

**ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА НЕМЕЦКОГО РАССКАЗА
КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX СТОЛЕТИЯ**

Совокупность сложившихся ко второй половине XVIII столетия внешних и внутренних факторов представляла собой благоприятные условия для развития рассказа в его различных жанровых модификациях. С одной стороны, небольшой объем художественных произведений отвечал потребностям разрастающейся и становящейся всё более демократичной по своему составу читательской аудитории, предоставляя возможность авторам публиковать свои произведения на страницах ставших популярными еженедельных журналов и альманахов. С другой стороны, романическое жанровое содержание, основу проблематики которого составляет процесс столкновения отдельной человеческой личности с окружающей её средой [1, с. 388], напрямую коррелирует с центральными философскими и социально-политическими установками эпохи Просвещения. Сама идея автономной личности, выступающая в качестве одного из ведущих понятий, определяющих направление художественных поисков и открытий века Просвещения, предполагает самостоятельное и ответственное отношение к жизни каждого отдельно взятого индивидуума, обладающего мужеством «пользоваться своим собственным умом» [2, с. 26].

Стремительное экономическое развитие общества XVIII столетия порождает существенные изменения в его социальной структуре, выводя на авансцену представителей третьего сословия. Деятельность Вольфа по популяризации философской системы Готфрида Вильгельма фон Лейбница, усилия Кристиана Томазиуса по внедрению преподавания на немецком языке в стенах немецких университетов, издание создаваемых по английскому образцу и набирающих популярность «еженедельных журналов» – основу всех этих явлений составляет типичная для просветительского менталитета вера в возможность изменения человека к лучшему, базирующаяся на апелляции к разуму как высшей инстанции человеческого духа. Установка на распространение знаний о мире и формирование у человека способности самостоятельной оценки тех или иных эстетических и этических сторон действительности определяют, в конечном итоге, основные направления развития немецкого рассказа XVIII столетия.

Неоднократно предпринимавшиеся со стороны зарубежных (преимущественно немецких) литературоведов попытки систематизации произведений малой повествовательной прозы XVIII столетия и их неоднозначный характер свидетельствуют об огромном количестве и многообразии материала, образующего широкую палитру вариативных возможностей жанровых модификаций рассказа [3, 43, 44]. Характерное для этого периода отсутствие устойчивой терминологической базы в отношении произведений малой повествовательной прозы становится причиной эпизодического и неоднозначного употребления различных жанровых обозначений как в поэтологических работах представителей немецкого Просвещения (ср. И.И. Эшенбург «Краткая теория и литература изящных искусств», И.К. Готшед «Опыт критической поэтики для немцев», К.Ф. фон Бланкенбург «Рассказ (поэтическое искусство)» [4, 45, 46]), так и в художественной практике последних. Присутствие в названиях произведений краткой повествовательной прозы таких авторских определений как «моралистический» (*moralische*), «философский» (*philosophische*), «сатирический рассказ» (*satirische Erzählung*), «сказка» (*Märchen*), «новелла» (*Novelle*), «анекдот» (*Anekdote*), «история» (*Geschichte*), «зарисовки» (*Skizzen*), «безделицы» (*Bagatellen*) вносят еще большую путаницу в силу разнородности материала, курсирующего под той или иной вывеской. В то же время, если в «Основах теории и истории изящных искусств» (1787) Кристофа Майнера [9, S. 287] мы имеем дело с сознательной дифференциацией различных жанровых модификаций рассказа (серьезных и комических, поучительных и трогательных), с ярко выраженным акцентированием присутствия в произведениях боккачевского стиля нарушения норм приличия и фиксацией дидактической направленности «серьезных рассказов», то классицистическая поэтика ранних просветителей, испытывавшая на себе существенное влияние французской литературной традиции, обращает внимание, прежде всего, на те жанровые модификации рассказа, дидактическая направленность и стихотворная форма которых выступают в качестве предпосылки его легитимизации в рамках традиционной жанровой системы (ср. «Опыт критической поэтики для немцев» И.К. Готшеда [5]).

Повышенный интерес немецкой и всей западноевропейской литературы начала и середины XVIII столетия к проблемам нравственности и морали, явившийся следствием зарождающегося в рамках просветительского течения кризиса христианской мировоззренческой доктрины, приводит к расцвету ряда жанров дидактической направленности. Несоответствие существующей иерархии ценностей происходящим социально-экономическим сдвигам пробуждало сомнения в их истинности и, в конечном итоге, вызывало к жизни потребность в их тщательном анализе и корректировке. Человек, переставший быть марионеткой в руках божьих и выступающий в качестве его полноправного «партнера», пытается выстроить свою жизнь в соответствии с законами разума, не довольствуясь более некими религиозными догмами, заданными ему извне.

Из всего жанрового многообразия рассказа внимание автора «Опыта критической поэтики для немцев» И.К. Готшеда привлекают лишь те, что будучи «порождением художественного вымысла,

содержат в себе определенное моралистическое поучение» [5, S. 436]. Принципиальное отличие рассказа от басни Готшед видит лишь в том, что в нем «представлены исключительно разумные существа, мыслящие, говорящие и действующие» [5, S. 436], что никаким образом не влияет на природу самого повествования, определяемую его дидактической направленностью. Речь при этом идет о рассказах, представленных исключительно в стихотворной форме. Использование Готшедом в его «Настольной энциклопедии или кратком словаре эстетических наук и свободных искусств» термина «рассказы» в отношении литературного наследия Боккаччо [6] и отсутствие соответствующего раздела, посвященного рассмотрению поэтологических особенностей этой разновидности краткой повествовательной прозы, в его «Опыте критической поэтики» свидетельствует о дифференцированном подходе автора к различным жанровым модификациям рассказа как родовой формы.

Функциональная и этимологическая близость жанров басни и аполога (как разновидности родовой формы рассказа с принципиальной установкой на дидактизм) определяют особенности их исторического развития на протяжении всего XVIII столетия. Существенным моментом развития теории басенного жанра, а через неё и моралистического рассказа, в литературе эпохи Просвещения становится «Рассуждение о басне» Готтольда Эфраима Лессинга, вышедшее в свет в 1759 году вместе с трехтомным изданием его прозаических басен. Автор трактата, вступая в полемику с Брайтингером о функциональной нагрузке басенных персонажей, отклоняет тезис последнего о присутствующем в басне эффекте чудесного и сверхъестественного, обусловленного антропоморфным характером действующих лиц, и объясняет использование басней типичных представителей животного мира простотой, однозначностью и постоянством их характеров. А, следовательно, связь басни с животным эпосом не является её неизменной составляющей, что в совокупности с дидактической направленностью роднит её с традицией коротких нравоучительных повествований, так называемых «примеров», непосредственно участвующих в процессе генезиса жанра моралистических рассказов.

Сжатость изложения, отсутствие ретардирующих моментов, рассматриваемые Лессингом в качестве жанрообразующих компонентов басни, приводят его к выводу о целесообразности обращения к прозе, как к наиболее адекватной форме изложения басенного содержания. Критикуя творчество Лафонтена, превратившего басню в «прелестную поэтическую игру» вследствие обращения к различного рода «украшательствам», таким как «описания, зарисовки мест, действующих лиц, положений» [7], Лессинг фактически предвосхитил негативную оценку Августа Вильгельма Шлегеля в отношении лафонтеновского поэтического переложения новелл Боккаччо и других авторов. Облечение имеющегося материала в стихотворную форму не только «не улучшило, но из-за бесконечной болтовни несказанно испортило» первоначальный вариант. «Его рассказы не движутся с места, а значительные моменты полностью теряются в странном переполняющем края виногрете. О его баснях я не могу сказать ничего иного, как то, что в качестве таковых они очень плохи: ведь басня является примером еще в большей степени, чем новелла...» [8, S. 243]. Тенденция к сближению жанров рассказа и басни достаточно наглядно дает о себе знать в вышедших в 1738 году «Опытах стихотворных басен и рассказов» Фридриха фон Гагедорна [9], а также в стихотворных баснях и рассказах Кристиана Фюрхтеготта Геллерта, печатавшихся на страницах ежемесячного журнала Иоганна Иоахима Шваба «Развлечения для ума и остроумия» («Belustigungen des Verstandes und des Witzes»). Отказавшись от переложения традиционных сюжетов (как это имело место у Гагедорна, ср. его стихотворный рассказ «Лауретта» [9, S. 127], сюжет которого почерпнут из «Декамерона» Бокаччо), Геллерт превращает свои басни в небольшие истории, основу которых составляют бытовые эпизоды из реальной жизни (ср. его «Противоречащая» («Die Widersprechende»), «Путешественник» («Der Reisende»), «Больная женщина» («Die kranke Frau»)) [10].

Подробно разработанные моралистические сентенции нравоучительных рассказов, выступающие в качестве итогового аккорда всего повествования, еще больше сближали их с баснями, что нашло свое отражение в процессе дальнейшего развития литературной теории. Тенденция к рассмотрению рассказа в контексте басенного жанра нашла свое продолжение в работе Кристофа Майнерса «Основы теории и истории изящных искусств», с одной стороны, признававшего наличие существенных различий между рассказом и басней древних, с другой же стороны, констатирующего отсутствие четких различий между более поздними модификациями басенного жанра, некоторыми героическими поэмами, романсами и рассказом. Четко разделяя рассказы на серьезные и комические, к последним Майнерс относит как короткие повествовательные произведения Дж. Боккаччо, так и литературное наследие Жана де Лафонтена, Фридриха Гагедорна, Кристофа Мартина Виланда и др. [11].

Более дифференцированный подход к жанровой специфике басни и рассказа отличает поэтологическую рефлексию конца XVIII столетия. Весь спектр литературных жанров, включаемых в это время в понятие рассказа, наглядно представлен во втором расширенном издании «Общей теории изящных искусств» Иоганна Георга Зульцера [12]. Открытость рассказа в отношении различной тематики, прокламируемая Зульцером, возможность использования в его рамках всего многообразия стилей, патетического, морализирующего и комического характера, дают возможность издателю отнести к рассказам и

народные сказки («*Volksmärchen der Deutschen*», Gotha, 1782), и легенды («*Sagen der Vorzeit, von Veit Weber*», Berlin, 1788), и моралистические рассказы («*Lehrreiche Erzählungen*», Leipzig, 1768; «*Versuche in moralischen Erzählungen*», Leipzig, 1768), и анекдоты («*Anecdoten und Charakterzüge zur Veredlung des Herzens*», 1788) и комические рассказы («*Komische Erzählungen im Geschmack des Boccacaz*», Halle, 1788), а также целый ряд произведений, написанных в стихотворной форме. Признавая возможность существования различных жанровых модификаций рассказа, Зульцер, тем не менее, выделяет одну из них, рассматривая её в качестве наиболее значимой. Автор, имеющий своей целью нечто большее, чем желание просто развлечь публику, стремящийся сформировать у нее определенные понятия, обращается к нравственной проблематике. Но если басня, также представляющая собой короткую повествовательную форму, носит ярко выраженный дидактический характер, выступая в качестве своего рода наглядного пособия, функциональная направленность которого состоит в наставлении посредством художественных образов в отношении той или иной нравственной нормы, то конечная цель автора рассказа, по Зульцеру, изложить события таким образом, чтобы читатель оценил происходящее так, как этого хочет автор. Отказ от ярко выраженного морализаторства в качестве неотъемлемой составляющей рассказа является одним из центральных моментов, отличающих его жанровую теорию от теоретических построений Готшеда и Майнерса.

Следующим знаковым моментом, определяющим специфические особенности жанровой системы немецкого рассказа XVIII столетия, является вопрос о соотношении краткой и длинной повествовательной формы. Сближению жанровых разновидностей рассказа с басенным жанром противостоит типичная для этого периода предрасположенность его к многособытийности сюжетной линии, о чем свидетельствует трагично-сентиментальная история К.Ф. Геллерта «*Инкле и Ярико*» (1746), повествующая об истории любви и предательства англичанина Инкле, потерпевшего кораблекрушение, и спасшей его туземке Ярико, проданной впоследствии любимым работарговцам. Повествовательный тон и событийность рассказа, выступающие в качестве его жанрообразующих элементов, напрямую коррелируют с основными специфическими особенностями романа, завоевывающего во второй половине XVIII века доминирующие позиции. Типичное для французской и английской литературной традиции отождествление новеллы с краткой формой романа определило общий характер первых попыток её жанровой дефиниции в немецкой литературе.

На протяжении всего XVIII века итальянское слово *povella*, функционирующее в немецкоязычной языковой среде в нескольких лексических значениях, всё еще относится к числу малоупотребительной, незнакомой обывателю лексики и не имеет своей четко устоявшейся орфографической нормы. Процесс постепенного введения в немецкий язык итальянского термина «новелла» (в значении литературного жанра) растянулся на несколько столетий и охватывает период с 1472 года, времени первого перевода на немецкий язык «*Декамерона*» Боккаччо, сделанного Ариго, и до середины XVIII столетия, когда в 1772 году в примечании ко второму изданию «*Дона Сильвио де Розальва*» [13, S. 167], Кристоф Мартин Виланд впервые предпринимает попытку теоретического толкования этого жанра. Говоря о «простоте плана» и «небольшом объеме фабулы», Виланд пытается нащупать суть новеллистического повествования, но, в конце концов, противореча самому себе, снова называет новеллу «*diese Art von kleinen Romanen*» («эта разновидность небольших романов» – *перевод мой*), сводя тем самым всё отличие к чисто количественному показателю. Фактически тождественное этому определение новеллы встречаем в «Дополнении к теории поэзии» Кристиана Генриха Шмида, где новелла вновь обозначена как разновидность романа [14, S. 18]. В английской литературе тенденция к отождествлению новеллы с развернутым насыщенным событиями прозаическим повествованием реалистической направленности приводит к тому, что уже к началу XIX столетия английский термин *novel* фактически полностью вытесняет конкурирующий с ним до той поры на равных *romance* и включает в себя широкий спектр развернутых прозаических произведений большого объема, что в свою очередь исключает возможность использования его в отношении новеллистических рассказов «*Декамерона*» и других произведений, развивающихся в рамках этого жанра. Одной из причин такой трансформации лексического поля английского *novel* Геральд Гиллеспи [15, p. 117 – 127, 225 – 229] называет испанскую литературу, оказавшую существенное влияние на формирование жанров романа как в английской, так и в немецкой литературе.

В Германии первый перевод с французского «*Назидательных новелл*» Сервантеса приходится на середину XVIII столетия, когда в 1753 году появляются «*Сатирические и назидательные рассказы Мигеля де Сервантеса Сааведра*» Л.К. Конради («*Satyrische und Lehrreiche Erzählungen des Miguel de Cervantes Saavedra*»), а в 1779, 1801 годах печатаются первые переводы с языка оригинала (1779 – «*Moralische Novellen des Miguel de Cervantes Saavedra, Verfasser des Don Quixotte. Zum erstenmal aus dem Originale*», Julius von Soden; 1801 – «*Lehrreiche Erzählungen von Miguel de Cervantes Saavedra*», Dietrich Wilhelm Soltau). Следовательно, уже начиная со второй половины века, испанская новеллистика становится неотъемлемой составляющей литературной жизни Германии. Еще в 1751 году Лессинг планирует первым издать перевод «*Назидательных новелл*» Сервантеса, озаглавив его как «*Новые примеры*» («*Neue Beispiele*»). В

письме Гёте к Шиллеру от 17 декабря 1795 года встречаем непосредственное упоминание и оценку новеллистического наследия испанца: «В противоположность этому (работы господина Штарка – *прим. мое.* – Л. С.) я обнаружил настоящий клад, сокрытый в новеллах Сервантеса, как в развлекательном, так и в назидательном плане. Какая же это радость, когда ты осознаешь достоинства признанных ценностей, и как же это помогает, когда ты видишь работы, основанные на тех же принципах, на которые с учетом наших специфических особенностей опираемся и мы»¹ [16, S. 5.411]. Примечательно, что интерес к новеллистике Сервантеса приходится у Гёте именно на тот период творчества, когда он вплотную занимается непосредственно проблематикой жанровых разновидностей рассказа и пытается воссоздать на страницах своих «Разговоров немецких беженцев» весь спектр малой повествовательной прозы немецкой литературы конца XVIII столетия.

Возвращаясь к вопросу о влиянии творческого наследия Сервантеса, следует заметить, что характерная для европейской литературной традиции тенденция к отождествлению новеллы с романом во многом соответствует той языковой индифферентности в отношении обоих жанров, которая имела место в творчестве испанца. С одной стороны, очевидно, что новеллы Сервантеса на общем фоне позднеренессансной новеллистики отличаются значительно увеличившимся объемом. С другой стороны, недвусмысленное обозначение вставного рассказа «*Curioso impertinente*» первой части «Дон Кихота» как «*la novela del...*», не согласуется с употреблением того же термина в отношении самого романа, имеющее место на страницах собрания сочинений автора. О зыбкости границ малой и крупной повествовательной прозы свидетельствует и тот факт, что и «Назидательные новеллы» Сервантеса, и «Декамерон» Боккаччо и новеллы Франко Саккетти рассматриваются Иоганном Иоахимом Эшенбургом в 8 томе его «Собрания примеров к теории и литературе изящных искусств» за 1795 в разделе, посвященном писателям-романистам. «Назидательные новеллы» стоят при этом в одном ряду с первым пасторальным романом Сервантеса «Галатея», его знаменитым «Дон Кихотом» и опубликованным после смерти писателя рыцарским романом «Персилес и Сигизмунда». Анализ художественных достоинств «Декамерона» и вовсе составляет основное содержание статьи, посвященной Боккаччо-романисту [17, S. 212 – 214; 218 – 220].

Одной из вероятных причин сближения жанров представляется историческое развитие этимологической основы литературоведческого термина «новелла», еще достаточно четко ощущаемой в XVIII столетии. Расширение первоначального лексического значения слова до обозначения «новости», а затем и тех средств массовой коммуникации, которые эти новости поставляли, то есть газет, определили, в конечном счете, реалистическую направленность этого литературного жанра, развившегося из новеллистической и анекдотической сказки и функционирующего (несмотря на образующий её ядро исключительный, необычный случай) в условиях обыденной действительности. С другой стороны, реалистический характер художественного мира произведения – ключевой момент, формирующейся в XVIII столетии романной традиции, противопоставлявшей себя средневековым «*romanse*», и, таким образом, объединяющей оба жанра, романа и новеллы.

Но если в английской и испанской литературе развитие этой тенденции привело к полному слиянию обоих понятий, то характерной особенностью немецкой литературной традиции становятся достаточно рано заявившие о себе попытки дифференцированного подхода к специфическим свойствам обоих жанров, имевшие своей целью определение не только количественных, но и структурных особенностей малой повествовательной прозы. В 1780 году К.М. Виланд, обращаясь к Софии фон Лярош с просьбой написать для его «Немецкого Меркурия» «небольшие интересные рассказы в форме новелл», отметил, что каждое из предложенных произведений должно быть организовано таким образом, чтобы «исключить возможность его моментального превращения в нечто более крупное» [18, S. 217 – 218]. Тем не менее, подобные замечания являлись вплоть до начала XIX столетия скорее исключениями на фоне общей тенденции разграничения малой и крупной повествовательной прозы либо лишь по количественному показателю (в «Справочнике по эстетике» Иоганна Августа Эберхарда, вышедшем в 1805 году, новелла определяется как рассказ «незначительного объема и небольшого действия» [19, S. 259]), либо только на основе характеристики художественного мира произведения (ср. положение Фридриха Шлейермахера о том, что роман – это область полета фантазии, в то время как новелла призвана изображать существующую бюргерскую действительность, а значит, большинство романов, имеющих предметом своего изображения окружающую нас реальность, есть не что иное, как новеллы).

Сходные условия существования романа и немецкого рассказа XVIII столетия за границами классицистической жанровой системы привели к тому, что типичная для романа того времени ситуация, когда поэтологическая рефлексия жанра, не будучи представленной на страницах поэтик и риторик, становится составной частью самого художественного произведения, прочно входит в художественную практику произведений малой повествовательной прозы (Ф. Шиллер «Преступник из-за потерянной чести», И.В. Гёте «Разговоры немецких беженцев», К.М. Виланд «Гексамерон фон Розенхайн»). Опираясь на

¹ Здесь и далее перевод немецких источников сделан автором статьи. – Прим. ред.

традицию барочного романа, романисты XVIII столетия активно используют ставшие уже традиционными предисловия для обоснования основополагающих принципов построения своих произведений. Анализ центральных топосов жанровой теории романа того времени позволяет констатировать факт их присутствия и в рамках теоретических разработок жанровой системы рассказа. Так замечание баронессы из «Разговоров немецких беженцев» И.В. Гёте по поводу её негативного отношения к рассказам, «где, по образцу «Тысячи и одной ночи» одно событие вплетается в другое, интерес к одному происшествию вытесняется интересом к другому...» и её требование, чтобы в истории, рассказанной священником, «действия было ровно столько, сколько необходимо» [20, с. 156 – 157] напрямую соотносятся с заявлением автора предисловия романа (не раз называемого рассказом) «Любовная история светлейшей принцессы Медеи из Кипра» (1719), прокламирующего упрощение сюжетных ходов для достижения большей ясности и напряженности действия: «Что касается обстоятельств истории, то я опустил многие подробности и иные бессмысленные вещи, которые не относятся к делу...» [21, S. 3], а также с требованием единства действия, перенесенного Карлом Фридрихом Трёлтшем из теории драмы в сферу романного жанра (см. предисловие к роману «История некоторых изменений в жизни и судьбе господина фон Ма***») [22, S. 7]).

Специфической особенностью немецкой литературной практики начала XIX столетия становится присутствие в ней двух конкурирующих между собой концептуальных подходов к определению жанра романа: повествовательная проза, непосредственно связанная с традициями куртуазной литературы обозначаемая термином «роман» (Roman) и распространявшиеся с 20-х годов XVIII столетия так называемые «истории» («Historie», «Geschichte»). Сознательное акцентирование писателями-романистами историографической составляющей своих произведений и противопоставление их куртуазно-историческому роману явилось результатом дальнейшего развития романного жанра, существенных изменений в системе соотношения понятий «художественный мир произведения – реальная действительность» и происходящих вследствие этого изменений жанровой структуры. Центральным пунктом теоретической программы «историй» становится требование подлинности изображаемых событий. Присутствовавшая и в «романе» установка на правдивость происходящего, тесно связанная с его дидактической функцией, выступает теперь в качестве конструктивного элемента жанра, независимо от его функциональной направленности.

Принципиальным моментом в этой связи представляется уходящая своими корнями в XV век традиция перевода итальянского «novella» более понятным для немецкого читателя словосочетанием «*neuer Historien*» [14, S. 13 – 14]. В 1730 году в Берлине выходит в свет немецкий перевод ста новелл М-А. Пуассон де Гомес под названием «Сто новых известий, или избранные истории...» («Hundert Neue Neuigkeiten, oder auserlesene Historien...»). В свою очередь францужско-немецкий и немецко-французский словарь Иоганна Леонгарда Фриша, изданный в 1739 году в Лейпциге, (также как и берлинское издание немецко-латинского словаря 1741 года) обозначает новеллу как «Historie», подчеркивая тем самым фактологическую значимость представленного материала. В этом контексте уместно будет вспомнить слова Карла, члена дружеского кружка из «Разговоров немецких беженцев», заметившего, что «отдельно взятое действие или происшествие интересно отнюдь не потому, что оно объяснимо или правдоподобно, а потому, что оно истинно» [20, с. 152].

В художественной практике романа процесс отказа от дидактической детерминированности художественной правды произведения и постепенного развития её в сторону жизненного правдоподобия нашел свое отражение в обращении писателей-романистов к биографической и автобиографической форме построения повествования («Необычный искатель приключений» («*Seltsamer Aventurier*»), 1724; «Саксонский Робинзон» («*Saechsischer Robinson*») 1734; «Судьба Антонию» («*Schicksal Antonii*»), 1746; «Искатель приключений из Бремена» («*Bremischer Avanturier*», 1751 и др) [23, S. 50]. Развитие подобных тенденций максимального приближения мира художественного произведения к зоне контакта с реальной действительностью, определяющих жанровое своеобразие краткой повествовательной прозы на уровне оппозиции «единичное – всеобщее», четко прослеживается и в системе немецкого рассказа второй половины XVIII столетия.

Так, у Иоганна Карла Вецеля в его «Брачной истории господина Филипа Петера Маркса» (1776) претензии на аутентичность излагаемых событий ограничиваются типичным для моралистических журналов пассажем: «пускай всякий, кто, не будучи в достаточной степени осведомленным, намеревается совершить этот рискованный шаг и вступить в брак, пусть он возьмет и прочтет эту историю моей супружеской жизни и пусть мой опыт послужит ему хорошим уроком!» [24, S. 31]. Однако, несмотря на заявленное в рамочном повествовании реально-биографическое содержание повествуемых событий, и художественный мир, и система персонажей рассказываемой истории оказываются в конечном счете подчинены обобщенно-дидактической установке вставных рассказов, обуславливающей стандартный набор характеристик действующих персонажей, их типизацию, лишаящую героинь каких-либо претензий на проявление собственной индивидуальности. Каждый из шести женских образов, появляющийся на страницах произведения и знаменующий собой очередной этап супружеской жизни главного героя, пред-

ставляет тот или иной художественный тип. Вариативные возможности спутницы жизни включают в себя и вечно со всем согласную представительницу прекрасного пола и её антипод – вечного скептика; кокетливую расточительницу и стареющую скрягу; богатую вольнодумку и трогательно-наивное дитя природы, воплощающее собой образ идеальной жены.

Полемический выпад Якоба Михаеля Райнхольда Ленца в его «Цербине, или Новейшей философии» («Zerbin, oder Die neuere Philosophie», 1776) против императивной завершенности просветительской картины мира, обусловлен противоречием общепринятых философских норм (делающих акцент на разум и волю как основные средства самосовершенствования человеческой личности) истории жизни главного героя. Не единожды подчеркивая аутентичность предлагаемого читателям повествования с рассказом, обнаруженным в наследии некоего магистра философии из Лейпцига, повествователь сознательно дистанцируется от художественной практики романа, акцентируя принципиальные различия между самоубийством, «созданным волшебством воображения рафаэлевой силы, ставшим прекрасным деянием и составившим небесное блаженство возлюбленного» (аллюзия на «Страдания юного Вертера» Гёте), и самоубийством своего героя, явившемся «не чем иным, как справедливым следствием позорного поступка, которое следует рассматривать скорее как наказание небес, чем как ошибку заблудшей страсти». При всем стремлении рассказчика к объективному изложению произошедшего («Я не должен отклоняться от моего документа» – «So aber darf ich mich von meiner Urkunde nicht entfernen...») [25], рассказ Ленца, в своей художественной завершенности отражающий основные эстетические положения штюрмерского движения, отмечен присутствием в нем целого ряда патетических пассажей, закрепляющих доминирующие позиции непосредственно за авторским сознанием, стремящимся к утверждению одного истинного взгляда на события, и, следовательно, исключая возможность существования иного, равнодостоинного взгляда на происходящее.

С другой стороны, расширяя тематический аспект романного жанра и выводя его за узкие границы любовной тематики куртуазного романа, «Historie», при всем своем стремлении к подлинности создаваемой ею картины жизни, не исключает необходимости художественной обработки материала: «Даже если вещи, о которых идет речь, и произошли на самом деле, они не должны быть заурядными, иначе не смогут произвести никакого впечатления...» [23, S. 50]. Впечатляет только то, что интересно, пересказанная же детально биография вряд ли может претендовать на занимательность. А потому авторы романов обращаются в первую очередь к исключительным моментам биографии героя, представляющей собой поочередную смену удачи и несчастий, выпадающих на долю протагониста. Незаурядный характер изображаемых событий не был направлен, однако, на утверждение парадоксальности жизненной стихии и открытие в ней чего-то нового, а, наоборот, при всей своей ориентации на индивидуальные особенности биографии героя продолжал традиции средневековых *exempla*, призванных выступать в качестве иллюстрационного материала изначально заданной картины мира. Одной из вариативных возможностей при этом является интерпретация главным героем собственной жизни в качестве биографии грешника и подчеркивания тем самым её типичности («Необычные истории необыкновенного искателя приключений, или Правдивая история жизни Корнелиуса Паулсона» [26], «Густав Ландкрон» [27]). Автор предисловия романа «Злой рок» (1765) конечную цель своего повествования видит в том, чтобы «своим рассказом о знаменательных событиях, сослужить добрую службу истории человеческого сердца» [23, S. 50]. Подобную формулировку встречаем в теоретическом вступлении к рассказу Фридриха Шиллера «Преступник из-за потерянной чести»: «Если Вы хотите извлечь наиболее поучительную для сердца и ума страницу изо всей истории человечества, обратитесь к хронике его заблуждений... Немало знаний для изучения души может почерпнуть тут тонкий психолог, немало света может он внести в нравственные законы жизни... Он может судить по аналогии, если только аналогия тут допустима» [28, с. 315].

«Правдивая история», выдвинутая писателями-романистами первой половины XVIII века в качестве конкурирующего типа художественного целого по отношению к распространенному в то время «роману», обнаружила существенные изменения на уровне всех трех аспектов теоретической модели жанра, предложенной М.М. Бахтиным. Изменившееся соотношение между миром героя и миром читателя в сторону контакта с реальной действительностью, существенное расширение тематического поля сопровождалось также значительными переменами на уровне композиционного построения романного целого. Беспорядочному соединению частей галантного романа («Verwittung») авторы так называемых «историй» противопоставляют совсем иной принцип построения сюжета («Reihung»). На смену художественной путанице, возникающей в результате постоянного включения в событийный ряд дополнительных эпизодов, тормозящих развитие основного действия, приходит последовательное их изложение, на низывание одного эпизода на другой, что, по мнению авторов, в значительно большей степени отвечает реальному ходу событий. Критические замечания анонимного автора романа «Американский пират» (1742–1745), сформулированные им в предисловии ко второму тому, касались, прежде всего, особой предрасположенности авторов галантных романов «обрывать историю ровно на половине, или еще каким-либо способом запутывать её» [23, S. 55].

О преемственности в рамках жанровой системы рассказа этих двух конкурирующих между собой подходов к построению художественного целого произведения можно судить на основе замечания баронессы по поводу рассказов «где, по образцу "Тысячи и одной ночи", одно событие вплетается в другое, интерес к одному происшествию вытесняется интересом к другому; где рассказчик считает себя обязанным подогревать любопытство слушателей, каковое он имел неосторожность возбудить, то и дело прерывая свой рассказ, и вместо того, чтобы занять их внимание разумной последовательностью фактов, напрягает его до предела затейливыми и недостойными уловками» [20, с. 156]. В дальнейшем такая практика противопоставления риторизированного искусства композиционного построения характеру излагаемого материала находит свое развитие уже в рамках теоретических рефлексий новеллистического жанра. Ф. Шлегель в работе «О поэтических произведениях Джованни Боккаччо» выделяет, с одной стороны, новеллы, привлекательность которых обусловлена искусством самого рассказчика, его умением художественной обработки материала. С другой стороны, мастерство рассказчика не могло выступать в качестве жанрообразующего элемента, уже в силу того, что, войдя в систему, оно утрачивает свою привлекательность. Основная причина, определяющая читательский интерес к повествуемому событию, взятому вне всяких исторических и мифологических связей, – это личность самого рассказчика, раскрывающаяся посредством его обращения к тому или иному материалу. Такие новеллы Шлегель называет аллегорическими [29].

Противопоставление историографической и романной техники сюжетостроения, обвинения последней в недостаточной мотивированности сменяющих друг друга событий, приводят к акцентированию необходимости связать воедино характеры действующих лиц с их поступками, призванными продемонстрировать тот или иной моральный тезис. Принципиальные сдвиги в рассмотрении вопроса построения образов персонажей, наметившиеся в теоретических разработках романного жанра, обнаруживаются и на уровне рассказа. Если на раннем этапе просветительского движения художественное творчество рассматривалось теоретиками литературы преимущественно в качестве средства иллюстрации основных философских, социально-политических и морально-этических понятий, а персонажи рассказа, соответственно, выступали пассивными носителями того или иного действия, представляя собой некий схематичный образ, узнаваемый тип, то уже начиная с 50-х годов XVIII столетия на фоне всё усиливающихся тенденций к правдивому повествованию усиливается интерес к разработке образа главного героя, психологической мотивированности его действий, что приводит к постепенному отказу от прямолинейной функциональной направленности произведения искусства.

Стремление просветителей к формированию нравственного облика Человека, его совершенствованию, а также популяризации собственных представлений побуждает их к поиску новых средств для достижения поставленной цели. Ключевое значение для формирования, развития и легитимизации жанровой системы немецкого рассказа первой половины XVIII века, принадлежит так называемым «моралистическим еженедельникам» (*Moralische Wochenschriften*), построенным по принципу моралистических журналов Аддисона и Стиля и стремившимся к объединению «приятного с полезным» («*den Nützen und die Vergnügung*») [30]. Четко сформулированная дидактическая направленность, установка на доступность предлагаемого материала широкому кругу читателей ориентируют их авторов на создание максимально обобщенных, идеализированных художественных типов, выполняющих иллюстративные функции и потому лишенных ярко выраженной индивидуальности.

Чтение моралистических рассказов рассматривается героиней рассказа Иоганна Кристофа Готшеда «Хорошая жена», напечатанного на страницах его «Честного человека» («*Der Biedermann*») в 1727 году, в качестве своего рода школы морального поведения: «при всей своей занятости и хлопотах, связанных с воспитанием детей, она не отказывается от того, чтобы время от времени не почитать хорошую книгу. При этом она читает лишь те сочинения, благодаря которым может научиться лучше исполнять свой долг и обязанности хозяйки, жены и матери» [31, с. 10]. Историю о добродетельной Шарлотте, предложенную главной героиней в воспитательных целях своим дочерям, повествователь именуется иначе как «*Historie*», сводя основное её отличие от примеров к чисто временному показателю: «Эту превосходную истину она не только часто им повторяла, но и при любой имеющейся возможности поясняла, приводя убедительные доводы и обращаясь к примерам живых людей. А то, что для достижения своей конечной цели она обращалась еще и к историям прошедших времен, я сам имел честь недавно наблюдать» [31, S. 18].

Типичная для жанра аполога трехчастная схема построения сюжета открывается ситуацией свободного выбора, перед которым оказывается героиня рассказа, «добродетельная Шарлотта», ставшая предметом сердечной страсти некоего принца из французской провинции Турень. Представленный в экспозиции идеализированный образ главного героя («О его прекрасной фигуре, привлекательной внешности, благовоспитанности и иных совершенствах не скажешь большего, чем то, что равного ему не было» [31, с. 18]) претерпевает в рассказе ряд деформаций, при этом действия персонажа выглядят не всегда последовательными. Но если образ принца при всей его нелогичности выполняет в рассказе возло-

женную на него сюжетную функцию инициатора испытаний героини на предмет её идентичности, то образ Шарлотты, выступая в качестве идеального типа, отличается крайней статичностью и однообразием. Сюжетная развязка моралистического рассказа определяется, в конечном итоге, соответствием либо несоответствием решения героя нравственному закону, опирающемуся на законы логики и разума. Императивная картина мира моралистического повествования, обусловленная лежащим в её основе нравственным законом, обнаруживает наличие системы причинно-следственных связей, являющейся неотъемлемой частью мироощущения человека эпохи Просвещения. Экономический и социальный успех, благополучие в частной сфере – всё это, в конечном итоге, находится в прямой зависимости от нравственного выбора индивида, координируемого разумом. Заключительный пассаж повествователя о дальнейшей судьбе выдержавшей моральные испытания Шарлотты подменяет собой моралистическую сентенцию, типичную для дидактических жанров. «Между тем обо всех этих испытаниях непоколебимой добродетели и чести стало известно одному из придворных принца, и так они пришлись ему по душе, что в скором времени он женился на добродетельной Шарлотте... и благодаря этому браку она наслаждалась в супружестве таким счастьем, о котором только могла мечтать: тем более что на протяжении всей своей жизни пользовалась со стороны принца особой милостью и всяческими знаками его княжеского благоволения» [31, S. 27]. Функциональная направленность подобного рода произведений в значительной степени определяет схематический характер сюжетной развязки. Старика-беженца Гёте привлекают именно такие истории, «где упоенные собой глупцы бывают посрамлены, поставлены на место или обмануты, где всякого рода наглость наказывается случайным или естественным образом» [20, с. 138], а Трельтш в своем предисловии об использовании законов драматического произведения в романе приводит следующее «знаменитое правило»: Сюжет романа должен быть организован таким образом, «чтобы добродетель оказывалась полезна, а порок приносил несчастья» [19, S. 18].

Такой прагматичный подход к решению нравственных проблем объясняется, в первую очередь, тем, что в Германии XVIII столетия под влиянием пиетистского учения просвещенный разум, выступающий в качестве центральной философской категории, напрямую корреспондирует с понятием «здорового смысла», обращенного к практической стороне жизни. Именно человеческий рассудок выступает в качестве своего рода регулятора картины мира, представленной на страницах моралистических и философских рассказов, продолжающих традиции притчевой повествовательной стратегии. Неоднократно подчеркивает Готшед скрытую симпатию своей героини по отношению к принцу, однако здравый смысл Шарлотты убеждал её в том, что «она не могла быть любима им честно и по закону» [30, S. 20] в силу существующей между ними разницы в социальном положении, а «по другому, из-за безумства или ради роскоши, наслаждаться его расположением она не хотела». Таким образом, не чувства героини, а здравый смысл как высшая инстанция определяет её нравственную природу. Аналогичную трактовку роли человеческого разума в поведении человека встречаем в «Большом энциклопедическом словаре науки и искусства» Иоганна Генриха Цедлера: «Так как понять самого себя, осознать притягательную силу добра и его истинность нельзя иначе, чем с помощью разума, равно как и прийти к выводу о том, что является благом высшим и как соотносятся с ним иные благоденствия, то человек вынужден, будучи предрасположенным в силу своих природных потребностей к счастью, и обладая здравым рассудком, руководствуясь указаниями последнего избегать естественно приятных вещей, как чего-то плохого, и, наоборот, принимать то, что по природе своей неприятно» [32, S. 1172].

Вера представителей эпохи Просвещения в существование неизменных законов логики и разума, подразумевала наличие некоего предустановленного, внутренне завершенного, совершенного порядка («лучшего из всех возможных миров»), выразителем которого выступало авторское сознание, ориентированное на раскрытие значения поступка главного героя и реализацию аксиологической функции. Противоречивому характеру действительности новеллы Боккаччо о мессере Гвильельмо Россиольоне, угостившему свою жену сердцем её любовника (девятая новелла четвертого дня), противостоит догматическая установка повествователя в рассказе Готшед о некоем поместном дворянине, поместившем в спальне своей жены обезглавленный труп её любовника и вынуждающем её использовать для утоления жажды бокал, изготовленный из черепа бывшего возлюбленного. Обратившись к типично новеллистическому мотиву наказания неверной жены – либо через принуждение женщины постоянно созерцать труп бывшего любовника, либо заставив её съесть какую-либо часть тела (как правило, сердце) некогда любимого человека – Готшед использует иное соотношение точек зрения изображающего субъекта и действующих лиц. Подчеркнуто вероломный и коварный характер мести мессера Россиольоне бывшему другу, искренность чувств его жены по отношению к своему возлюбленному, ставшая причиной её самоубийства, предоставляет читателю возможность взглянуть на привычное его взору мироустройство, упорядоченное требованиями морали и нравственного закона, под иным углом, расширить границы «непрерывно становящейся действительности» [33]. Высказанные по окончании рассказа «хорошей жены» замечания рассказчика по поводу жестокосердия мужа прекрасной дамы и категоричный ответ Евросины о правомерности такого поведения наглядно демонстрируют категоричность моралистических установок, поло-

женных в основу мировосприятия изображающего субъекта и подчиняющих себе весь художественный мир этого произведения: «Дворянин мог обойтись с ней еще строже, не заслужив при этом ни малейшего порицания» [31, S. 15]. Таким образом, обе истории, включенные в рассказ Готшеда «Хорошая жена», выстроены по одному и тому же принципу, несмотря на то, что одна из них обращается к традиционно новеллистическому мотиву, а другая, по всей вероятности, является продуктом художественного творчества самого автора. «Методику» создания произведений подобного рода Готшед изложил в своём «Опыте критической поэтики» следующим образом: для создания сюжета, являющегося «основой» всего поэтического творчества, необходимо «в соответствии с характером своих намерений, выбрать некую моральную сентенцию, призванную стать фундаментом будущего произведения. Под неё придумывается некий общий случай, развитие действия в котором наглядно демонстрирует данный моральный тезис» [34, S. 161].

Начиная с конца 50-х годов XVIII столетия под влиянием набирающего силу сентиментализма с его установкой на сопереживание, на смену безупречным человеческим характерам, служащим воплощением принципов морального правдоподобия, приходят герои, «небольшие прегрешения и недостатки» которых делают их более человеческими, близкими и понятными для читателя, а, следовательно, и вызывающими у последнего готовность проникнуться мыслями и чувствами данного персонажа. В то же время, речь не идет об отмене дидактической направленности произведения искусства в целом, а лишь приближает его к реализации миметической функции.

Тенденция к постепенному уходу от идеализированных характеров и приближению их к реальным, дающая о себе знать в жанровой системе немецкого рассказа начиная с 60–70 годов XVIII столетия, сопровождается и во многом определяется конструктивными изменениями внутри романного жанра этого периода. В предисловии к своему переводу романа Шарлотты Леннокс «Дон Кихот в юбке» (1754) Писториус замечает: «Правдивые изображения, естественные характеры и подлинная картина человеческой жизни, все эти характеристики... составляющие сущность и ценность хорошего романа, непременно должны вызвать у читателя ненависть и отвращение к лживым и противоречивым характерам. Мы уже признали, что знаменитые и возвышенные герои, которыми мы так восхищались, были, по большому счету, не чем иным как безумцами; но это открытие, такое очевидное, большинство читателей сделало только тогда, когда это продемонстрировали нам Мариво, его более удачливые последователи в области естественного Ричардсон и Филдинг» [23, S. 64]. В качестве предпосылки более детальной разработки художественных образов рассказа выступает апелляция адептов морального совершенствования общества не столько к разуму, сколько к чувственным образам художественной литературы. Уже Готшед замечает: «Если в этом месте мы заводим речь о примерах, то лишь потому, что они представляют собой образное познание: которое производит на большинство людей большее впечатление, чем самые лучшие умозаключения. Так как даже в вопросах добра и зла они руководствуются лишь суждениями, полученными на основе чувственного опыта, то представляется крайне сложным искоренить в них полученные таким образом яркие впечатления иначе, чем заменив их другими чувственными впечатлениями, вызывающими в них живое участие. Это вытекающее из опыта познание действует на волю; мы называем его живым, так как оно доказало свою силу и эффективность» [6, S. 115]. Его оппоненты по ряду принципиальных вопросов эстетики, швейцарцы Бодмер и Брейтингер, не только не отрицают значимости чувственных образов, а, наоборот, последовательно подчеркивают их особую значимость в процессе формирования и распространения просветительских идей, этических представлений и нравственных норм. Будучи убежденным в непреодолимом господстве чувства над разумом, Бодмер пишет: «С самого начала хочу заметить, / что резонирующая мораль слишком слаба, / чтобы удержать нас от пороков / и направить на путь добродетели: Кроме того, не подлежит сомнению, что наш темперамент и наши необузданные желания часто оказываются намного сильнее / нашего разума» [35, S. 101]. Постепенный отказ немецких авторов от идеализированных персонажей назидательных рассказов протекает под воздействием английской и французской литературной традиции, тенденции к индивидуализации характеров в которых проявились намного раньше. Небольшие прозаические произведения этологического жанрового содержания, так называемые «моральные характеры» [36], направленные на расширение и более детальную разработку различных человеческих типов, обозначаемых как «характеры», появляются на страницах немецких моралистических журналов уже в начале XVIII столетия. Основная их функциональная нагрузка, определяющая, в конечном итоге, весь спектр поэтологических особенностей произведений этого жанра, состояла в изображении того или иного человеческого типа, представляющего определенное качество характера. Отталкивающее или смешное впечатление, производимое объектом изображения, должно было, по мнению авторов «моральных характеров», заставить читателя осознать свои ошибки и привести его на путь исправления. Разрабатываемая моралистами система человеческих типов и демонстрация моделей их поведения имела своей целью также обеспечить просвещенного человека необходимыми знаниями, для объективной оценки его сограждан. Принципиальным моментом при этом выступает фиксация исключительно внешних сторон поведения и увязывание их с определенным типом

характера. Вызревающий в недрах просветительского движения скепсис по поводу объективности оценки человеческого характера, исходя лишь из внешней стороны его поведения, приводит к постепенному вырождению жанра, его деформации.

В Германии этот жанр нашел свое развитие в рамках так называемой популярной философии. Характерным примером подобного рода исследований представляется сочинение Иоганна Якоба Энгеля «Философ для мира» (1775) (Johann Jakob Engel, «Der Philosoph für die Welt») [37], представляющее собой собрание философских бесед, в котором мелкие рассказы чередуются с моралистическими и эстетическими рассуждениями. Ближе всего к традиции «характеров» стоит раздел под названием «Тобиас Витт» («Tobias Witt»), по имени главного героя, знатока человеческих типов, делящегося своими познаниями, полученными в результате многолетних наблюдений за человеческой природой, со своими знакомыми. Особенностью композиционного строения здесь выступает попарная презентация описываемых историй, когда «каждые две из них», образуя единое целое, представляют собой противоположные полюсы развития одного и того же качества человеческой природы. Житейская же мудрость, постулируемая главным героем, сводится к умению держаться золотой середины: «– Обратите внимание на то, что я имею в виду, господин Флау: как необходимо держать голову? – Вы полагаете, где-то посередине. Да, конечно!» [37, S. 70].

На смену статичным, максимально типизированным «моральным характерам», требующим «изолированного» их рассмотрения [36, S. 149], и предполагающим категоричность в оценке последних, широкую популярность приобретают так называемые «моралистические рассказы» [36, S. 81], повествующие с точки зрения стороннего наблюдателя о становлении характера их протагониста, либо рассказывающие о центральных событиях жизни главного персонажа, определивших моральные качества последнего. Тематика подобных рассказов ограничивается, как правило, историей жизни и историей морального преобразования главного действующего лица, внимание читателя при этом направляется не столько на осознание обстоятельств подобного развития, сколько на фиксацию победы добродетели и наказание порока. Мотивация же поступков героев по-прежнему находится в прямой зависимости от их характеристик, обращение на стезю добродетели носит достаточно шаблонный характер. Внутренние конфликты остаются вынесенными за скобки. Моральное преобразование героя обосновывается путем привлечения чисто внешних факторов, благодаря которым герой осознает пагубность своего поведения. Дидактизм, выступающий в качестве интегрирующего элемента в отношении «моральных характеров» и «моралистических рассказов», делает возможным параллельное функционирование этих жанров в рамках одного художественного произведения, например, в сочинении Карла Еккартгаузена «Последствия добродетели и порока, или Основы морали, трогаящие сердце благодаря рассказам» (1789) («Die Folgen der Tugend und des Lasters, oder moralische Grundsätze, anwendbar gemacht aufs Herz durch Erzählungen») [38, S. 31].

Постепенно усиливающаяся на протяжении всего XVIII столетия тенденция к нарративизации моральных характеров стала следствием возросшего естественнонаучного и философского интереса к вопросам антропологической проблематики и может быть рассмотрена как очередной этап на пути познания природы человеческой личности. Не довольствуясь более простым табелированием тех или иных качеств человеческой природы (ярким примером здесь может служить разработанная Томазиусом таблица трех основных пороков [36, с. 252]), авторы моралистических рассказов, основное предназначение своих сочинений видевшие в иллюстрации поведенческих и моральных норм, идут по пути постепенной динамизации характера героя, включая его в систему социальных отношений. Лежащее в основе таких рассказов взаимодействие главного персонажа с окружающим миром, его включенность в систему общества, обуславливает привязанность поступков действующих лиц, с одной стороны, требованиям морали, а с другой, социальным нормам поведения. Двоякая детерминированность художественного мира такого рассказа служит, по мнению немецкой исследовательницы Гунхильд Берг [39], одной из основных причин его постепенной релятивизации, а, значит, и способствует его приближению к жанру новеллы. Категоричный характер отвлеченных моралистических сентенций и поведенческих норм вступают в противоречие с реалистической направленностью самого рассказа.

Отступления от норм поведенческой этики находят свое оправдание либо в их благоприятных последствиях (как это имеет место в рассказе Ла Рош «Знакомство на водах» (1781) (La Roche «Baad-bekanntschaft») [40]), повествователь которого, уступив собственной слабости, подслушал разговор своих соседей), либо в естественном человеческом желании получше узнать людей (Фридрих Вильгельм Базилиус Рамдор «Остановка на Гарильяно» (1799) (Friedrich Wilhelm Basilius Ramdohr «Der Aufenthalt am Garigliano») [41], повествователь этого моралистического рассказа хоть и отдавал себе отчет в непорядочности подслушивания, тем не менее не считал этот момент таким уж принципиальным по сравнению с охватившим его любопытством).

Повышенным интересом к вариативным возможностям человеческой природы отмечены в это время «Сатирические рассказы» Иоганна Карла Вецеля (1777) («Satirische Erzählungen», Johann Karl Wessel), «Бонифаций Шляйхер» Виланда (1776) («Bonifaz Schleicher», Christoph Martin Wieland) «Цербин

или Новая философия» (1776) Якоба Михаеля Райнхольда Ленца («*Zerbin oder die neuer Philosophie*», Jakob Michael Reinhold Lenz), «Линдор» Иоганна Генриха Мерка (1781) («*Lindor*», Johann Heinrich Merck) и др. Если дидактизм приведенных выше рассказов вытекал из жизненной истории его протагониста, познавшего свет и человеческую природу, то в юмореске Хельфрига Петера Штурца «Путешествие в Дейстер» (Helfrich Peter Sturz, «*Die Reise Nach Deister*», 1779), события ограничены единичным происшествием, хотя и призванным продемонстрировать типичный образ подкаблучника.

Дальнейшее развитие исторического процесса, революционные потрясения во Франции приводят человека эпохи Просвещения к постепенной утрате того ощущения цельности и объективности существующего мира, которое характеризовало ранние этапы просветительского движения. Опровергая бесспорность законов разума и ставя под сомнения объективный характер индивидуальной оценки, Кант наряду с миром действительным постулирует возможность существования мира возможного. Утрата основных критериев оценки происходящего, признание условности той или иной позиции приводит, в конечном итоге, к существенным изменениям в структуре немецкого рассказа второй половины XVIII столетия, что, в свою очередь, дало импульс к интенсивному развитию жанра новеллы, ориентированному на воплощение в художественных образах основных противоречий просветительской идеологии.

Уже моралистический рассказ позднего Просвещения становится ориентирован не столько на обеспечение читателей определенным набором знаний антропологического характера, сколько на обсуждение самой возможности постижения загадки человеческой души и путей получения подобных знаний. Постулируемый научным знанием тезис о зависимости человеческого характера и поведения от огромного количества различных по своей природе факторов проникает на страницы моралистических рассказов того времени. Дальнейшее его развитие в рамках литературного дискурса приводит к разработке целого комплекса художественных приемов, призванных подчеркнуть субъективный, односторонний, а потому незавершенный характер представленных образов. Опосредованное, оценивающее, субъективное воспроизведение действительности с точки зрения повествователя дополняется многоперспективностью диалогических конструкций, вводимых в текст произведения. Косвенная речь и диалог рассматриваются авторами популярных в то время поэтик в качестве наиболее адекватных художественных средств выражения внутреннего мира героя, расширяющих возможности конкретизации художественного образа посредством обращения к языковой специфике речи персонажей. Более того, наглядность и сценичность драматических эпизодов служат дополнительным условием пробуждения у читателя чувства сопереживания. Обращение к технике полифонизма, то есть периодического изменения точки зрения читателя на описываемые события, ставят его перед необходимостью самостоятельной оценки поступков и поведения героя, а впоследствии и подводят к осознанию субъективного и случайного характера подобных суждений.

Проблема соответствия высказываний персонажей истинному положению вещей, исключение возможности наигранности того или иного образа, адекватность самооценки героя реальному положению дел – все эти вопросы, возникающие перед читателем полифонического рассказа, находят свое решение в образе всезнающего повествователя, являющегося неотъемлемой частью моралистических рассказов позднего Просвещения, одинаково хорошо осведомленного как в вопросах внешней стороны происходящего, так и в тонкостях внутреннего мира героя.

Уже композиционное построение рассказа Ф. Шиллера «Преступник из-за потерянной чести» («*Verbrecher aus verlorener Ehre*» (1785), «*Verbrecher aus Infamie*» в первоначальной редакции) позволяет с достаточной четкостью выделить в нем несколько принципиально различных структурных элементов. Непосредственная связь рассказа с традицией психологических штудий человеческих характеров четко прослеживается во вводной части предваряющей историю «хозяина солнца». Повествование от лица всезнающего рассказчика, вводящего читателя в историю жизни Христиана Вольфа (неблагоприятные семейные обстоятельства (ранняя смерть отца), отталкивающая внешность, страстность натуры, вылившаяся в непреодолимое желание «взять то, в чем ему было отказано природой» [28, с. 317]) и сообщающего его историю «потери чести», сменяется рассказом от лица самого «хозяина солнца», на смену которому вновь приходит рассказчик. Развязка же всей истории приобретает ярко выраженный драматический характер. Объективирующий эпический стиль первой части постепенно подготавливает читателя к судьбоносному повороту в судьбе главного персонажа. «Вольф вышел из крепости, но уже совсем иным, чем он вошел туда. Отсюда начинается новая эпоха его жизни» [28, с. 318]. Именно с этого момента бывший браконьер, прежние правонарушения которого в значительной степени были обусловлены стечением ряда неблагоприятных факторов, становится настоящим преступником. И если на протяжении всей первой части асоциальное поведение героя является следствием ответной реакции на враждебные импульсы идущие извне (будь-то неудачное стечение обстоятельств либо социальные предрасудки), а, следовательно, может быть эмпирически обосновано причинно-следственной зависимостью всего происходящего, то выбор героя в пользу порока во второй части – проявление его свободной воли («Что предпринять я сам не знал, но память мне смутно подсказывает, что я хотел творить зло» [28,

с. 320]), а потому нуждается во внутренней перспективе. Мечь и совесть, выступающие в качестве двух основных противоборствующих начал в душе главного героя, являясь категориями абстрактными, едва ли допускают возможность их эмпирического изображения.

«Преступник из-за потерянной чести» относится к группе так называемых «криминальных рассказов». В своем стремлении познать человеческую душу их авторы направляют свой интерес в сторону изгоев общества, пытаясь разобраться в причинах и следствиях нравственного падения человека. Наиболее яркие истории принадлежат здесь перу Августа Готтлиба Мейсснера в его «Эскизах» (1778) (August Gottlieb Meissner «Skizzen»), отличающихся особым критическим настроем и требованием проявления со стороны правосудия большей объективности и гуманности, а также Кристиану Генриху Шпису в его «Биографиях самоубийц» (1785) и «Биографиях сумасшедших» (1795/1796) (Christian Heinrich Spiess, «Biographien der Selbstmörder», «Biographien der Wahnsinnigen»), «исследовавшего» мотивацию той или иной формы аномального поведения человека.

Таким образом, тенденция к использованию понятия «рассказ» («Erzählung») в качестве обобщающего обозначения по отношению к его различным жанровым модификациям одинаково четко прослеживается как в современном литературоведении, так и в литературе XVIII столетия. И если для французской литературы этого периода Катрин Акерман [42] констатирует наличие системы оппозиции, представленной, с одной стороны, жанром conte, а с другой, жанром nouvelle, то терминологическая база немецкого короткого эпического повествования включает в себя в качестве синонимичных понятий следующие обозначения: Märlein, Fabel, Erzählung, Historie, Neuigkeit, Nouvelle, Beispiel, [14] Geschichte.

ЛИТЕРАТУРА

1. Поспелов, Г.Н. Типология литературных родов и жанров / Г.Н. Поспелов // Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие / Сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек, Е.А. Цурганова; Под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалнек. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Высшая школа, 2006. – С. 387 – 395.
2. Кант, И. Ответ на вопрос: Что такое просвещение? 1784 / И. Кант // Сочинения в шести томах. – Т. 6. – М.: "Мысль", 1966. – 743 с.
3. Fuerst, R. Die Vorläufer der modernen Novelle im achtzehnten Jahrhundert / R. Fuerst. – Halle, 1897. – 240 S.
4. Eschenburg, J.J. Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften / J.J. Eschenburg. – Berlin u. Stettin: Nicolai, 1789. – 296 S.
5. Gottsched J.Ch. Versuch einer kritischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert / J.Ch. Gottsched. – Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1751.
6. Gottsched, J.Ch. Handlexikon oder kurzgefasstes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freien Künste / J.Ch. Gottsched. – Leipzig, 1760. – Sp. 245.
7. Lessing, G.E. Abhandlungen über die Fabel / G.E. Lessing // Projekt Gutenberg-DE [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1604&kapitel=11&cHash=b713ea5ec72#gb_found. – Дата доступа: 09. 02.2011.
8. Schlegel, A.W. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst / A.W. Schlegel // Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. A.W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Teil III. – Heilbronn: Henninger 1884. – 252 S.
9. Hagedorn, F. Des Herrn von Hagedorn Fabeln und Erzählungen / F. von Hagedorn. – Frankfurt am Main: Hechtelchen Buchhandlung, 1753. – 170 S.
10. Gellert, Ch.F. Fabeln und Erzählungen / Ch.F. Gellert. – Hanau: Verlag Werner Dausien, 1989. – 320 S.
11. Meiners, C. Grundriss der Theorie und Geschichte der schönen Wissenschaften / C. Meiners. – Lemgo: Meyerische Buchhandlung, 1787. – 360 S.
12. Sulzer, J.G. Allgemeine Theorie der Schönen Künste / J.G. Sulzer // Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikel. Neue vermehrte zweyte Auflage. Zweyter Theil. – Leipzig: Weidmannische Buchhandlung, 1792. – 150 S.
13. Wieland, C.M. Don Sylvio von Rosalva I. Theil / C.M. Wieland // Wielands Werke. XIV. Theil. 2. Aufl. Berlin: Hempel, 1772.
14. Hirsch, A. Der Gattungsbegriff "Novelle" / A. Hirsch. – Nendeln/Liechtenstein: Kraus, 1967. – 158 S.
15. Gillespie, G. Novella, Nouvelle, Novella, Short Novel? – A review of Terms / G. Gillespie // Neophilologus: Wolters-Noordhoff Groningen, 1967. – 51 Volume.
16. Goethe, J.W. Briefe, Tagebücher, Gespräche / J.W. Goethe // Digital Bibliothek, Band 10, eingerichtet von Mathias Bertram. – Berlin: Directmedia, 1998. – S. 5.411.
17. Eschenburg, J.J. Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften / J.J. Eschenburg // Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, achter Band, zweite Abtheilung. – Berlin und Stettin: Friedrich Nicolai, 1795.

18. Wieland, Ch.M. Briefe an Sophie von LaRoche / Ch.M. Wieland. – Berlin, 1820.
19. Eberhard J.A. Handbuch der Ästhetik / J.A. Eberhard // Handbuch der Ästhetik, 4. Theil. – Halle, 1804.
20. Гёте, И.В. Разговоры немецких беженцев; пер. С. Шлапоберской / И.В. Гёте // Собрание сочинений. В 10-ти томах. – Т. 6. Романы и повести; пер. с нем. под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; коммент. Н. Вильмонта. – М.: Худож. лит., 1978.
21. Ormenio. Die Liebesgeschichte der Durchlauchtigsten Prinzessin Medea aus Cypern / Ormenio [Электронный ресурс] – 1719. – Режим доступа: http://books.google.com/books?id=wdw6AAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=Die+Liebesgeschichte+der+Durchlauchtigsten+Prinzessin+Medea+aus+Cypern&hl=en&ei=m4pKtaqHGIXJswag7Zi8Dw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false. – Дата доступа: 03.02.2011.
22. Troeltsch, K.F. Geschichte einiger Veränderungen des menschlichen Lebens, In dem Schielsale des Herrn von Ma***. Mit einer Vorrede von dem Nutzen der Spauspies-Regeln bei den Romanen / K.F. Troeltsch [Электронный ресурс] – Leipzig: Jacob Christoph Posch, 1753. – Режим доступа: http://books.google.com/books?id=aIQ6AAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=%22Geschichte+einiger+Veränderungen%22&hl=en&ei=aZRKTc_cFaCO4gbX2vvoDA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CDkQ6AEwBA#v=onepage&q=Komposition&f=false. – Дата доступа: 03.02.2011.
23. Weber, E. Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des 18. Jahrhunderts. Zu Theorie und Praxis von "Roman", "Historie" und pragmatischem Roman / E. Weber. – Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer, 1974. – 208 с.
24. Wezel, J.C. Ehestands-Geschichte des Herrn Philip Peter Marks, von ihm selbst abgefasst / Wezel J.C. // Der Teutsche Merkur vom Jahr 1776, Erstes Vierteljahr – Weimar. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://books.google.de/books?id=-J_NAAAAMAAJ&pg=PA31&dq=%22Ehestands-Geschichte+des+Herrn+Philip+Peter+Marks%22&hl=ru&ei=dzRhTc3SK9Gt4QbNv-C9CQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDIQ6AEwAg#v=onepage&q=%22Ehestands-Geschichte%20des%20Herrn%20Philip%20Peter%20Marks%22&f=false. – Дата доступа: 20.02.2011.
25. Lenz, J.M.R. Zerbin oder Die neuere Philosophie / J.M.R. Lenz [Электронный ресурс] Zeno.org. Meine Bibliothek – Режим доступа: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lenz,%20Jakob%20Michael%20Reinhold/Erz%E4hlprosa/Zerbin%20oder%20Die%20neuere%20Philosophie>. – Дата доступа: 21.02.2011.
26. Paulson, C. Des seltsamen Avanturiers sonderbare Begebenheiten / Cornelius Paulson. – Luebben: George Bossen, 1724 – 448 С. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://books.google.de/books?id=gOUMAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=Seltsam+Avanturier&hl=de&ei=b_VFTZq7A8uOswba3fi1CA-&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CDAQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false – Дата доступа: 21.02.2011.
27. М., G. F. v. Gustav Landcron, eines Schwedischen Edelmanns, merckwürdiges Leben und gefährliche Reisen / – М., G. F. v. – Nürnberg: Albrecht, 1738 – 536 с.
28. Шиллер, Ф. Преступник из-за потерянной чести; пер. Р.А. Венгеровой / Ф. Шиллер // Собрание сочинений Шиллера в переводах русских писателей; под ред. С.А. Венгерова. – Т. III. – С.-Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1901. – С. 315 – 333.
29. Schlegel, F. Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio / F. Schlegel // Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, Hg. Ernst Behler, Bd. 1, 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1810). – Ferdinand Schöningh: Paderborn, 1967.
30. Gottsched, J.Ch. Der Biedermann / J.Ch. Gottsched // Der Biedermann 1727–1729, Leipzig, ed. Wolfgang Martens, repr. – Stuttgart: 1975. – 25. Heft. – S. 97.
31. Gottsched, J.Ch. Die gute Ehefrau / J.Ch. Gottsched // Deutsche Erzählungen des 18. Jahrhunderts. Von Gottsched bis Goethe / Hrsg. Heide Hollmer, Christine Lubkoll u.a. – Muenchen: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. – 335 S.
32. Zedler, J.H. Großes vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste / J.H. Zedler (Hrsg.). – Leipzig, 1732–1754. – Photomechan. Nachdr. Band. 23, Natur der Menschen – Graz, Akad. Dr.- u. Verl.-Anst.
33. Бахтин, М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. Лит, 1975. – С. 447 – 483.
34. Gottsched, J.Ch. Versuch einer kritischen Dichtkunst / J.Ch Gottsched // Versuch einer kritischen Dichtkunst. Von Johann Christoph Gottsched, 5., unverändert. Aufl. Repr. d. Ausg. von 1751 – Darmstadt: Wiss. Buchges, 1962. – 808 S.
35. Die Discourse der Mahlern. Erster Teil. XXI Discours / Die Discourse der Mahlern // J.J. Bodmer (Verfasser). – Zuerich: Joseph Lindenner, 1721 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.archive.org/stream/diediscourseder00vettgoog#page/n111/mode/2up>. – Дата доступа: 11.01.2011 14.49.
36. Schneider, U. Der moralische Charakter. Ein Mittel aufklärerischer Menschendarstellung in den frühen deutschen Wochenschriften / U. Schneider. – Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1976 – 265 S.

37. Eckartshausen, K. v. Die Folgen der Tugend und des Lasters, oder moralische Grundsätze, anwendbar gemacht aufs Herz durch Erzählungen / K. v. Eckartshausen. – Wien: A.v. Haykul, 1830. – 203 S.
38. Engel, J.J. Tobias Witt / J.J. Engel // Der Philosoph für die Welt. Erster Teil. – Leipzig, 1775. – 191 S.
39. Berg, G. Erzählte Menschenkenntnis / Guthild Berg. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006 – 406 S.
40. La Roche, S. v. Baadbekanntschaft / S. v. La Roche // Der Teutsche Merkur, 1.Viertelj., 1781 – S. 149 – 176 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ub.uni-bielefeld.de/cgi-bin/neubutton.cgi?pfad=/diglib/aufkl/teutmerk/065811&seite=00000160.TIF>. – Дата доступа 02.03.2011.
41. Ramdohr, F.W.B. Der Aufenthalt am Garigliano / Fridrich Wilhelm Basilius Ramdohr // Moralische Erzaehlungen. 2 Tle. – Leipzig, 1799. – S. 11 – 81.
42. Ackermann, K. Von der philosophisch-moralischen Erzählung zur modernen Novelle / K. Ackermann. – Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2004. – 397 c.
43. Jacobs, J. Die deutsche Erzählung im Zeitalter der Aufklärung / Juergen Jacobs // Handbuch der deutschen Erzählung / Hrsg. von Karl Konrad Polheim. – Duesseldorf: Augst Bagel Verlag, 1981. – S. 56 – 71.
44. Schunicht, M. Die deutsche Novelle im Ueberblick / Manfred Schunicht // Deutsche Novellen // Hrsg. von Winfried Freund. – Muenchen: Fink, 1998. – S. 323 – 337.
45. Gottsched, J.Ch. Versuch einer kritischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert / J.Ch. Gottsched. – Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1751.
46. Blankenburg Ch.Fr. von. Erzählung (Dichtkunst) / Ch.Fr. von Blankenburg // Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln, hrsg. von J.G. Sulzer, neue vermehrte zweyte Auflage, zweyter Theil. – Leipzig: Weidmannische Buchhandlung, 1792. – S. 143.