

## Литература

1. Аверинцев С. С. Тертуллиан // Философская энциклопедия. - Т.5. - М., 1970.
2. Гёте И. В. Страдания юного Вертера // Собр. соч.: в 10 т. - Т.6. - М., 1978.
3. Гёте И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Собр. соч.: в 10 т. - Т.7. - М., 1978.
4. Свердлов М. И. Идея детства. Предпосылки поэтического развития // Сборник статей и материалов по литературе и культуре Великобритании. - Вып.2. - М., 1996.
5. Чиколини Л. С. Эразм Роттердамский и его время - М., 1989.
6. Herder J. G. Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit // Samtliche Werke. - Bd. 5. - Berlin, 1891.
7. Pestalozzi J. H. Schriften aus der Zeit von 1766 bis 1780 // Samtliche Werke. - Bd 1. - Berlin u. Leipzig, 1927.
8. Schelling. Samtliche Werke. - 1 Abt. - Bd.5. - Stuttg.1858-1860.
9. Winkler A. Das romantische Kind. - Frankfurt am Main, 2000.

Е.В. Сашина

## К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ

Отсутствие концептуального единства в зарубежном нервалеведении по проблемам художественного метода Жерара де Нерваля (настоящее имя Жерар Лабрюни, 1808-1855), поэтики, а также образной системы его сочинений позволяет говорить о том, что, несмотря на кажущуюся избыточность литературоведческих трудов о Нервале и его творчестве, эти проблемы далеко не исчерпаны, и для исследователя открывается широкое поле деятельности. Более того, возникает некоторый парадокс: приращение информации о французском поэте не способствует установлению истины, поэтому современные биографы Нерваля по-разному освещают ключевые события его жизни<sup>1</sup>. Следует отметить и довольно сильное влияние "мифа о поэте". Нерваль как мифологическая (мифологизированная) личность обретает некоторые иконические, устойчивые черты: прекрасный человек, добрый товарищ; бесталанный поэт, лишенный творческого воображения, описывающий в своих новеллах события собственной жизни, вынужденный быть журналистом-поденщиком ради куска хлеба; несчастный, отвергнутый влюбленный, из-за смерти неверной возлюбленной потерявший рассудок; нищий, бездомный скиталец, подверженный мании бродяжничества; сын, страдающий от отсутствия материнской ласки и отцовской заботы, родительского понимания, сочувствия и т.п. Очарование этого мифологического образа настолько велико, что многие нервалеведы не избежали его влияния. Например, Л. Селье, справедливо полагая, что "Готьё сложнее, чем легенда о нем", не распространяет, однако, это мнение на Нерваля [19, 204]. Некоторая канонизация мифологизированного образа поэта не позволяет исследователям создать свое, непредвзятое суждение о нем, заставляя ограничить свою работу рамками мифа. Вероятно, поэтому за пределами научного интереса большинства зарубежных литературоведов оказалась эстетическая концепция Жерара де Нерваля, а его связь с доктриной "чистой поэзии" раскрывалась поверхностно, казуально: Жерар - друг Готьё, следовательно, под его влиянием усвоил некоторые из идей "искусства для искусства". Тем самым ставилась под сомнение и ценность наследия Нерваля-журналиста, а также целесообразность его изучения, несмотря на то, что Ж. Рише, впервые публикуя эссеистику Жерара, пытался вызвать к ней интерес читателей, характеризуя автора "Путешествия на Восток", "Дочерей Огня" и "Аврелии" как "не незначительного эссеиста" и талантливого критика (*un essayiste non negligeable et un critique de talent*) [4, XVII].

---

<sup>1</sup>Например, к числу дискуссионных можно отнести вопросы о месте учебы Жерара, его отношении к Июльской революции.

Вместе с тем следует отметить, что Нерваль - автор, который не оставил стройной и завершенной эстетической доктрины, внешне оформленной как трактат или манифест, более того - относящийся к богеме, скомпрометированный пребыванием в психиатрических лечебницах, названный сумасшедшим, журналистом-поденщиком, полностью зависимым от требований публики и издателей, неудачником-маргиналом, так и не создавшим своего шедевра. Поэтому, чтобы составить представление о факте существования эстетической концепции Нерваля, а также ее сути потребовалось извлечь буквально по фразе его суждения об искусстве и литературе, из различных источников (публицистических и художественных произведений Жерара). Задача осложнялась тем, что подобной работы прежде проделано не было и не существовало никакого прецедента. В итоге выяснилось, что высказывания Нерваля об искусстве и литературе, собранные и систематизированные, образуют комплекс устойчивых идей, представляющих собственно нервалевскую концепцию искусства, и свидетельствуют о целостном и вполне самостоятельном (индивидуальном) понимании Нервалем искусства и литературы, что позволяет говорить о нем не только как о художнике, но и как о теоретике, историке литературы и серьезном литературном критике.

В этой связи особенно важно восприятие Нервалем понятия "мимесис", которое переосмыслялось на протяжении всего длительного времени его существования.

Так, на основе теории мимесиса в эпоху Возрождения был разработан принцип **видимости** [25, 183], заместивший по сути подражание. В целом произошла подмена теории подражания практикой подражания образцам, то есть, по существу, копирования копии, и отход от реальности. Именно в этом видит главный недостаток поэзии XVI века Жерар де Нерваль. "При всем уважении к писателям великого века" французский романтик вынужден признать: "...они поставили нас перед выбором: либо их превзойти, либо рабски следовать за ними, уподобив литературу той небезызвестной серии рисунков, в которой от копии к копии голова Аполлона постепенно превращалась в отвратительную голову лягушки" [6, 937]. Таким образом, одним из важнейших для Нерваля вопросов литературы был вопрос о методе художественного изображения и о художественной правде.

Французские романтики вполне восприняли идеи Гете, который переосмыслил аристотелевский мимесис в очерке "Опыт о живописи" Дидро. Признание переводчика" (1799). Одними из первых открытых деклараций "чистой поэзии" во Франции можно считать предисловие к четвертому изданию романа "Сен-Мар" Альфреда де Виньи "Размышления об истине в искусстве" (1829) и предисловие к сборнику "Ориенталии" Виктора Гюго (1829).

Так, например, размышляя об истине (verite) в искусстве, Виньи следует за Гете, поскольку, как и немецкий писатель, он утверждает, что "правда" (verite) в искусстве не тождественна "жизненной правде" (vrai visible), а всегда будет являться неким обобщением: "это идеальная совокупность ее принципиальных форм..., наконец, это итоговая сумма сумм (une somme complete) всех ее (жизненной правды - Е.С.) ценностей" [17, 6]. То есть искусство не должно быть повторением (le redoublement) действительности, оттиском (la conrte-epreuve) с нее. По мнению Виньи, "искусство можно рассматривать лишь в его связи с *ИДЕАЛОМ ПРЕКРАСНОГО*", а "жизненная правда (le vrai) здесь вторична" [17, 13].

Стендаль в статье "Вальтер Скотт и "Принцесса Клевская" (1830) заостряет проблему своим почти провокационным заявлением: "Всякое произведение искусства есть прекрасная ложь" [35, 317], противопоставляя правду жизни, или, как он ее называет, "стенограмму"<sup>2</sup> художественной правде - иллюзии правды в произведении искусства, то есть лжи.

Проблема истины в искусстве также немаловажна и для Нерваля, и так же, как, например, Виньи, он решает ее в связи с эстетической категорией, доставшейся "в наследство" от традиционализма - "идеалом прекрасного". Однако, в отличие от Виньи, признающего ее неоспоримую значимость, Жерар еще в 30-е гг. XIX в. осознавал и доказывал ее несостоятель-

---

<sup>2</sup>"Если бы стенографировать все, что говорилось в Авлиде по поводу смерти Ифигении, то получилось бы пять или шесть томов, даже если ограничиться тем, что говорили избранные Расином лица" [32, 318].

ность. Называя эту эстетическую категорию предрассудком, старым, как мир (*un préjugé vieux comme le monde*), он обосновывает "полную абсурдность так называемого "идеала прекрасного" (*le beau idéal est la plus absurde des absurdités*): "Идеал прекрасного находится вне того, что есть: а вне того, что есть, нет ровным счетом ничего" (*Le beau idéal est hors de ce qui est; et hors de ce qui est, il n'y a rien du tout*) [4, 108]. Иными словами: "идеал не имеет в жизни никакого реального прототипа" (*l'idéal n'a aucun modèle réel*) [4, 117]. Здесь Нерваль не случайно повторяет, перефразируя, одну и ту же мысль, пытаясь достичь наиболее адекватного словесного ее выражения, убедительности и ясности, поскольку ощущает еще достаточно мощное влияние традиционализма в эстетике<sup>3</sup>. Исключая "идеал прекрасного" из категориального аппарата своей эстетической концепции, он закономерно приходит и к переосмыслению взаимосвязанных понятий "мимесис" и "художественная правда". Особенно отчетливо это проявляется в характеристике, данной им специфике французского образа мышления: "Французы - это народ-поэт, живущий иллюзиями: покажите ему голую Правду (*la Vérité nue*), он не поверит в нее или оттолкнет; но ложь, условность, героический идеал всегда будут его пленять в водевиле или в трагедиях, в наряде из куллетов или в броне александрийского стиха!" [4, 220] Противопоставление "иллюзии", "идеала" "голой Правде" свидетельствует о качественном сдвиге художественного сознания Нерваля от традиционализма к поэтике нового искусства, свободного от застывших и устаревших представлений. Действительно, еще в 1833 г., создавая литературный портрет известного актера театра пародий "Варьете" Верне (1790-1848), он сформулировал, по его выражению, "главный принцип современного искусства" (*le principe constitutif de l'art moderne*): "изображать реальную жизнь" (*la représentation du réel*) [4, 118]. Поясняя свою мысль, Жерар подчеркивает: "Верне никогда не придумывает; он воссоздает" (*Jamais Vernet n'invente, il reproduit*) [4, 118]. Более того, по его мнению, "При современном состоянии театрального искусства Верне больше, чем человек: это - воплощение принципа, живой ступок наблюдений над жизнью" (*Dans l'état actuel du théâtre, Vernet est plus qu'un homme, c'est un principe; Vernet est l'observation vivante*) [4, 119]. Безусловно, Нерваль обосновывает здесь принципы, методы нового, современного искусства, антитетичного искусству академических условностей, базирующегося на наблюдении над жизнью, ее художественном воссоздании<sup>4</sup>. Необычайно важна и глубока замена традиционного понятия "природа" ("прекрасная природа") конкретным и не стершимся от длительного словоупотребления понятием "реальная жизнь", включающим некую внеположенную художнику теорию как посредника между искусством, его творцом и действительностью. Теперь, по мнению Жерара, принцип **подражания, копирования** "природы" должен быть замещен принципом **воссоздания** "реальной жизни". Как писал он о задаче Бокажа-художника: необходимо "извлечь искусство из неправдоподобного мира, куда оно было помещено, и перенести его в реальную жизнь" (*de déplacer l'art, de le tirer du monde factice où on l'a placé, pour le porter dans la réalité de la vie*) [4, 109]. Об устойчивости эстетических взглядов Нерваля свидетельствует, в частности, то, что почти двадцать лет спустя в, 1850 г., он по-прежнему убежден, что единственная цель искусства - "изучать и отображать действительность" [5, 739].

Вместе с тем буквальное и модернизированное прочтение высказываний Нерваля привело к неизбежным искажениям их смысла исследователями его творчества. Так, например, М. Кудинов в предисловии к сборнику "Избранного" Нерваля пытается доказать неправомочность причисления Жерара к романтизму [28, 19], а В. Мильчина полагает, что реализм в его понимании заключается в том, чтобы писать, "отталкиваясь от подлинных событий, рассказывать о

---

<sup>3</sup>Так, например, в философии Ф. Шлегеля и Гегеля категория "идеала прекрасного" переосмысливается на эстетической основе и в этом виде она популяризовалась во Франции.

<sup>4</sup>В 1830 году он пишет еще о подражании природе: "Эти поэты (поэты XVI в. - Е.С.) во многом походили на некоторых художников, которые пишут свои картины, не отрывая взгляда от картин мастеров: руку пишут, подражая одному; голову - подражая другому; драпировку - третьему; а целое - ради вящей славы искусства (*le tout pour la plus grande gloire de l'art*), и художники эти считают невеждой всякого, кто осмеливается их спросить: а не лучше ли было бы просто подражать природе? (*s'il ne vaudrait pas mieux imiter tout bonnement la nature*)" [6, 953.]

своих непридуманных странствиях по ночному Парижу и о жизни литературной богемы" [30, 7]. Следуя этой логике приходится заключить, что, во-первых, Нерваль реалист и что, во-вторых, реализм Нерваля - это документализм. На самом деле Нерваль, безусловно, осознает отсутствие тождественности между фактической действительностью и реальностью искусства, "иллюзией", "ложью" по его терминологии, близкой стэндалевской: "правда - это вымысел, по крайней мере, в искусстве и поэзии" [8, 119]. Кроме того, следует отметить особый, "не зеркальный", характер видения поэтом фактической реальности. Нерваль не дагерротипирует ее, а, по точному наблюдению французского литературоведа Ж. Лебланка, интерпретирует [21, 81]<sup>5</sup>. Поэтому "внешняя реальность" сообразовывается у него с накопленными эзотерическими знаниями, а эрудиция Жерара, в свою очередь, поверяется ("(re)visitee", по терминологии Лебланка) чувственным опытом [21, 81]. Таким образом происходит кодировка и перекодировка действительности Нервалем.

Вместе с тем новое осмысление мимесиса как "отображения реальности" предполагает и создание новой поэтики. Эту мысль Нерваль развивает в главе, открывающей "Октябрьские ночи" (1852), с симптоматичным названием "Реализм", где он противопоставляет два принципиально разных типа творчества: свободного, независимого от корпоративных установок у англичан (Диккенса, в частности<sup>6</sup>), с одной стороны, и детерминированного требованиями моды, вкуса, а также внеположенными индивидуальности и интересам художника правилами некоей литературной школы (корпорации) - с другой, у французов. "Какие они счастливы, эти англичане, - восклицает он, - пишут и читают очерки (*des chapitres d'observation*), лишённые всякой примеси романтического вымысла (*d'invention romanesque*)!" [15, 86] Романтическим вымыслом здесь Нерваль называет анекдоты и сентиментальные истории, заканчивающиеся либо свадьбой, либо похоронами [15, 86], которыми непременно должны быть "усеяны" произведения французских писателей. Стереотипные приемы, используемые последователями романтизма для достижения легкого успеха, воспринимаются Жераром как клише, новое, уже романтическое, правило, которое "стоит" между писателем и действительностью и тем самым возвращает литературу в лоно традиционализма под власть риторической системы. Насколько это было важно для Нерваля свидетельствует ввод в повествование "Октябрьских ночей" главы "Другой сон" (*Autre reve*), где лирический герой предстает перед судом, в состав которого входили "сумрачные фигуры в облачениях из латинских диссертаций" под названиями "Философия", "Этика", "Грамматика". Эти судейские призраки, назвав героя фантазером, реалистом и эссеистом (*Fantaisiste! realiste!! essayiste!!!*), обосновывают в обвинительной речи смертный приговор, который, как понимает герой, будет ему вынесен, поскольку "от *реализма* до преступления только шаг, ибо преступление по существу реалистично. *Фантазизм (Le fantaisisme)* - это прямой путь к поклонению чудовищам. *Очеркизм* довел этот заблудший ум до того, что он гниет в тюремной камере на сырой соломе" [15, 126]. Доведенный до отчаяния герой клянётся сочинять только по правилам, освященным старой и формирующейся новой традициями: "буду писать только на темы исторические, философические, филологические и статистические <...> романы добродетельные и пасторальные, добиваться премий за поэтичность и этичность, буду сочинять книги против рабства и детские книжки, дидактические поэмы... трагедии!" [15, 127] Таким образом, Нерваль говорит не только о живучести традиционализма в художественном сознании его современников, но и о необходимости разрушения тематических границ литературы, ее выхода за пределы допускаемых социальных и этических проблем.

Само название первой главы "Октябрьских ночей" - "Реализм" - было своеобразным вызовом сложившимся стереотипным представлениям. Причем слово "реализм" еще не вош-

---

<sup>5</sup>Об искусстве Нерваля-хроникера "дагерротипировать правду" писал французский исследователь его творчества Л. Селье [19, 204-206].

<sup>6</sup>Нерваль познакомился с Диккенсом и Теккереем в Лондоне в 1849 году во время путешествия в Англию с Теофилом Готье.

ло в понятийный аппарат эстетики и тем более не связывалось с методом художественной литературы, им обозначались как раз недостойные внимания художника и недопустимые, по мнению сторонников традиционализма, для изображения в произведении искусства низменные проявления жизни [34, 111-123]. Между тем Гюго еще в предисловии к "Восточным мотивам" (1829) утверждал, что у искусства нет рамок (*les limites de l'art*), "все принадлежит искусству, все имеет права гражданства в поэзии" (*tout releve de l'art; tout a droit de cite en poesie*) [16, 19-20]. Однако единства в понимании этой проблемы не было даже у художников, близких по своим эстетическим взглядам. Так, например, А.С. Пушкин, разделяя убеждение Гюго о полной поэтической свободе, внутренне с ним не согласен, когда речь заходит о границах искусства, что ощущается в скрытой иронии пушкинского определения музы Жозефа Делорма (Сент-Бёва): "сию прелестную картину оканчивает он медицинским описанием чахотки; Муза его харкает кровью" [18, 198]. Однако для Нерваля было принципиально важным разрушение старого понятийного аппарата, тех категорий риторической системы, которые препятствовали литературной эволюции. Так, его представления о правдоподобном воссоздании действительности исключают "типическое" (тип, типаж, типизацию) как эстетическую категорию и художественный прием. Например, он призывает зрителя принять (воспринять) героиню - сорокалетнюю женщину - "такой, какая она есть, оставив в стороне отвлеченный типаж, рисовавшийся воображению автора" (*telle qu'elle est, sans nous preoccuper du type speciale reve par l'auteur*) [5, 611]. Поскольку, по логике Нерваля, не существует "человека вообще", способного стать прототипом для идеального<sup>7</sup> или типического изображения. "Вы придумываете людей, потому что не научились в них вглядываться (*Vous inventez l'homme, ne sachant pas l'observer*)", - обращается он к сторонникам изображения идеального или типического в искусстве [15, 86]. В финале "Октябрьских ночей" Нерваль заявляет очень важную тему, когда пишет, что "достоверная история трех октябрьских ночей" (*l'histoire fidele de trois nuits d'octobre*) вылечила его лирического героя от "излишеств слишком уж прямолинейного, "абсолютного" реализма" (*des exces d'un realisme trop absolut*) [15, 129].

Насколько глубоко художник может проникнуть в "реальную жизнь", где границы между действительностью и ее эстетическим воплощением - вот вопросы, на которые он пытается ответить, исследуя творческий метод одного из самых оригинальных писателей XVIII в. Ретифа де ла Бретона. Так, например, во второй главе "Исповеди Никола"<sup>8</sup> Жерар определяет, каким образом сам он будет исследовать характер своего героя: "реалистическим приемом, превращающим человека в предмет анатомических штудий" (*ce procede tout realiste qui consiste a faire de l'homme lui-meme une sorte de sujet anatomique*), который он нашел, по его собственному признанию, у писателей, современников Ретифа (Луве де Кувре, Шодерло де Лакло) [10, 112]. Однако, определяя исследовательскую стратегию данной работы, Нерваль, так же четко не формулирует концепцию художественной правды. Осознавая сложность этой проблемы, автор не дает готового рецепта, а приглашает читателя к размышлению: "любопытно было бы узнать, идет ли правдивость на пользу роману или во вред (пер. О. Гринберг)" (*Ce serai une comparaison instructive a faire dans tous les cas, si la verite pouvait avoir quelque chose de l'attrait du roman*) [10, 112]. Безусловно, по отношению к жанру исповеди или биографического романа, о

---

<sup>7</sup>Так, например, анализируя игру великого, по определению Мартен-Фюжье [28, 286], актера Бокажа, он как ее несомненное достоинство отмечает способность актера создать индивидуальный характер на сцене, поскольку он, как подчеркивает Жерар, "не знает, что такое человек вообще" (*il ne sait pas ce que c'est qu'un homme en general*) [4, 109]. Тогда как последователи системы "идеальной красоты", по определению Нерваля, создают сценический персонаж так, "как боги создали Пандору: беря от каждой богини то, что у нее было наиболее привлекательного" [4, 109]. "Получается, - делает вывод критик, - что ваши персонажи не существуют" (*il arrive que vos personnages n'existent pas*) [4, 109].

<sup>8</sup>Опубликовано впервые в "Revue des Deux Mondes" 15 августа, 1 и 15 сентября 1850 г., затем это произведение вошло в сборник "Иллюминаты" (1852).

котором в данном случае идет речь<sup>9</sup>, "правдивость" подразумевает степень авторской откровенности и достоверности изложения фактов. Вместе с тем это касается и общих проблем истины в искусстве. Так, например, Нерваль видит "чрезмерность реализма" (*l'exces de realite*) Ретифа в намерении последнего "занимать в любовных сценах настоящих женихов и невест накануне свадьбы (пер. О. Гринберг)" (*de faire jouer les scenes d'amour par de veritables amants la veille de leur mariage*) [10, 223]. Несомненно, подобная новация противоречит эстетике театра, так как разрушает самый принцип создания условной реальности - театральную иллюзию, а, как Жерар писал ранее, "театр живет иллюзиями" [5, 596]. Вместе с тем Нерваль называет "иллюзией" и художественную правду старой академической системы, противопоставляя ей "реальное впечатление" как "истину" нового искусства: "Для нас увиденный на сцене Гамлет означал утрату иллюзии, но в то же время мы обогатились восхитительными реальными впечатлениями. Может ли поэт или художник променять идеал на воспоминание?" [4, 223] Таким образом, Жерар вводит в понятийный аппарат своей эстетической концепции необычайно значимую для него категорию "воспоминание". В его представлении, воспоминание - это реальность внутреннего мира, духовной жизни человека, понимаемая в широком смысле как культурная память всего человечества. Воссоздание этой, внутренней, ментальной реальности так же (а, может быть, и более) важно в эстетике Нерваля, как и изображение действительности внешней.

Кроме того, следует отметить, что в понятие "художественная правда" он включает, наряду с "иллюзией", самостоятельные категории "правды" и "правдоподобия". Наиболее четко категория "правдоподобие" была охарактеризована им в 1844 г.: "правдоподобно не то, что имеет ту или иную определенную форму, а то, что может быть на самом деле" (*le vrai n'est pas telle ou telle forme definie; le vrai est ce qu'il peut*) [5, 611]. Вместе с тем совершенно очевидно, что для него понятие "художественная правда" - относительное. Более того, каждая эстетическая система, по мнению Жерара, формирует свою "правду": классическая - "иллюзию"; романтическая - "правдоподобие". Причем то, что верно и хорошо для одной системы, губительно для другой. Так, создателю трагедий незачем "опускаться до вульгарных подробностей", чтобы "на малую долю увеличить иллюзию". Напротив, "слишком часто какой-нибудь персонаж, какая-нибудь "верная" деталь рискуют все опрокинуть, все смешать", - считает Нерваль [1, 353]. Уровень стиля драм и трагедий в целом, по его мнению, далек от "художественной правды", определяемой их поэтикой, поскольку их стиль представляет собой "смесь поэтического и натурального; "комическое" в устах одних персонажей столь же редко встречается в обычном разговоре, как и "поэтическое" в устах других" [1, 354]. Вместе с тем, по убеждению Нерваля, художественная правда неоднородна и в пределах одной эстетической системы. Признавая, что есть "роли, которые выше действительности" (*un role plus grand que nature*) (Гамлет, например), Жерар различает достоверную истину (*la verite vrai*) (Отелло) и возвышенную истину (*la verite sublime*) (Гамлет) [4, 223]. Критерием подобного различения является для него мистическая глубина образа, которую он находит, в частности, в Гамлете: "откажитесь от мистической стороны роли, и у вас будет только сплетение безумств, необъяс-

---

<sup>9</sup> Представляется неудачным жанровое определение "Исповеди Никола" как литературного портрета, предложенное В. П. Трыковым в исследовании "Французский литературный портрет XIX века", поскольку, во-первых, автор ошибочно полагает, что сам Нерваль таким образом характеризует сочинения, включенные им в сборник "Иллюминаты", хотя в действительности в предисловии к "Иллюминатам" речь идет лишь о популярности этого жанра [10, 11], а произведения, составляющие корпус "Иллюминатов", Жерар называет "исследованиями" и "биографиями" (*ses analyses, ses biographies*) [10, 12]. Во-вторых, концепция новеллизации литературного портрета, развиваемая В.П. Трыковым, не может исчерпывающе объяснить феномен беллетризации Нервалем биографии Ретифа. Поэтому жанровое определение "Исповеди" как "беллетризованное жизнеописание", данное французским исследователем Ж. Сенелье, является более верным. [23, 32-34]. Тем более что "беллетризованное жизнеописание" как жанр манифестирует свободу автора в отборе и принципах изложения материала, как писал Нерваль: "Романист распоряжается фабулой по своему усмотрению; берет какой хочет отрезок времени, показывает героев *младенцами* в первой главе и *стариками* (*barbons*) в последней; описывает, анализирует, строит диалог или ограничивается рассказом; вводит второстепенные или эпизодические персонажи" [4, 133].

нимых и недостойных внимания" [4, 223]. Тогда как, по тонкому наблюдению критика, в характере Гамлета "доминирует мечтательность; его безумие существует только в глазах других: он отдает себе отчет в том, что делает, и выводы его вполне логичны" [4, 223].

Основываясь на инновационных принципах своей эстетической доктрины, Нерваль считает существующие приемы критического анализа произведений разных поэтических (художественных) систем устаревшими. По его мнению, нельзя выяснять, кто "вернее" Шекспир или Эсхил, Рубенс или Рафаэль, как это было принято. Поэтому, выявляя специфику драмы и трагедии, пытаясь определить перспективы сценической жизни трагедии, Нерваль ставит под сомнение истины, которые кажутся его современникам непреложными: трагедия условна, следовательно, ложна, а драма близка действительности, значит - истинна. Кроме того, неверен, по его мнению, сам метод определения различия между драмой и трагедией: "степенью различия между *истинным* (*de vrai*) и *идеальным* (*de l'ideal*), между *возможным* (*du possible*) и *вообразимым* (*du conceivable*)" [4, 137]. Во-первых, он заостряет внимание на произвольном употреблении понятий "идеальное", "условное", "реальное" и т.д., на необходимости их четкого терминологического определения: "Будет ли установлено различие между *истинным* (*le vrai*) и *условным* (*le convenu*), между реальным (*le reel*) и идеальным (*l'ideal*)?" [1, 350]. Во-вторых, обращает внимание на относительность определения "условный" по отношению к какому-либо драматическому жанру: "драма нередко бывает так же условна (*conventionnel*), как и трагедия" [1, 350]. Свою идею Жерар иллюстрирует сравнением образов "классического Ореста и романтического Гамлета", поскольку типологически "Это один и тот же сюжет, но по-разному осмысленный"<sup>10</sup> [4, 136]. "Разве мечтатель Гамлет выглядит более *истинным* (*plus vrai*), чем безумный Орест? - спрашивает критик и сам же отвечает. - Нет, это только идеализация под иным углом зрения: Орест - статуя, Гамлет - картина" [1, 350]. Таким образом, пытаясь уйти от неконкретности лексических абстракций и стремясь к ясности и наглядности, Нерваль прибегает к иллюстрации в духе романтического противопоставления живописи скульптуре, анти-тезе в то время актуальной и лишённой двусмысленности<sup>11</sup>. В решении заявленной проблемы сам он предлагает концептуальный подход: "различение между трагедией и драмой существует главным образом в идее провиденциального или фатального и в идее тематически рассматриваются человеческие поступки" [4, 136]. Примечательно здесь и иное: новизна метода выявления специфических особенностей драмы и трагедии. Нервалю уже не важно, *что* представлено, то есть содержание, сюжет и т.д.; его интересует, *как* это сделано, то есть поэтика. При чем этот принципиальный подход был заявлен уже в первой теоретической работе Жерара - предисловии к сборнику избранной поэзии XVI в., где начинающий критик, говоря о банальности тематики лирики того времени, отмечает: "всегда придадут больше значения не тому, о чем говорится, а тому, каким образом это выражено" [6, 954].

Нерваль также близок воззрениям Гете, когда утверждает, что художник не может и не должен быть верен природе, но должен быть верен искусству. Именно эту мысль он вкладывает в уста мастера Адонирама, героя "Истории о Царице утра и Сулаймане повелителе духов", обучающего подмастерье: "Ты копируешь природу, а душа твоя холодна, ты трудишься, как служанка, ткущая полотно; твой косный ум становится поочередно рабом телки, льва, коня, тигра; своей работой ты хочешь потягаться с коровой, львицей, тигрицей, кобылицей...ведь эти животные делают то же, что и ты, и даже куда больше - они воспроизводят не

---

<sup>10</sup>В этом отношении интересно осмысление Нервалем проблемы сюжета. В частности, он был убежден в плодотворности международных литературных связей и влияний и считал закономерными заимствования сюжетов различными авторами, представляя предшествующую литературу как своеобразный "фонд преемственности": достоинство, открытое всем и для всех. "...сюжеты принадлежат всем и заслуга заключается лишь в трактовке", - писал он в "Артисте" 2 июня 1844 года [4, 582]. Поэтому Жерар оставляет за автором право по-своему интерпретировать заимствованный сюжет, критика интересует не принципиальная новизна сюжета, а то "как автор разрабатывает свою собственную версию столь плодотворной идеи" [1839].

<sup>11</sup>По справедливому наблюдению Т.В. Соколовой, "Противопоставление живописи и скульптуры имеет широкий смысл, не ограничивающийся рамками изобразительного искусства. Речь здесь идет об эстетических принципах разных эпох" [34, 120].

только форму, но и жизнь (elles transmettent la vie avec la forme). Дитя, искусство не в этом - оно в творчестве (l'art n'est point la: il consiste a creer)" [13, 103]. Художник творит, по мнению Жерара, когда придумывает, ищет рядом с известным, то есть реальным, "небывалые формы (des formes inconnues), существа, коим нет еще имени (des etres innomees), такие воплощения, перед которыми отступает человеческий разум, чудовищные сочетания (des accouplements terribles), образы, внушающие трепет и всеяющие в сердце восторг, повергающие в изумление и ужас" [13, 103]. В качестве примера он называет творения художников Египта и Ассирии, чья фантазия "исторгла из чрева гранита тех сфинксов, тех павианов, тех базальтовых божков, что так возмущали Иегову, Бога старого Дауда" [13, 103]. Таким образом, художник соперничает не с природой, а с самим ее создателем, Богом. Художники древности, "истинно дерзкие гении" (des genies audacieux), не думали о форме и, "сильные своим воображением (forts de leurs invention), могли крикнуть Тому, Кто все создал: "Тебе неведомы эти существа из гранита, и Ты не осмелишься вдохнуть в них жизнь!" [13, 104]. Здесь наиболее очевидно нервалевское восприятие сущности художника, поэта, артиста как личности творческой, наделенной богатым воображением и прихотливой фантазией, в созидании своей умозрительной действительности соперничающего с Богом. Именно здесь отчетливо прослеживается преемственность воззрений романтиков на творческую личность, развитие традиции, берущей свое начало в метафизике английского философа Шефтсбери (1671-1713)<sup>12</sup>. Действительно, по Шефтсбери, поэт - "...настоящий мастер или архитектор своего рода, кто может описывать и людей и нравы и всякому действию умеет придать подлинную его форму и пропорции. Но такой поэт - уже второй Творец, подлинный Прометей, ходящий под Юпитером. Подобно этому верховному художнику, или всемирной пластической природе, он созидает форму целого, соразмерную и пропорциональную самой себе, с должным соподчинением и соответствием составных частей" [37, 365-366]. Романтики существенно переосмыслили эту идею английского философа: если для Шефтсбери поэт - творец, только соотносимый с Богом, но "ходящий под Юпитером", то для его последователей художник - фигура богоравная, в полном смысле "второй Творец", создающий особую реальность искусства. У Ф. Шлегеля художник даже превосходит в своей созидательной, творческой силе Бога: "Какого же рода философия выпадает на долю поэта? Это - творческая философия...показывающая, что человеческий дух диктует свои законы всему сущему и что мир есть произведение его искусства" [38, 57]. Наиболее законченную форму эта мысль обрела в эстетике Й. Гёрреса: "...поэт... строит в звуке новый, высший, прекрасный мир, и он ткет, он творит и разрушает, - настоящий бог в своей эфирной вселенной" [27, 84]. Эта идея находит свое воплощение и у Нерваля: "Я не прошу у Бога, чтобы он изменил ход событий, но я прошу, чтобы он помог мне меняться в согласии с ними, и не отнимал способности творить собственную мою вселенную, управлять извечной моей мечтой, а не быть у нее на поводу. Правда, будь оно так, я сам стал бы богом" [1, 809].

Вместе с тем традиционное поэтическое осмысление места и роли поэта, берущее начало в античности и ограничивающееся развитием темы "exegi monumentum" модифицируется в творчестве романтиков, которые, как, например, Гюго или Пушкин, пытаются проникнуть в тайну вдохновения, создания стихов. В отличие от большинства поэтов, оставивших многочисленные лирические размышления о сущности поэта и поэзии, Нерваль обращался к этой теме лишь в юношеские годы. В стихотворениях "Писатели", "Первое послание", "Второе послание" юный поэт многословно рассуждает о том, кто такой поэт, какая его ждет судьба, о национальном достоинстве французской лиры. В зрелые годы Нерваль избегает прямых стихотворных деклараций на эту тему, воплощая идею через поэтические образы.

---

<sup>12</sup>Следует, однако, отметить, что французский ученый, последователь теории Юнга, Мишель Жаннере видит в идее "богоравного художника" Адонирама "прометеизм" Жерара, трактуемый им как "комплекс, связанный с нарциссизмом и возникающий тогда, когда любовь к себе сочетается с отказом от верховного авторитета и верой в сверхъестественность своих способностей" [21,112]. Исследование нервалевских текстов исключительно в рамках психоаналитической школы представляется несколько односторонним.

Ограниченность традиционализма, навязывающего автору образец для подражания, сковывающего творческую инициативу художника, является, по убеждению Нерваля, негативным фактором, сдерживающим развитие литературы в целом и оказывающим пагубное воздействие на частные проблемы поэтики. Например, он писал о влиянии риторики на развитие национальных литератур, в частности, французской. Действительно, уже в литературе эпохи Возрождения возрастает "мировоззренческая насыщенность" риторического слова, "в нем впервые проступает национальная определенность (литература не только вырабатывает национальные языки, но и как бы воплощает нацию)" [24, 25]. Однако риторическая модель подгоняла под свой стандарт, унифицировала как ранее отвергнутые жанры (например, народную героическую поэму, фавлю и др.), так и уже известные, разрабатывавшиеся на основе "Поэтики" Горация (престиж которой был еще очень высок в первой трети XVI в.), приводя литературу к поэтико-риторическому единству, практически полностью уничтожая под знаком античности ее национальную разнородность, гетерогенность, как это было в эпоху классицизма. "...этот подход [...] постепенно стер отличительные черты нашего национального характера, заставил нас краснеть за наши обычаи и даже за наш язык...", - констатирует Нерваль в предисловии к сборнику "Избранная поэзия Ронсара, дю Белле, Баифа, Белло, дю Бартаса, Шассинье, Депорта, Ренье" (1830), в духе своего времени негативно оценивая влияние школы Ронсара и классицистов на развитие французской литературы [6, 951]. Его отношение к традиционализму проявляется даже в художественных произведениях, когда, например, в новелле "Равуль Спифам" помешавшийся на классицизме поэт Клод Винье полагает, что ошибки, допущенные в размере, заминка в гекзаметре, запрещенная правилами просодии, и неправильная цезура в пентаметре в стихах Дю Белле вызовут народное возмущение [10, 32].

Именно в инерции традиционалистского сознания современных ему авторов видит он причину их слабости, беспомощности в создании персонажей художественных произведений, утрату "четких линий характеров" [7, 788]. На требование классицистской критики, чтобы характеры были "выдержаны до конца", он возражает: "Разве в реальной жизни так бывает? Некоторые события изменяют человеческое сердце" [7, 569-570]. Для Нерваля персонаж - не статичный, раз и навсегда заданный образ, а герой, обладающий индивидуализированным характером, имеющий свою собственную логику развития, изменяющийся под воздействием внешних причин. Ведь "пока персонажи при любых обстоятельствах остаются неизменными, их величие будет всегда искусственным, а совершенство чисто отвлеченным; это не люди и не герои, это призраки, оживить которых не в силах даже гений" [7, 580]. Таковы, по его убеждению, образы-маски комедии характеров, названной им "чисто условным жанром" (*un genre tout conventionnel*): "Тут и Скупой, и Расточитель, и Ревнивец, и Тщеславный, и Рассеянный, и Кокетка, и Простушка - целая гамма, впрочем, довольно ограниченная, пестроты человеческой натуры (*des bigarrures de l'esprit humain*" [7, 740]. Жерар подвергает критике не только односторонность, однобокость характеров, схематизацию образов ("Что может быть более абстрактным и более неправдоподобным, если на минуту над этим задуматься!"), но и саму тенденцию к упорядочиванию, систематизации, присущую традиционализму: "Все тут классифицировано, как в трактате по патологии, это - коллекция моральных уродств, над которыми грустно смеяться" [7, 740]. Вместе с тем Нерваль полагает, что писатель, способный отказаться от "рутинных привычек", прокладывает "новую дорогу рядом с уже проторенными путями", заслуживает уважение.

Одним из ярких проявлений традиционализма стал популярный в XVIII веке жанр описательной поэмы. Как справедливо заметил польский ученый В. Фолькерский, "лирические излияния на тему возвышенности и любвеобилия природы будут повторяться до бесконечности в литературе Просвещения, до полного пресыщения, до полной утраты всякой меры, особенно вслед за "Энциклопедией"..." [31, 490]. Поэтому уже достаточно негативно воспринимается дидактико-описательная поэзия французскими романтиками, противопоставившими

ей "изобразительную" поэзию или поэтическое "живописание"<sup>13</sup>. В частности, Ж. де Нерваль одно из своих юношеских (не опубликованных при жизни) стихотворений так и называет "Богатый поэт. Против описательной поэзии" ("Le Riche poete. Contre les poetes descriptifs"). Вместе с тем эта недолго просуществовавшая "изобразительная" поэзия (description pittoresque) [11, 55], воспринималась повзрослевшим Жераром как традиция, которую необходимо преодолевать как в стихах, так и в прозе, поскольку уже появился определенный шаблон в изображении "всей этой поэтической флоры" (toute cette flore poetique) [11, 17]. Заслуживает внимания избранный Нервалем способ разрушения описаний, ставших "общим местом" романтической литературы. В поэзии он идет путем переосмысления шаблонных высказываний или использования их в качестве знака, эмблемы. В прозе он просто непринужденно делает ссылку на произведение, в котором уже есть описание пейзажа, который в данный момент стал предметом его внимания: "Разумеется, в темных горах, что вырисовываются на горизонте, есть прекрасные ландшафты, но ты можешь прочесть превосходное описание этих красот в "Жане Сбогаре" и "Мадемуазель де Марсан" Шарля Нодье, и не к чему начинать описывать все это сызнова (пер. А. Андрес)" [11, 94]. Включая пейзажные зарисовки или урбанистические пейзажи в свою прозу или поэзию, Нерваль противопоставляет "изобразительному" принципу импрессионистический принцип поэтического изображения природы. Например, описание путешествия по Адриатике в ужасную бурю передает непосредственное впечатление путешественника, то есть выполнено не в объективной манере: "вокруг не видно почти ничего - только сумрачные берега Иллирии смутно вырисовываются слева (пер. А. Андрес)" (impossible de voir autre chose que les cotes brumeuses de l'Illyrie a notre gauche) [11, 95].

Риторический способ изложения материала, по мнению Жерара, принципиально отличается от художественного. Поэт противопоставляет Цицерона, оратора, верного условностям (l'orateur de convention), другому оратору, который собственно и не был истинным оратором (n'etait pas assez l'orateur vrai), поскольку он, в отличие от Цицерона, заинтересовывает слушателя незамысловатой историей о том, как его "подзащитный" садится на корабль [8, 86]. Нерваль считает, что в художественном произведении необычайно важны и интересны как раз казалось бы незначительные подробности (ces signes vains) [11, 56], детали, повествование ради самого повествования, когда художник имеет полную свободу "записывать наобум все, что будет...случаться, независимо от того, интересно это или нет...на манер капитана Кука (пер. А. Андрес)" [11, 55-56].

Еще одним важным аспектом преодоления традиционализма была проблема обновления поэтического языка<sup>14</sup>, которая была непосредственно связана с широко дебатировавшимся еще в XVIII веке вопросе о происхождении языка. Особенно важным для формирования взглядов Нерваля оказался труд П. С. Балланша "Опыт об общественных учреждениях" (1818)<sup>15</sup>, в котором, признавая, что возникновение мысли без языка невозможно, французский философ развивает теорию лингвистического совершенствования, понимаемую как освобождение мысли от слова. Убежденный в том, что "Возможно мышление бессловесное", Балланш определяет главную задачу лингвистической эволюции на современном этапе как "Освобождение мысли путем освобождения ее от власти слова" [32, 444]. Вместе с тем, по утверждению Б. Г. Реизова, "Балланш не отрывает язык от мышления. Он просто требует глубокого анализа понятий, выражаемых словом, он требует критического отношения к этим понятиям, зафиксированным в старинных словах, но не отражающим реальных потребностей и "мнений" современного человека" [32, 445-446]. Нерваль же, по мнению французского филолога Ж. Юре, стилем своего письма, "свободном от всякого формалистического принуждения" (Affranchi de toute contrainte

<sup>13</sup>См. об этом подробно: работы Т.В. Соколовой [33, 48-62; 34, 111-123].

<sup>14</sup>См. об этом подробно: Вайнштейн О.Б. [26, 392-430].

<sup>15</sup> Основой эстетической концепции П.-С. Балланша являются теории итальянского философа, теоретика литературы и поэта XVIII века Дж. Вико (1668-1744), а также немецкого филолога, профессора Гейдельбергского университета Г.Ф. Крейцера (1771-1858). С трудами как самого Балланша, так и Вико и Крейцера Нерваль был хорошо знаком: см., например, его статьи в Chart de 1830, Messenger, Presse, Artiste или "Иллюминаты", "Путешествие на Восток" и др.

formaliste), хочет приблизиться к тому, что "бьет ключом в глубине сознания, первоначальному языку более истинному, чем тот, который медленно вырабатывается через отбор, исключения" (qui jailli dans le fond de la conscience, le langage initial plus vrai que celui qui s'elabore lentement a travers des choix, des eliminations) [20, 1]. Этот "первоначальный язык", по Нервалю, практически не соотносится с "магическим" словом первобытного языка Балланша, поскольку выражает словесно не оформленную мысль, идею на некоем телепатическом уровне: человек воспринимает информацию, а каким образом - сам не знает. Именно такую ситуацию воспроизводит Жерар в "Аврелии", герой которой, находясь в состоянии галлюцинации (сна, грезы, видения) или, как называет это автор, "излияние сна в реальную жизнь" (l'epanchement du songe dans la vie reelle), общается с умершим предком: "нечто вроде связи устанавливается между нами; так как я не могу с уверенностью сказать, что слышал его голос; только, по мере того, как моя мысль достигала предела, объяснение становилось понятным тотчас же, а образы яснее представляли перед моими глазами, наподобие живых картин" (une sorte de communication s'etablit entre nous; car je ne puis dire que j'entendisse sa voix; seulement, a mesure que ma pensee se portait sur un point, l'explication m'en devenait claire aussitot, et les images se precisait devant mes yeux comme des peintures animees) [14, 229]. Таким образом, Нерваль, выходя за пределы банального человеческого опыта общения, пытается проникнуть в суть и описать сущность такого явления, как "чистый" язык, освобожденный от наслоения смыслов и готовых словесных клише, риторических фигур.

Нерваль - критик и теоретик литературы в своих статьях, эссе и рецензиях формулирует эстетическую концепцию "чистого искусства", осмысливая литературу как самостоятельный вид искусства со своими специфическими законами развития и существования, целями и задачами, не имеющими ничего общего с узкопрактическими интересами и дидактикой, отстаивая принципы абсолютной творческой свободы художника, его права на эксперимент и независимость от диктата моды, вкуса, политики и т.п. Особое внимание Жерар уделял необходимости высвобождения литературы из оков риторической системы, полагая, что произведение искусства должно иметь исключительно эстетическую ценность. В этой связи необычайную значимость приобретают его собственные поиски в области художественной формы и новых средств художественного выражения поэтической мысли.

Принципиально важной для Нерваля, художника чистого искусства, была ориентация на исследование и осмысление проблем исключительно литературы и шире - культуры, восприятие мира искусства как особой, сотворенной поэтом духовной реальности.

## Литература

1. Nerval G. de. OEuvres completes. V.I. - Paris, 1989. (Bibliotheque de la Pleiade).
2. Nerval G. de. OEuvres completes. V.II. - Paris, 1978. (Bibliotheque de la Pleiade).
3. Nerval G. de. OEuvres completes. V.III. - Paris, 1993. (Bibliotheque de la Pleiade).
4. Nerval G. de. OEuvres complementaire. T.1. La vie des lettres. - Paris, 1959.
5. Nerval G. de. OEuvres complementaire. T.2. La vie du theatre. - Paris, 1961.
6. Nerval G. de. OEuvres. - Paris, 1986. (Classique Garnier).
7. Nerval G. de. OEuvres. T.I. - Paris, 1960. (Bibliotheque de la Pleiade).
8. Nerval G. de. OEuvres choisies. Notice et Annotations par Gautier-Ferrieres. - Paris, [s. a.]. (Bibliotheque Larousse).
9. Nerval G. de. Les Filles du feu. - Paris, 1958. (Collection Nationale des Grands Auteurs).
10. Nerval G. de. Les Illumines. - Paris, 1958. (Collection National des Grands Auteurs).
11. Nerval G. de. Voyage en Orient. V.I. - Paris, 1958. (Collection National des Grands Auteurs).
12. Nerval G. de. Voyage en Orient. V.II. - Paris, 1958. (Collection National des Grands Auteurs).
13. Nerval G. de. Voyage en Orient. V.III. - Paris, 1958. (Collection National des Grands Auteurs).
14. Nerval G. de. Les Filles du feu suivi Aurelia. - Paris, s.a.
15. Nerval G. de. Poesie suivies de Petits chateau de Boheme, Les Nuits d'octobre, Promenades et souvenirs, La Pandora, Contes et faceties. - Paris, 1964.

16. Hugo V. Les Orientales. Les Feuilles d'automne. - Paris, 1964.
17. Vigny A. de Oeuvres complete: Cinq-Mars ou Un conjuration sous Louis XIII. - Paris, s.a.
18. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. Т.VII.- М.-Л., 1949.
19. Cellier L. Gerard de Nerval: L'Homme et L'Oeuvre. - Paris, 1956.
20. Hure J. D'un art poetique: Dossier: Raison et deraison dans l'oeuvre de Nerval//Cahiers de Gerard de Nerval. - Mulhouse. - 1991. - Т.XIV. - P.1-3.
21. Jeanneret M. La lettre perdu: Ecriture et folie dans l'oeuvre de Nerval. - Paris, 1978.
22. Leblanc G. Les images virtuelles de la poesie. //Cahiers de Gerard de Nerval - №14 - 1991 - P.79-82.
23. Senelier J. Gerard de Nerval: Essai de bibliographie. - Paris, 1959.
24. Аверинцев С.С. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох.//Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М., 1994. - С.3-38.
25. Базен Ж. История истории искусства: От Вазари до наших дней. - М., 1994.
26. Вайнштейн О.Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике//Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М., 1994. - С.392-430.
27. Гёррес Й. Афоризмы об искусстве в качестве введения к последующим афоризмам органономии, физике, психологии и антропологии//Эстетика немецких романтиков. - М., 1986.
28. Кудинов М. Жерар де Нерваль//Нерваль Ж. де. Избранное: Стихи. О театре и литературе. Театральная хроника. - М., 1984. - С.3-24.
29. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник "весь Париж", 1815-1848. - М., 1998.
30. Мильчина В.А.Уроки трех романов//Мориак Ф. Жизнь Жана Расина; Нерваль Ж. де. Исповедь Николая; Приложение. Виньи А.де. Стелло, или Синие демоны. М., 1988. С.7.
31. Михайлов Ал. В. Эстетический мир Шефтсбери//Шефтсбери. Эстетические опыты. - М., 1974.
32. Реизов Б.Г. Французская романтическая историография- Л., 1956.
33. Соколова Т.В. "Изобразительная" поэзия Сент-Бева ("Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма")//Роль искусства в поэтике литературного произведения. - Орджоникидзе, 1989. - С.48-62.
34. Соколова Т.В. Проблема поэтического живописания во Франции на рубеже 20-30-х годов XIX века//Литературные связи и традиции. - Горький, 1976. С.111-123.
35. Стендаль. Собрание сочинений в 15-ти тт. Т.7. Расин и Шекспир. Критические и публицистические статьи. - М., 1959.
36. Трыков В.П. Французский литературный портрет XIX века. - М.,1999.
37. Шефтсбери. Эстетические опыты. - М., 1974.
38. Шлегель Ф. Из "Атенеиских фрагментов"//Литературные манифесты западно-европейских романтиков. М., 1980.