гладким песчаным пляжем, бескрайним, бесконечным... Поскольку три следующие буквы – «тен» – ассоциировались у меня со словом «teint» (краска, оттенок), я представлял себе улицы в пастельных тонах, безмятежно дремлющие под ясным небосводом...» (24, 2014, с.3).

2.2 Общая характеристика и анализ сборника «Мечь и прощение»

Очередной сборник Эрика Эмманюэля Шмитта вышел в 2017 году. Сборник состоит из четырех новелл: «Сёстры Барбарен», «Мадам Баттерфляй», «Мечь и прощение» и «Нарисуй мне самолёт». Уже названием всего сборника Эрик-Эмманюэль Шмитт установил главную проблему, о которой он хочет поговорить с читателем – «Мечь и прощение». Правда, отметим, что перевод названия сборника на русский язык, выполненный сразу четырьмя переводчиками (Г. Соловьева, Н. Хотинская, Р. Генкина, М. Тайманова) не полностью передает смысл, вложенный автором. Всё-таки существует существенная разница между оригинальным названием «La Vengeance du pardon» (мечь прощения) и русскоязычным вариантом «Мечь и прощение». Сам Шмитт говорит, что это название-оксюморон, и он хотел

показать, что прощения и месть понятия, зачастую, связанные между собой, поэтому название такое двусмысленное и парадоксальное – ведь иногда, действительно, может быть, лучший способ отомстить кому-то, в самой утонченной форме - это простить кого-то. Таким образом, ты оказываешься в доминантной позиции, в позиции судьи. Тем более удивительно, что переводчики не учли этого нюанса и не совсем точно интерпретировали то, что хотел донести Э.-Э.Шмитт. Несомненно, переводчики внесли свою коннотацию в название сборника этим решением, можно трактовать его следующим образом: исходя из содержания новелл, можно говорить о том, что тема мести и тема прощения затронуты в равной степени, ни одна из них не превалирует над другой – если же перевод был бы максимально близок к оригиналу, то использовалась бы подчинительная связь – управление, и слово «месть» являлось бы главным, а слово «прощение» оказалось бы отодвинуто на второй план. Выходит, что перевод забрал у названия смысл оксюморона и парадоксальности, но добавил иную окраску, которая тоже имеет место, хоть и не была воплощена автором.

Э.-Э.Шмитт славится метафористичностью своих текстов, обилием диалогов, подробностей, но, тем не менее, краткостью слога. Зачастую уже в наименовании своего произведения он скрывает лейтмотив всего повествования («Мечь и прощение», «Идеальное преступление»), в очередной раз преподнося читателю практически психологический детектив. После прочтения концовки его новелл даже не скажешь, что это писал человек, не связанный с жанром детективных романов, поскольку логичность и непарадоксальность развязки поражает.

Рациональность и реалистичность повествования касается не только его кульминации и развязки, они равномерно распространяются и на все остальные составляющие композиции, вкупе с небогатым на подробное описание тех или иных подробностей и мелких деталей сюжета. Отсутствие такого рода писательских особенностей не говорит о бедности сюжетов

писателя, оно вполне может восполняться динамикой повествования, чем и пользуется автор.

Как утверждает И.В. Абель, точно так же скупа на различного рода описания была известная французская писательница XX столетия Франсуаза Саган, которая в том числе писала и в жанре новеллы. Шмитт перенял от нее это строгое, но по-французски притягательное описание, предельно ёмкое – но удивительно точное и тонкое (1, 2018).

Однако если рассуждать о стиле Шмитта более широко и целостно, то можно убедиться, что он более всего схож со стилем Андре Моруа - по крайней мере, из представителей французской литературы XX века. Моруа – это знаменитый французский писатель, литературовед, историк; он признан непревзойденным мастером романизированных биографий знаменитых людей, но, главным образом, он также является новеллистом. Очень изысканный и метафоричный язык, слегка претенциозный, высокопарный, форма подачи от которой сложно оторваться читателю, который, прежде всего, ценит красоту языка в литературе. Тем не менее, обращаясь к марксистской терминологии, «изящная форма» - является лишь «надстройкой», а сам сюжет, зачастую беспристрастно честный и шокирующий – является «базисом» новеллистики Моруа. Те же качества в полной мере присущи и Шмитту. Следующая цитата ярко иллюстрирует образность и метафоричность слога французского писателя: *«Мы цивилизованы, как настой: щепотка чувств, растворенная в большом количестве горячей воды. Получается нечто теплое и безвкусное»* (23, 2018, с.208.).

Из авторов нефранцузского и даже неевропейского происхождения, Шмитт схож с американцем Фолкнером, в первую очередь, характеристикой своих персонажей. Они точно так же в его произведениях в течение определенного отрезка сюжета, а иногда и всего повествования, имеют конкретный гештальт, который стремятся закрыть, или же навязчивую идею, которая заняла все мысли героев (У Фолкнера – Квентин из романа «Шум и

ярость» был одержим мыслями о своей сестре, а у Шмитта – старшая сестра Моисетта из новеллы «Сёстры Барбарен» так же была одержима мыслями о сестре-двойняшке).

Можно наблюдать синонимичность, которой воспользовался писатель в названии одной из четырех новелл, которая повторяет наименование всего сборника. Этот прием, безусловно, выделяет историю ото всех остальных. Хронологически она расположена третьей по счету, что тоже является интересным решением – Шмитт будто обособил первые две новеллы, разделив сборник на условные первую и вторую части.

В первой части – две истории со схожими названиями: «Сестры Барбарен», «Мадемуазель Баттерфляй». Первым словом в обоих случаях идет существительное, указывающее на антонимию в принадлежности героинь к их семейному статусу на протяжении повествования: сестры Барбарен были кровными сестрами, фактически являлись семьей, но в итоге истории выяснилось, что их семейные узы мало чем были подкреплены на практике, как итог – убийство одной из сестер. Что касается новеллы «Мадемуазель Баттерфляй», то совершенно ясно, что под героиней оперы подразумевается сама Мандина, которая точно так же потеряла собственного сына и это потеря оказалась для нее невосполнимой. В этой новелле обратная ситуация по сравнению с предыдущей: Мандина никогда не была вслух признана Вильямом Голденом его семьей, женой. Но, в конце концов, Вильям осознает, что Мандина была для него дорога и являлась самым близким ему человеком на всём свете и его совестью. Не зря он из раза в раз открывает часы с её фотографией и обращается к ней за советом в тяжелый момент. Не зря новелла оканчивается именно репликой благодарности Вильяма к Мадине. А во второй части расположены две новеллы схожие по небольшому объему текста.

Как книга вся, так и данная новелла, сначала почти нетороплива по введению читателя в обманчиво сразу же ясную историю. Чтобы потом, набрав темп, увлекая за собой приближением к развязке, не оставить уже его

равнодушным и невнимательным к подробностям и интонациям и удивить неожиданной развязкой.

«Мечь и прощение» – почти пьеса или киносценарий (а Шмитт пишет их столь же профессионально, как и прозу) о том, что женщина, потерявшая дочь, изнасилованную и убитую мужчиной, которого оставила мать при рождении и предали приемные родители, приходит к нему на свидания в тюрьму, куда его посадили пожизненно. И тогда, когда его переводят в другой город, меняя место своего жительства и уклад жизни. (Не случайно ведь героиня этого рассказа переводчица и в тот момент ее жизни, который описывает в «Мести и прощении» Шмитт, занимается переводом исследования о жестокой деятельности итальянских «Красных бригад». Шмитт оставляет в прозе такие манки, как эпитафии. Так в рассказе «Нарисуй мне самолет» это книга Экзюпери «Маленький принц», которую перешедший девятидесятилетний рубеж немец, служивший Гитлеру, читает с восьмилетней девочкой снова и снова. Это и опера Пуччини «Чио-Чио-сан», сюжет которой стал лейтмотивом всей жизни главного героя в новелле «Мадемуазель Баттерфляй». Так, Шмитт, подобно авторам детективных произведений, нарочито на виду оставляет какую-то приметку, деталь, нечто такое, что сразу бросается в глаза. Другое дело, что писатель не скрывает при этом нарочитости приема обнаружения лейтмотива конкретного произведения, а и явно непринужденно выставляет его напоказ, но и без заведомой наивности, осознанно и оправданно дальнейшим развитием действия.)

Женщина в «Мести и прощении» проводит сознательно и последовательно как бы сеансы психоанализа. Но не для того, чтобы разобраться в причинах поступков убийцы ее дочери и еще четырнадцати девушек (хотя, возможно, изначально такой посыл был в ее намерениях), а для того, чтобы довести его до раскаяния – как судья и священник в одном лице.

2.3 Анализ темы нравственного выбора в сборнике новелл

Одна из важнейших проблем, которую Э.-Э.Шмитт чаще всего затрагивает в своих произведениях – это проблема нравственного выбора, который необходимо сделать его героям, что наглядно показано в каждой из рассматриваемых новелл.

В первой истории сборника, в «Сестрах Барбарен», на этот вопрос можно взглянуть со стороны обеих главных героинь. Старшей сестре с момента её рождения была уготована трудная судьба, когда родители дали ей имя Моисетта. Она была неожиданным ребенком в семье, поскольку «в то время врачи не слишком внимательно ощупывали своих пациентов, и лишь при родах узнавали пол и количество детей», родившись на 30 минут позже, Моисетта на протяжении всей своей жизни чувствовала себя лишь «второй сестрой», приложением к Лили. Прямое тому подтверждение, что с самого раннего детства сестёр в разговорах людей намного чаще можно было услышать упоминание о Лили или о близняшках в целом, чем о Моисетте, некоторые просто ограничивались словом «другая», нередко забывая ее имя. Моисетта показана автором довольно подлым и озлобленным человеком. И тут перед читателем встает вопрос – можно ли вообще жить иначе, когда всю свою жизнь ты находишься в тени своей родной сестры? Каждый ответит на этот вопрос по-разному. Ведь очевидно, что завистливый и вредный характер Моисетты был детерминирован средой, в которой она жила, и её окружением, но, безусловно, финал новеллы показывает нам, что иначе жить не только можно, но и нужно, поскольку рано или поздно даже самые милые и бескорыстные люди могут не выдержать постоянных нападок и упреков в свою сторону. Лили в течение всей жизни была благосклонна к Моисетте, прощала ей все её провинности, закрывала глаза на откровенно ужасные поступки сестры по отношению к ней, но обиды и зависть Моисетты пустили слишком глубокие корни. Шмитт с беспристрастным, холодным изяществом ставит читателей на место героев своих новелл и заставляет задуматься о том, как бы они сами поступил в такой ситуации.

Во второй новелле проблема нравственного выбора встаёт перед Вильямом Голденом, который в финале сюжета принимает действительно сложное решение. Сын Голдена, Джеймс, оказался зачинщиком крупной денежной аферы, которая раскрылась и могла посадить его за решетку до конца его дней. Так как Голден младший работал на своего отца, Вильям, будучи президентом компании, мог защитить своего сына вместе с его подельниками только одной ценой – ценой собственной свободы. Главный герой именно так и поступил. Вероятно, он чувствовал вину на протяжении всей жизни перед матерью Джеймса – Мадией – поскольку, поддавшись чувству любви однажды, в подростковом возрасте, он не смог поверить в существование этой любви после. Что может быть общего между деревенской инженером с задержкой в развитии и молодым, целеустремленным юношей из Парижа? Вильям не только не смог поверить в искренность своих светлых чувств к Мадии, но и испытывал их полную противоположность – презрение и злобу. *«Простушка не стоила ни его любви, ни дружбы. И вообще ничего. Он ощутил себя замаранным. Это не он ее осквернил, а она его!»* (23, 2018, с. 138).

Также Вильям этим решением, словно скинул с себя вериги тяготеющего чувства долга перед своим сыном. Он долгое время оставался в стороне от его воспитания, а взял его под свою опеку только тогда, когда это было нужно для сохранения наследства.

Что касается третьей новеллы, «Мечь и прощение», то в ней проблема морально-нравственного выбора не так очевидна, как в предыдущих двух. С трудом верится, что главная героиня истории, Элиза Моринье, изначально задумала такой коварный план обдуманной мести, которую она уготовила для убийцы своей дочери. Она совершенно искренне не понимает, с какой целью она наведывается к заключенному. Элиза открыто признается в этом и на встречах с Сэмом Луи, и наедине с самой собой. В финале сюжета героиня добивается того, чтобы Сэм Луи стал человеком. Путем его прощения. Но даже если это был холодный расчет, и Элиза, подобно Гамлету, изначально

придерживалась такой цели, то читателю не удастся понаблюдать за развитием хода мысли героини, узнать каким путем она пришла к такому решению, сложным ли оно для нее оказалось. Тем не менее, вопрос этической нравственности выбора здесь может задать себе сам читатель. Заслуживал ли Сэм Ли, хладнокровный убийца пятнадцати женщин, насильник и маньяк такой участи?

«Сэм Луи осознал весь ужас совершенных им преступлений! Сэм Луи понимает, что незаконно лишил жизни пятнадцать невинных женщин. Он сожалеет об этом. Переживает. Страдает. Мучится. Он, прежде описывавший свои убийства с объективностью видеокамеры, теперь рыдает при одной мысли о своей жестокости, о своих ударах, не может без слез вспоминать испуганный взгляд женщин, их крики, их сопротивление. Он точно одержим. Он понял также, что сломал жизнь пятнадцати семьям. Вот уже месяц он пишет всем близким своих жертв, выражая им свое сочувствие и раскаяние. Это просто чудо, мадам Моринье. И этим чудом, по его словам, он обязан вам» (23, 2018, с. 365).

Луиза довольно планомерно пытается донести до Сэма Луи, что он на самом деле не является таким чудовищем, кого из себя, безусловно, сейчас представляет. Она разговаривает с ним, будто она его настоящая мать, а не приемный родитель, который сделал его детство ужасным. Элиза совершенно верно рассуждает о том, что умный парень Сэм Луи стал монстром, только потому, что его воспитывали, как монстра. Может ли его невиновность в том, что он вырос психически нездоровым человеком быть оправданием в убийстве людей? Хватит ли сил хоть у кого-нибудь простить такие деяния и не забивать в крышку гроба и так обреченное положение Сэма Луи, отбывающего пожизненный срок в заключении? Элиза Моринье рассудила одним образом, читатель может постараться представить себя на месте героини (что, безусловно, трудно) и рассудить иначе. Что касается автора новеллы, Эрика-Эмманюэля Шмитта, то он в одном из многочисленных интервью высказался на эту тему достаточно однозначно:

«Касательно этой новеллы, я убежден, что мы не можем простить все грехи. (...) Нет, всего простить нельзя. Но я думаю, что каждый вправе сам решать, что для него непростительно» (37, 2017).

Четвертая новелла ставит во главу угла вопрос о прощении самого себя. Финал новеллы безусловно даёт понять, что Вернер фон Бреслау очень достойный человек, которому оказалось невозможно продолжать жизнь, осознав бесчестие совершенных им когда-то поступков. Тот факт, что Вернер не смог простить себя за помощь нацистскому режиму во время войны и убийство Антуана де Сент-Экзюпери, а после – за денежную помощь неонацистам – говорит о том, что это человек высокой морали, такое решение является в чистом виде нравственным выбором, который осуществил главный герой. Единственной возможностью искупления вины для Вернера оказалась символическая смерть и одновременно уничтожение «Тайного Арсенала» неонацистов, который был «храмом памяти» Третьего рейха. *«И хотя он сомневался в правильности собственной жизни, он знал, что его смерть принесет пользу» (23, 2018, с. 415)*

Проблему морально-нравственного выбора поднимали многие французские писатели XX столетия. Примером тому служит роман Альбера Камю «Чума», к которому сам Эрик-Эмманюэль Шмитт относится восхищенно и часто упоминает, как об одном из любимых писателей в различных интервью. Например, на вопрос о том, как можно определить стиль Шмитта, как драматурга, он отвечает, что он надеется на то, что его видят, как «внебрачного сына Мольера и Камю», поскольку именно от этих двух разноплановых авторов, он многое черпает (16, 2005).

В данном романе чума является не просто болезнью, которая захватила город Оран, но и испытанием, которое заставляет героев столкнуться с решением трудных философско-этических вопросов. Преобразование философской направленности Камю происходит именно в этом произведении, поскольку, по сравнению с «Посторонним», где герой отождествлял собой нигилистически колкую позицию по отношению к

обществу – герой «Чумы», журналист Рамбер, старается работать на благо общества. Сначала Рамбер старается всеми силами выбраться из города, прибегая к взяткам и мошенничеству. Однако же когда у него это получается и ему остается лишь пересечь границу несчастного города, Рамберу приходит «прозрение», к которому чума его привела - «стыдно быть счастливым в одиночку». Ранее безразличный ко всему происходящему, Рамбер осознает свою ответственность за горожан и не уезжает домой в Париж.

Тема нравственного выбора, безусловно, является одной из ключевых в новеллистике XX века, но она поднимается несколько в ином ключе, в каком именно – можно рассмотреть на примере работ Жюль Ренара и Пьера Мака Орлана (настоящее имя Пьера Мака Орлана – Пьер Дюмарше):

Самое известное произведение писателя – это роман под названием «Набережная туманов». По утверждению Роджера Бэйнса, английского литературоведа, роман представляет собой аллюзию на европейское общество 1910-х годов, на тревожные настроения того времени (26, 2015). Новелла «Сад в Шпейере», входит в сборник «Коварство», написанный в 1923 году. Произведение, хоть и значительно меньшее, чем «Набережная туманов», тоже является аллюзией, только не на исторические события, а на роман немецкого романтика с французскими корнями Адельберта фон Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемеля».

Что касается аллюзий в новеллах Шмитта, то ярким примером будет наличие оперы Пуччини «Мадам Баттерфляй», которая лейтмотивом проходит через всю новеллу. Даже более того, сюжет любимой оперы главного героя оказывается для него пророческим. В романе же Шамиссо рассказывается про Петера Шлемеля, человека, пошедшего на сделку с дьяволом. Петер согласился продать «загадочному человеку в сером» собственную тень за кошелек с бесконечным количеством золота. Впоследствии главный герой осознал, что «хоть золото и ценится на земле больше, чем заслуги и добродетель, тень уважают ещё больше, чем золото» (23, 2018, с. 100). Раз выяснилось, что Петеру так необходима его тень,

«человек в сером» сделал ему еще одно предложение – он согласился обменять тень обратно на душу главного героя после его смерти. Петер ответил отказом, в итоге потеряв все свои деньги и оставшись при этом несчастным. Здесь представлен классический пример нравственного выбора – сделки с нечистой силой, продажи души дьяволу. Подобный сюжет был использован многими авторами, стремящимися в своих произведениях сделать упор на тему трудного морального выбора для персонажей – Томасом Манном, Гёте, Булгаковым и другими. Новелла «Сад в Шпейере» начинается с описания молодого человека, сидящего на скамейке в тени от Собора. Этим человеком является Петер Шлемель. Вскоре к нему, запыхавшись, подбегает второй персонаж, Ганс Грюль. В течение некоторого обмена репликами, персонажи узнают, что оба они продали свою тень одному и тому же «нечистому». С той лишь разницей, что Ганс Грюль согласился на заключение финальной сделки и продажу души. Обернулось это тем, что тень пытается убить Ганса или же «склонить его на ложный шаг». Это логично, поскольку душа героя достанется дьяволу только после его смерти. Подытоживая, Ганс Грюль утверждает, что «с тенью или без тени, но оба мы погубили свою жизнь». Эта короткая новелла даёт нам авторскую вариацию ответа на вопрос, что бы было, если бы Петер Шлемель все-таки согласился на условия «человека в сером». Пьер Мак Орлан вложил в свою повесть мысль о том, что нельзя выйти победителем из сделки с дьяволом. Как бы человек ни старался, на какие бы он условия ни соглашался – всё равно он в итоге окажется у разбитого корыта.

2.4 Анализ темы мести в сборнике новелл

Еще одна тема, которую разрабатывает Шмитт в этом сборнике, - это тема мести. Французский лексикограф и поэт XVIII и XIX вв. Пьер-Клод-Виктор Буаст рассуждал на тему мести похожим со Шмиттом образом:

«La vengeance la plus noble et la plus délicieuse, c'est le pardon».

Что можно перевести как:

«Самая благородная и сладкая месть - это прощение».

Э.-Э.Шмитту удалось посвятить ёмкой и лаконичной мысли Буаста целый сборник, поскольку в каждой из новелл можно наблюдать, что понятия «месть» и «прощение» неразрывно связаны друг с другом. В «Сёстрах Барбарен» сестры близнецы будто олицетворяют собой оба этих понятия, каждая своё. Лили – всецелое прощение. Моисетта – обескураживающая месть. Во втором рассказе «Мадам Баттерфляй» месть проявляется в Вильяме Голдене, когда он игнорирует письма Мандины. Он мстит своей возлюбленной по причине своей глупости и неверия в то, что те чувства, которые между ними вспыхнули, были настоящими. Третья новелла по одному своему наименованию полностью отражает высказывание Пьера Буаста. Главная героиня отомстила прощением убийце своей дочери. Финал четвертой новеллы воплощает собой синтез мести и прощения, которые воплотил своим смелым решением старик Вернер. Только отомстив врагам, он мог простить себя самого.

Как затрагивали данную тему французские новеллисты XX века можно рассмотреть на примере произведений Жюль Ренара и Жака Декура (настоящее имя Даниель Декурдеманш).

Новеллист и драматург, последователь Флоберовских идей, Жюль Ренар, выпустил сборник «Causeries» (на русский его перевели как «Росказни») в 1910 году. Тема мести была показана в новелле под названием «Орангутанг». В первую очередь, данная новелла отличается объемом текста от новелл Шмитта. На прочтение этой новеллы уйдет не больше пяти минут, в отличие от около полутора часов, которые придется потратить, чтобы прочитать «Сёстры Барбарен», к примеру. Сюжет новеллы разворачивается в каких-то апартаментах, где проводят свой вечер молодые люди, включая главных действующих персонажей, Господина Борнэ и госпожу Борнэ. Госпожа Борнэ рассказывает подругам как удивительно здорово у ее мужа получается изображать орангутанга. Девушки и все присутствующие тут же заинтригованы и ждут господина Борнэ на

импровизированной авансцене. Господин, в свою очередь, не торопится и доходчиво пытается всем объяснить, что изображать орангутанга не так просто, как может показаться, что для этого нужен определенный настрой, да и какой орангутанг ходит в «накрахмаленной рубашке?» Тем не менее, поддавшись на уговоры дам, он изо всех сил, гримасничая, старается изобразить дикое животное, но – терпит фиаско. Затем он удаляется в ванную комнату, чтобы умыться после неудавшейся миниатюры, а девушки, в свою очередь, насмеваются над мужем госпожи Борнэ. Однако через несколько мгновений «вдруг орангутанг появился» и напугал всех до такой степени, что девушки еле-еле могли дышать от страха. «Гости, растерянные, сбились в кучу и старались подавить крик ужаса, чтобы не перепугаться окончательно». Господин Борнэ рычал, как подобает зверю, он был едва виден в полутьме – это был настоящий триумф и торжество. Он отомстил им сполна и находился в самозабвении от головокружительного успеха.

Новелла «Мятеж» Жака Декура была написана им в 1934 году, по утверждению В. и Т. Балашовых, составителей сборника «Французская новелла XX века», этим рассказом автор предвосхитил «грядущие столкновения молодежи Франции с косной системой образования» (скорее всего, имеются в виду Майские события 1968 года во Франции) (3, 1973, с.9.). Сюжет повествует об учениках одной из французских школ, которые откровенно издеваются над директором и учителями. Дети настроены совсем не на шутку, а на настоящие разбои. Начиная с поджога автомобиля директора, и заканчивая сваренными учебниками, в захваченной силой кухне – ученики всё превращают в хаос. Мотив мести предельно ясен – проблемы в системе среднего образования в первую очередь показаны нам в лице глупых и непутевых директора школы и «надзирателей», как их называют учителя. Вероятно, в новелле описывается одна из школ «нового воспитания» (10, 1998, с. 11), открытых во Франции и во многих других прогрессивных странах Европы в 1920-1930-е годы. Бельгийский педагог Овид Декроли – писал, что «педагогическая деятельность должна способствовать осознанию

ребенком собственного "Я". Видимо, такой подход к обучению так же поспособствовал бунту среди учеников. В финале новеллы ученики, достигнув апогея своей победы над учителями, расходятся по спальным комнатам, однако «вожаки» бунта не спят и не собираются на этом останавливаться: «Конец играм (...) Впереди была целая ночь для подготовки мятежа» (3, 1973, с.624)

Обе новеллы XX века намного меньше по объему текста, чем новеллы Шмитта, в них отсутствует экспозиция. Писатель сразу же погружает читателя в контекст истории, не стараясь плавно к ней подвести. Исходя из данной формы композиции невозможно представить, чтобы в новелле тема мести могла быть затронута так же глубоко и проработано, как у Шмитта. Поэтому оба автора даже не намекают на двойственную интерпретацию мести или хоть сколько-нибудь её усложнение. Они расставляют акценты совершенно на иных точках.

2.5. Анализ темы музыки в творчестве Э.-Э. Шмитта

На своём сайте Шмитт разместил небольшую историю, объясняющую насколько важную роль в его жизни играет музыка:

«Моя мать 28 марта 1960 года родила пару близнецов, Эрика и Эмманюэля. По словам астрологов, с которыми она консультировалась, одному суждено было стать писателем, другому – музыкантом. И мы никогда не узнаем какому из них кем, поскольку, к сожалению, через несколько дней один из двух малышей погиб. По этой причине и крестили выжившего мальчика Эриком-Эмманюэлем. И он никогда не был уверен в своем призвании. Из раза в раз он задавался вопросом правильное ли призвание он выбрал и одобряет ли его брат такой выбор?»

Конечно же, эта история неправда, но она правдива в одном – писателя тяготит выбор между двумя искусствами, и он разрывается между двумя страстями. Шмитт ощущает, что только наличие второго, такого же «Эрика-

Эмманюэля», могло бы в полной мере выразить его любовь одновременно и к музыке, и к литературе. Как признается писатель, он может провести день без письма или чтения, редко, но может. А вот без прослушивания музыки не заканчивается ни один его день: «Я поддерживаю постоянный диалог с музыкой, искусством, которое я ставлю выше всех остальных».

Так, в эпистолярном романе «Моя жизнь с Моцартом» Шмитт соединяет музыку с литературой. О.О. Ленкова посвятила свое исследование теме особенности эпистолярной прозы в современной французской литературе на примере этого произведения Шмитта. Ленкова пишет: «Письма Моцарта – это 16 превосходных фрагментов музыкальных произведений, их названия вписаны Шмиттом в текст романа, а для полного понимания произведения французское издательство Albin Michel дополняет книгу лазерным диском с записью композиций, которые пронумерованы в порядке их появления в произведении. Синтез музыки и литературы, блестяще примененный автором, позволяет читать письма адресанта и одновременно слушать ответы адресата. Эти ответы неоднозначны, сложны, таинственны. Только тот, кто способен слышать сердцем, чувствовать душой, сможет найти в них не просто набор нотных композиций, а успокоение и истинную красоту» (17, 2013, с. 154).

Сам автор романа утверждает: «в этой книге я не говорю о музыке в контексте музыковедения. Я говорю о ней как о конструктивном элементе нашей духовной жизни. Это гуманистические послания» (39).

Шмитт также высказывает мнение о роли музыки в жизни человека: «Когда слова бессильны, приходит музыка. (...) Слова вращаются вокруг тайны, а музыка ее выражает. Музыка отвечает на вопросы, которые нельзя сформулировать» (39). Этим высказыванием Шмитт говорит о роли музыки в жизни человека, практически повторяя высказывание Г.К. Паустовского из известного рассказа «Корзина с еловыми шишками», только взглянув на этот вопрос под другим углом. Паустовский писал, что «невозможно передать музыку словами, как бы ни был богат наш язык», что предоставляет то же

мнение писателя о величии и необъятности данного вида искусства, однако был выбран другой подход для выражения этой идеи. У Шмитта музыка – помощник в выражении того, что словами не выразить. У Паустовского – невыражаемая для словесности категория (20, 2014, с. 76).

Что касается французской литературы XX века, то самым известным произведением, которое обращается к теме музыки является «Жан-Кристоф» Ромена Роллана. Популярная цитата автора гласит: «Музыка овладевает нашими чувствами прежде, чем постигает её разум» (22, 1982, с. 78). История о прирожденном музыканте, опередившем свое время. В нем отразилось преклонение Роллана перед личностью Бетховена. Создатель Девятой симфонии всегда оставался для него образцом негибкой духовной личности, борца за действенность искусства, за высокие идеалы свободы, за неразрывную связь мысли и действия. И конечно, не случайно музыкальная тема легла в основу многотомной эпопеи. Потому что Роллан был не только талантливым писателем, но, как минимум в неменьшей степени, и выдающимся музыкантом. Роллан посвятил много статей и очерков творчеству самых разных музыкантов – от Моцарта до Штрауса. Он был настоящим экспертом музыкального вопроса. Так, в своей новелле «Пьер и Люс», автор наделил музыку «купионовскими» функциями, поскольку именно произведение Клода Дебюсси, пробудило любовь в сердцах юных героев. «Больше, чем когда бы то ни было прежде, откликалась на зов их сердца музыка, — единственное искусство, которое было голосом освобожденной души, прорывающимся сквозь оболочку формы» (3, 1973, с.160). Окончилась жизнь влюбленных так же под звуки музыки – они погибли под завалами церкви, во время исполнения церковного вокализа.

Вильям Голден из новеллы Шмитта «Мадам Баттерфляй» пытался привить своему сыну любовь к музыке, сводя его на оперу Пуччини. В отличие от персонажей рассказа Роллана, подростку классическая музыка показалась неинтересной. Ничего удивительного – сложно представить подростка XXI века, слушающего Дебюсси (по крайней мере, которого не

воспитывали должным образом, чего с Джеймсом Голденом как раз не было), а ведь для Люси и Пьера – Дебюсси был их современником. В обеих новеллах музыка является неотъемлемым «героем» сюжета, играя важную роль. В обоих случаях музыка – это лейтмотив повествования.

ВЫВОДЫ ГЛАВЫ II

В заключение второй главы можно сказать, что Эрику-Эмманюэлю Шмитту в своем сборнике удалось удивительно тонко продемонстрировать читателю неразделимость, казалось бы, таких полярных понятий, как месть и прощение. Восходя в этом смысле к Пьеру Буасту, Шмитт, в свойственной ему философской манере, превратил афоризм своего давнего соотечественника в серию из четырех новелл, полностью отражающих смысл, которым это изречение было наделено.

Шмитт проявляет себя, как тонкий психолог, досконально изучивший человеческую душу, когда по ходу сюжета ставит персонажей новелл перед морально-этическим выбором.

Заключение

Данное исследование было посвящено систематизации творческих особенностей писателя Эрика-Эмманюэля Шмитта, анализу сборника новелл «Мечь и прощение» и его сопоставления с новеллами XX столетия.

Для выполнения основной цели была проведена следующая работа: изучены основные научные работы, посвященные творчеству Э.-Э. Шмитта, в первой главе описано зарождения жанра новеллы в европейской и французской литературе, а также развитие жанра в XX веке, изучена биография читателя и его литературные предпочтения, проанализированы названия сборника и отдельных новелл, проанализировано содержание новелл, сопоставлены творческие методы и характеристики Шмитта с

различными французскими писателями, в том числе, в контексте тем «мести» и «нравственного выбора».

Теоретическая значимость работы состоит в том, что представленное исследование можно включить в лекционно-практические курсы по «Истории французской литературы», «филологического анализа текста», а также при проведении занятий по МХК и французской литературе в общеобразовательных учреждениях с гуманитарной направленностью.

Практическая значимость работы состоит в том, что данный сборник прежде никогда не был исследован, поэтому «Мечь и прощение» оставляет кладезь возможностей для последующих изучений. Каждая из новелл наделена огромным количеством тропов, аллюзий и метафор, что может заинтересовать литературоведов в дальнейших исследованиях.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абель И. Изящная словесность Эрика-Эмманюэля Шмитта.//Научно-культурологический журнал. 2018, №7 URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main&level2=articles&textid=5426> (дата обращения 10.06.2020)
2. Багатурия Г. А. «Манифест Коммунистической партии» // Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л. Ф.

Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. — М.: Советская энциклопедия, 1983. — С. 337—339.

3. Балашов В. и др., Французская новелла XX в., Художественная литература, 1973, с.640

4. Вдовиченко Е.А., Лушникова Г. И., Филология и человек, АГУ, 2019, с. 129-143

5. Веселовский А. Н., Боккаччо, его среда и сверстники, Directmedia, 2012, с. 551

6. Виноградова, П., Шмитт выстрелил в Петербурге, Санкт-Петербургские ведомости. Рубрика: Культура, 18.11.2014 http://spbvedomosti.ru/news/culture/shmitt_vystrelil_v_nbsp_peterburge/

7. Гальцова Е. Д. Творчество Андре Бретона как энциклопедия сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2019.

8. Гёте И.В., Страдания юного Вертера. Избирательное сродство. Годы странствий Вильгельма Мейстера. Новеллы, М.: Олма-пресс, 1998, с. 752.

9. Григорьева Н. Писатель Эрик-Эмманюэль Шмитт: «Я человек, влюблённый в людей», «Аргументы и факты», 2014

10. Джуринский А.Н. «ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ПЕДАГОГИКИ», "ФОРУМ" — "ИНФРА-М", 1998, 272 с.

11. Евнина, Е.М. Мопассан и его рассказы [Текст] / Е.М. Евнина

12. Жуков В.П, 20000 русских пословиц и поговорок, Центрполиграф, с. 384

13. Измайлов А.И., Отечественные записки, 1839, т. 3

14. Коваленко Ю., Эрик-Эмманюэль Шмитт: «Писателю, как врачу, должно быть присуще сострадание», от 02.08.2018

15. Кондратович Т. Эрик-Эмманюэль Шмитт: «Я не постмодернист, я гуманист». Интервью с писателем. Радио свободы, 23.11.05, <https://www.svoboda.org/a/105942.html>

16. Корниенко, А.А. Современная французская новелла в поисках новых форм [Текст]: монография / А.А. Корниенко. – Пятигорск: ПГЛУ, 2000. – С. 83-97.
17. Ленькова О.О., Особенности эпистолярного романа в современной французской литературе («Моя жизнь с Моцартом» Э.-Э. Шмитта), Романо-германская филология в контексте науки и культуры: международный сборник научных статей / Полоцкий государственный ун-т ; Новополоцк, 2013. – С. 153
18. Новикова Л., «Эрик-Эмманюэль Шмитт: от современного писателя требуют больше говорить, чем писать», Газета "Коммерсантъ", от 05.12.2005
19. Орлов В.Н. и др., Стихотворная сказка (новелла) XVIII — начала XIX век, Л. : Советский писатель, 1969, с. 701
20. Паустовский К.Г., Корзина с еловыми шишками, рассказы и сказки; Махаон, 2014, с. 128
21. Петровский М. А., Морфология новеллы, «Ars poetica», I, Сб. статей, под ред. М. А. Петровского, изд. ГАХН, М., 1927, с. 69-100
22. Роллан Р. Жан-Кристоф, Правда, 1982, с. 1770
23. Сорокина А.С., «Творчество Эрика-Эмманюэля Шмитта в контексте постмодернистских идей». Известия Российского государственного педагогического университета им.А.И. Герцена, 2008, сс. 251-255
24. Сорокина А.С., Творчество Э.-Э. Шмитта: философия детства, Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2010, с. 202
25. Цапланова В.В., Интертекстуальность в романе Э.-Э. Шмитта «Розовая дама», ВКР, Российский Государственный Гидрометеорологический университет, 2018, с.62
26. Чосер Д., Кентерберийские рассказы, Наука, 2012, с. 954
27. Шамиссо А., Странная история Петера Шлемиля, ВКН, 2018, с. 288

28. Шлегель, Ф., Эстетика. Философия. Критика., М.: Искусство, 1983, с. 927
29. Шмитт Э.-Э., «Мечь и прощение», Азбука-Аттикус, 2018, с. 416
30. Шмитт Э.-Э., «Мечтательница из Остенде», Азбука-Аттикус, 2014, с. 256
31. Эйхенбаум Б. М., О. Генри и теория новеллы, «Звезда», 1925
32. Adsit J. Book reviews, October 2010, URL: <https://www.forewordreviews.com/reviews/the-woman-with-the-bouquet/>
33. Baines R.W. «“Inquietude” in the Work of Pierre Mac Orlan», Rodopi, 2000. 315 p.
34. Breton A., Flagrant délit, La Clef des champs, tome III, 1999, p. 261.
35. Champion P., Les cent nouvelles nouvelles, 3 vols, Paris, 1928.
36. Godenne, R. La Nouvelle, Paris, Champion, 1995, 178 с.
37. Guy de Maupassant. Contes et nouvelles choisis. - М.: Прогресс, 1976. – С.9-10
38. Hallis G. Nouvelle cuisine. La nouvelle... étiliste ou populaire? Nouvelles Nouvelles. № Spécial, 1989, 93 с.
39. Houdailles J. et Blum A. "L'alphabétisation au XVIIIe et XIXeme siècle. L'illusion parisienne", Population, 1985
40. Le Site officiel d'Eric-Emmanuel Schmitt [Source électronique]. – Mode d'accès: http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/fr/news_fr.php?oesec_id=1.
41. Merrihew K. Book reviews, September 2010, URL: <http://bookreview.mostlyfiction.com/review-team/archive/kirstin-merrihew/>
42. Meyer M. Eric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées. – Paris: Albin Michel, 2004. – 160 p.

43. Pierre-Claude-Victor Boiste «Dictionnaire Universel De La Langue Française, Avec Le Latin: Manuel De Grammaire, D'orthographe Et De Néologie, Extrait Comparatif, Concordance, Et ... Publiés Jusqu'a Ce Jour ...», Nabu Press, 616 p.

44. Shmitt E.-E. La vengeance du pardon, Albin Michelle, 2017, 326 p.

45. Zéna Zalzal, «Éric-Emmanuel Schmitt, 4 nuances de pardon... et mille et une cordes à son arc», L'Orient Le jour, le 13 novembre 2017