

Л. Н. Полубояринова¹

«ГДЕ «СОКОЛ» ЗАРЫТ»: ДИСКУССИЯ О МАЛЫХ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ ЖАНРАХ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

В статье рассматривается восприятие новеллистической традиции Боккаччо немецкой повествовательной прозой XIX века. В начале века в рамках литературы веймарского классицизма и романтизма появляется теоретическая рефлексия о жанре новеллы. Таким образом, возникает теория «неслыханного происшествия» (И. В. Гёте) и «неожиданного поворота» (Л. Тик). В 1871 г. П. Гейзе, противопоставляя новеллу и роман, выдвигает т.н. «соколиную теорию», в соответствии с которой новелла, вслед за Боккаччо, должна обладать «чётким силуэтом» и «соколом» — образом, воплощающим главный конфликт в символической форме. В 1895 году, в дискуссии Гейзе и австрийской писательницы-реалиста М.фон Эбнер-Эшенбах, наряду с новеллой и романом, в оборот вводится также термин «повесть», знаменующий новый поворот в немецкой жанровой дискуссии. Тем самым акцентируется специфика австрийской тенденции развития повествовательной прозы.

Ключевые слова: новелла, Боккаччо, роман, повесть, Пауль Гейзе, «соколиная теория»

¹ Лариса Николаевна Полубояринова – доктор филологических наук, профессор, кафедра истории зарубежных литератур СПбГУ, LarPolub@hotmail.com

L. N. Poluboiarinova

Where the “falcon” flies: discussion on small narrative genre in the German literature of the XIX century

The article discusses the reception of Boccaccio’s novella tradition in German narrative prose of the XIX century. At the beginning of the century within the literature of the Weimar Classicism and Romanticism there is a theoretical reflection about the genre of the novella. Thus there is the theory of “unheard incident” (J. W. Goethe) and “unexpected turn” (L. Tieck). In 1871 Paul Heyse contrasting the novella and the novel, brings the so-called “Falcon theory” according to which the novella, after Boccaccio, should have “a clear silhouette” and a “falcon” — a way embodying the main conflict in symbolic form. In 1895, in a discussion Heyse’s with the Austrian writer Marie von Ebner-Eschenbach, addition to the novella and the novel, appears the term “tale” (Erzählung), which marks a new turn of the German genre discussion. Thus emphasizes the specifics of Austrian development trend of narrative prose.

Key words: *novella, Boccaccio, novel, Erzählung, Paul Heyse, the “Falcon theory”*

В своей фундаментальной статье, посвящённой поэтике романа как жанра, А. В. Михайлов следующим образом определяет его специфику в отграничении от другой, более жёсткой повествовательной формы — новеллы:

Роман — это повествование вообще, которому задана тенденция укрупнения, расширения, углубления, роста (в том числе и роста стилистического). «Новелла» ... — это обратный роману полюс; здесь повествованию задано творить сжатую, ясную, обозримую, изящную форму. «Новелла» в таком понимании неотрывна от своей истории; исторически «настоящая» новелла — это итальянская новелла XIII–XVI вв., новелла Боккаччо, в Испании — новелла Сервантеса. [...] Новелла и роман как противоположные принципы повествования поэтому не вполне даже современны друг другу. «Центр» новеллистического творчества — Возрождение, «центр» романа — XIX век и, если иметь в виду

многообразную перестройку романа, — XX век. Роман как форма всеобъемлющая и расширяющаяся действительно впитывает в себя все творческие силы повествования, подчиняя себе в большинстве случаев и малые жанры прозы, которые тоже романизируются и открываются в сторону широкой картины действительности (которая в них уже предполагается). Однако в той мере, в какой малые жанры не поддаются такой романизации, они выявляют иные стилистические закономерности, пожалуй, ещё в форме более концентрированно-заострённой (по сравнению со старой новеллой, которой не противостоял роман) [3, с. 187–188].

В отношении отмечаемой теоретиком разновременности созревания ключевых повествовательных жанров — романа и новеллы — и, соответственно, несовпадения времени расцвета того и другого (эпоха новеллы — Возрождение, эпоха романа — XIX и XX вв.) — немецкоязычная литература являет собой скорее исключение из правила. Немецкая романная продукция в XIX веке, как известно, значительно уступает по масштабности французской, английской и русской, одновременно новелла — жанр, вплоть до конца XVIII в. достаточно чуждый литературам Германии, Австрии и Швейцарии — стремительно превращается, по меткому выражению критика Т. Мундта, в «домашнее животное» немецкоязычной художественной словесности. «Боккаччо и последствия» — так называется сборник статей, вышедший в 2006 г. в Германии и посвящённый традиции новеллистического повествования, как она проявилась в творчестве немецких писателей-реалистов Теодора Фонтане, Готфрида Келлера, Теодора Шторма [7]. В известной мере бум новеллы продолжается в немецкоязычной литературе и в XX–XXI вв., что выразительно доказывают относительно недавние исследования С. Кифера и Л. Васман [15, 26].

Предлагаемая статья ставит своей целью проследить, каким образом специфическая ситуация одновременного присутствия в немецкоязычной повествовательной прозе

как отчётливо выраженной (ориентированной, главным образом, на романские образцы, в первую очередь на «Декамерон» Боккаччо) новеллистической, так и ширящейся, особенно во второй половине XIX века романной жанровой интенции предопределяет, по выражению Михайлова, появление «новых жанровых закономерностей», в равной мере отстоящих как от романа, так и от новеллы, способствуя выработке канона «повести» (Erzählung).

Знаменуя собой переход от схоластически нормированного к *«казуистически-открытому дискурсивному и ценностному коду поведения личности»* [27, с. 33], «Декамерон» Боккаччо уже на протяжении XV–XVI вв. активно рецепируется в Германии, в том числе в свете утверждения новой антропологической парадигмы и нарратологических новаций [см.: 11, 27]. Тем не менее, об активном и сознательном восприятии в Германии боккачиевской новеллистической формы и о *«возрождении новеллистического письма»* [19, с. 433] возможно говорить лишь начиная с эпохи веймарской классики и романтизма, т.е. с рубежа XVIII–XIX вв. В частности, именно в тот период И. — В. Гёте и Л. Тик в опоре на новеллистический канон Боккаччо и Сервантеса сформулировали два важных аспекта поэтики жанра, существенно обогатившие теорию новеллы: тезис о новелле как о репрезентации *«неслыханного происшествия»* („unerhörte Begebenheit“ — Гёте [12, с. 203]) и о непременном наличии в сюжете новеллы *«поворотного пункта»* („Wendepunkt“ — Тик [24, с. LXXXVII]).

Следующим важным шагом на пути формирования немецкой новеллистической теории стало предисловие Пауля Гейзе (1830–1914) к многотомной антологии «Сокровищница немецкой новеллы», которую этот плодовитый и влиятельный мюнхенский писатель (ставший в 1910 г. первым немецким лауреатом Нобелевской премии по литературе), сам автор многих десятков новелл, которые издавал в 1870-е — 1880-е годы. (Гейзе выпустил в целом 48 томов немецкоязычных новелл и 14 томов избранных

иностранных новелл в немецком переводе). Будучи профессиональным романистом-итальянистом, Гейзе оттачивается в своей интерпретации жанровой основы новеллы в первую очередь от боккачиевской «*благородной простоты и классической меры*» [13, с. X]. Данная мера представляется Гейзе идеально воплощённой в девятой новелле пятого дня «Декамерона», сюжет которой в кратком изложении он цитирует:

Федерико дельи Альбериги любит, но не любим, расточает на ухаживание все своё состояние, и у него остается всего один сокол, которого, за неимением ничего иного, он подаёт на обед своей даме, пришедшей его навестить. Узнав об этом, она изменяет свои чувства к нему, выходит за него замуж и делает его богатым человеком [1, с.311].

По мнению Гейзе, сюжетная и символическая функция образа сокола в данной новелле парадигматична для жанра в целом. Она предопределяет важность некоего единственного центрального образа-мотива для новеллистического повествования («сокола» в фигуральном обозначении), каковой и порождает столь существенную для поэтики новеллы «чёткость» её «силуэта». Необходимо поэтому

... отдавать предпочтение той новелле, главный мотив которой проявлен наиболее отчётливо и более или менее содержательно обнаруживает нечто своеобразное, специфическое, уже в самой своей диспозиции. Чёткий силуэт /.../ непременно должен присутствовать, нам даже кажется, пригодность для новеллы того или иного мотива могла бы в большинстве случаев определяться тем, насколько удастся передать его содержание в нескольких строчках, как это делали прежде итальянцы, когда предпосылали своим новеллам краткое изложение их содержания... [13, с. XIX]

Рассуждая о специфике новеллы, Гейзе определяет её своеобразие в сравнении, главным образом, с романом:

Если в романе разворачивается масштабная картина культуры и общества, которая являет собой одновременно

картину мира в миниатюре, каковая строится на частичном взаимопроникновении или взаимоналожении различных жизненных сфер, то в новелле изображается один-единственный конфликт, укоренённый в одной-единственной жизненной сфере, одна-единственная нравственная идея или идея судьбы или же один-единственный ограниченный характер, и при этом отношение действующих в ней персонажей к большому целому мировой жизни может быть представлено лишь слабым намёком. Здесь главное — история, а не обстоятельства, событие, а не отражающееся в них мировоззрение... [13, с. XV]

Возможен ли, однако, слом заявленной в противопоставлении «роман — новелла» жёсткой бинарности и появление альтернативных повествовательных жанров, не относимых ни к одной из этих категорий? — Гейзе отвечает на этот вопрос в целом положительно: «Правда, ... здесь не будет недостатка в переходных формах», — отмечает он. Тем более что «столь простая форма (как новелла. — Л. П.) может быть подобрана далеко не к каждой теме нашей полной разрывов и сломов современности» [13, с. XVI]. И всё же Гейзе, страстный адепт новеллы, любой иной возможный малый прозаический жанр ориентирует на сформулированную им выше «соколиную теорию»: «Тем не менее, не повредит, если повествователь ... при подходе к утончённейшему или богатейшему материалу вначале спрашивал бы себя, где же здесь «сокол» зарыт («wo «der Falke» sei»), т.е. где то специфическое, что отличает эту историю от тысячи других» [13, с. XVII].

Таким образом, в немецкой литературной теории XIX в. «новелла» остается более-менее безальтернативным обозначением малого повествовательного жанра. Вопрос о повести (Erzählung) как жанровом pendant новеллы, сопоставимом с нею по объёму, но не обнаруживающем при этом ни «поворотного пункта», ни «неслыханного происшествия» в виде сюжетной основы, ни «сокола», ни «чёткого силуэта» был поставлен лишь значительно

позже. В частности, проблему терминологического разведения «новеллы» и «повести» формулирует Й. Мюллер. В своей статье 1961 г. исследователь критикует неточное в терминологическом отношении и научно безответственное употребление понятия «повесть» для обозначения художественно несовершенной новеллы. Для самого же Мюллера повесть, наряду с новеллой и романом — *«самостоятельный, полноценный эпический жанр»* [18, с. 103]. При этом, если важнейшим конститутивным признаком новеллы является известная *«центростремительность»*, то повесть, по Мюллеру, *«центробежна»*, повествование в ней *«замедленно»*, разворачивается оно *«постепенно»*, *«линейно-последовательно»*, в *«спокойном, ретардирующем темпе»*, события подаются *«имплицитно»* или *«эпизодически»*, *«эпицентр»* действия остаётся при этом в стороне [18, с.105]. В качестве типичных образчиков повести в литературе XIX века Мюллер называет «Ленца» (1836) Г. Бюхнера и «Двух сестёр» (1842) А. Штифтера.

Рассуждения Мюллера о повести как о жанре носили скорее предварительный характер и настоятельно требовали, как отмечал сам автор в конце исследования, проверки на конкретном историко-литературном материале. Развития и углубления мысли учёного в дальнейшем, однако, не получают. Так, в 1972 г. Ф. Зенгле отмечает в своей книге об эпохе бидермейера, что разработка вопроса о *«разграничении новеллы и повести»* по-прежнему пребывает *«в нулевой стадии»* [23, т. 2, с. 834].

Выход в свет в 1981 году «Справочника по немецкой повести», казалось, должен был бы прояснить характер отличия повести от прочих повествовательных жанров. Этого, однако, не происходит — напротив, в предисловии К. К. Польшайма к указанному изданию повесть окончательно лишается специфической жанровой «ниши», выступая как «расширенное» в жанровом отношении обозначение для многих разновидностей «малой» повествовательной прозы: новеллы, рассказа, саги, сказки. В то

же время, термин «повесть» употребляется Польшаймом как синоним понятия «*новелла низкого эстетического качества*» [20, с.16]. По сути, «*точкой отсчёта*» для определения повести выступает в данном случае другой жанр — новелла, и повесть дефинируется по принципу: «*всякая новелла есть повесть, но не всякая повесть есть новелла*»; или же «повесть — это не состоявшаяся (читай «плохая». — Л. П.) *новелла*». Таким образом, мы вновь имеем дело с подходом, раскритикованным Й. Мюллером двумя десятилетиями раньше.

Расширительное толкование понятия повести как коррелята любого малого эпического прозаического жанра выполняет в рамках «Справочника» в целом положительную функцию, позволяя его составителю и авторам отдельных статей включить в поле рассмотрения обширнейший материал немецкоязычной малой прозы, начиная с XVII века. (В частности, становится очевидным, что немалое количество произведений, включённых П. Гейзе в «Сокровищницу немецкой новеллы» скорее именно «повести», например, «Бедный музыкант» Ф. Грильпарцера (см. о нём ниже).) Неизбежными оказались, однако, и издержки недифференцированного в жанровом отношении подхода, особенно ощутимые в обзорных частях издания. Так, в разделе, посвящённом реалистической повести, читаем у Ф. Мартини о том, что в эпоху 1848–1898 гг. в немецкоязычных литературах выражения «новелла» (Novelle) и «повесть» (Erzählung) воспринимаются как почти абсолютные синонимы. Отдельно подчёркивается, что вопрос о разграничении этих двух жанров в рамках реалистической теоретико-литературной дискуссии не ставился [17, с. 241].

Позволяя себе не согласиться с мнением виднейшего историка немецкой литературы (в 1990 году статья Мартини из «Справочника» публикуется вторично в сборнике избранных статей автора, без внесения в нее каких-либо изменений [16, с.101–126]), заметим, что вопрос о жанровой самостоятельности повести и о её соотноше-

нии с жанрами новеллы и романа в немецкоязычном контексте не всегда оставлял равнодушными писателей-реалистов, и по меньшей мере однажды становился в рамках реалистической эпохи немецкоязычной художественной словесности предметом рефлексии. Мы имеем в виду повествовательную прозу видной австрийской писательницы реалистического толка Марии фон Эбнер-Эшенбах (1830–1916), почти исключительно и принципиально связанную с жанром повести, а также жанровую дискуссию, развернувшуюся в 1895 году в её переписке с Паулем Гейзе.

Эбнер-Эшенбах писала драмы, поэмы, сказки, афоризмы, притчи, стихотворения. Широкой известности и признания она добилась, однако, в первую очередь как автор произведений художественной прозы. Наиболее значительные творения писательницы в этом роде литературы: «Божена» (1876), «Лотти, часовщица» (1879), «Графиня Муши» (1883), «Крамбамбули» (1883), «Целует ручки» (1886), «Дитя общины» (1887), «Неискупимо» (1889), «Сжечь, не распечатывая» (1901).

Большинство эпических прозаических произведений Эбнер-Эшенбах, идёт ли речь о короткой зарисовке из венской жизни («Муфта») или о четырёхсотстраничном повествовании («Неискупимо»), имеют подзаголовок *Erzählung* («повесть»). При жизни писательницы данная жанровая атрибуция воспринималась как авторское признание некоторой художественной недостаточности собственных творений. Так, современник Эбнер-Эшенбах известный литературный критик Эрих Шмидт усматривает в подзаголовке «повесть» проявление «*вполне уместной скромности*» автора: «...Ибо сколь бы оригинальным ни представлялось действие или его носитель ... всё же бросается в глаза отсутствие чёткости линий, автор выходит за рамки центрального мотива, не концентрически завершённого действия» [22, с. 384].

По-видимому, масштабом для Шмидта в его подходе к прозе Эбнер-Эшенбах выступает традиционное пред-

ставление о «новелле», каким оно сложилось в Германии в течение XIX в. При этом Шмидт явно не находит в текстах писательницы содержательных и формальных признаков, считавшихся атрибутами «настоящей», «правильной» новеллы: «чёткости линий», профилированного центрального мотива, «концентрически завершённого действия», поэтому, с его точки зрения, к произведениям Эбнер-Эшенбах, «не дотягивающим» до «настоящих» новелл, вполне справедливо применять более скромное обозначение — «повесть».

Как несостоявшиеся, в формальном отношении неудачные новеллы воспринимает эбнеровские «повести» также П. Гейзе. С типичными для него — чисто новеллистическими — критериями подходит мюнхенский автор к творчеству Эбнер-Эшенбах, когда пытается в одном из писем к ней (от 1 декабря 1895 г.) вынести оценку её произведению «Ротмистр Бранд» (1895):

Однако в целом я желал бы большей завершённости, более отчетливого силуэта, ибо повесть, какую она явлена сейчас, располагается где-то посередине между романом и новеллой. Простите старому искателю новеллистических сокровищ его педантическую причуду: всюду перво-наперво высматривать именно «сокола», даже если мимо носа пролетает целая стая симпатичнейших певчих птиц [8, с.344–345].

Эбнер-Эшенбах редко спорила с Гейзе, которого считала «великим поэтом» [8, с. 25]: чаще всего суждения мюнхенского автора не критически принимались ею на веру. Тем более показателен ответ писательницы на приведённую выше любезно-критическую реплику литературного мэтра (письмо от 3 декабря 1895 года). Решительность тона и определённая формулировок свидетельствуют здесь о неслучайности, основательности и продуманности её жанровых принципов:

А теперь о полуромане-полуновелле. Разве подобная вещь не имеет права на существование? И разве она не имеет

права называться повестью и также быть художественной формой, пусть и непритязательной? Ей не свойственен обширный фон, которого мы ожидаем от романа, в ней всё не так плотно пригнано, как в новелле, её движение несколько неравномерно, она задерживается на деталях, она следует примеру говорящего, который на описание события, вдруг его захватившего, потребляет больше времени, чем мог бы оправдать строгий критик. Удостойте меня ответа на этот вопрос. Если ответ ваш не будет решительно отрицательным, я возьму, да и напишу исследование под названием «повесть» [8, с. 346–347].

В ответном письме Гейзе, пытаясь сгладить острый характер полемики, соглашается на термин «повесть» как обозначение явления «промежуточного» между новеллой и романом, в частности, применяет данную жанровую характеристику к самому известному произведению Эбнер — «Дитя общины», в котором, по мнению писателя, для настоящего романа не хватает *«широты горизонта»*, а для настоящей новеллы — *«единства центрального мотива»*. Однако, как отмечает далее Гейзе, подобная «промежуточность» произведение не портит, ибо биографический материал («Дитя общины» являет собой историю жизни деревенского юноши Павла) требует именно подобной формы. В отношении же «Ротмистра Бранда» Гейзе сохраняет критическое мнение, ибо в этом произведении, как ему кажется, масса деталей, пусть в основном и весьма удачных, разрыхляет сюжет и размывает контуры характера главного героя [8, с. 348–349].

Жанровая дискуссия М. фон Эбнер-Эшенбах и П. Гейзе, до сих пор не обращавшая на себя внимание теоретиков и историков литературы, предвосхищает, как видно, сделанное уже в XX в. высказывание о жанре повести Й. Мюллера. Показателен сам ход рассуждений обоих корреспондентов. Поиск жанровых границ повести осуществляется в отталкивании от типов «романа» и «новеллы», присутствовавших в жанровом сознании эпохи

немецкого «бюргерского реализма» в качестве вполне устойчивых категорий. Повесть оказывается, таким образом, по объёму входящего в неё «жизненного материала» и даже по буквальному своему текстовому объёму, по фиксированности на событиях частной, биографической жизни (без «обширного» исторического фона) жанром скорее «малым» или «средним», близким более к новелле, нежели к роману. С другой стороны, с романом её роднит известная рыхлость композиции (ср. новеллистическую «чёткость силуэта»), изобилие деталей и подробностей (и, соответственно, отсутствие «сокола»), отсутствие ярко выраженного «неожиданного поворота» (сюжетного «пуанта»).

Кроме того, одним из конститутивных признаков повести оказывается, по Эбнер, акцентирование момента повествовательности: повесть — это то, что «повествуется», рассказывается, и такие аспекты художественного дискурса, как отношение субъекта повествования к излагаемому материалу (для новеллы, скорее, не показательное) и специфика «личной» повествовательной интонации («неравномерность» её, задержка на деталях) оказываются эстетически не менее значимыми, нежели сюжет, сама «история».

Жанровым коррелятом «повести» выступает у Эбнер-Эшенбах именно «история». Показательны, например, заглавия двух самых известных ее сборников повестей: «Истории из деревни и поместья» (Dorf- und Schloßgeschichten, 1883), «Новые истории из деревни и поместья» (Neue Dorf- und Schloßgeschichten, 1886), понимаемые обычно как аллюзия на вышедшие в 1847 году «Шварцвальдские деревенские истории» популярного немецкого автора Бертольда Ауэрбаха. В обозначении «история» сказывается, без сомнения, также и специфика реализма самой Эбнер. *«Чего я хочу в каждом из моих сочинений, так это по возможности незатейливо рассказать жизненную историю или часть жизненной истории человека»* [Цит. по: 14,

с. 51. Выделено мой. — Л. П.], — признаётся Эбнер-Эшенбах однажды. В данном высказывании очевидно важное для писательницы соотношение «истории» и «повести» как двух сторон одного произведения. «История» — это жизненный материал, фабула, собственно «содержание». «Повесть» же имеет отношение к манере повествования, нарративному аспекту, и тем самым непосредственно увязана с уровнем жанра. «Повесть» для Эбнер-Эшенбах, таким образом, — не что иное, как «просто», «незатейливо» рассказанная «история».

Сознательное отстаивание в теории и художественной практике жанрового диспозитива «повести» как «незатейливо рассказанной истории» может быть истолковано как известная оппозиция «поэтической» линии немецкого и швейцарского реализма, ориентированного в лице своих ведущих представителей Т. Шторма, Т. Фонтане, В. Раабе, Г. Келлера, К. Ф. Майера преимущественно на жанры романа и новеллы. [см.: 25]

Не случайно главными художественными ориентирами для «поэтических» реалистов выступают воспитательный роман Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796 г.) и его же «Новелла» (1828 г.). Австрийской же писательнице роман и новелла представляются, по-видимому, жанрами чересчур жёсткими, герметическими и «заформализованными». Напротив, либеральная в композиционном и стилистическом отношении повесть, не предъявляя завышенных эстетических требований к своему «исполнителю», обеспечивает более «живой», непосредственный доступ к действительности, собственно «жизненным историям».

В самом деле, в контексте творчества Эбнер-Эшенбах эстетически гетерогенная «повесть» проявляет себя в качестве более гибкого и (по ряду параметров) более «современного» жанрового инструмента, нежели традиционные «роман» и «новелла». Повесть Эбнер включает в свою структуру подчас элементы того и другого, и тогда новел-

листическое или романное начала выступают не более чем «кирпичиками» для построения типичной «повести». Нередко подобное обращение к жанровым компонентам романа или новеллы фиксируется в заглавии произведения или его подзаголовке. Так, повесть «Поэзия бессознательного» (1883 г.) получает подзаголовок «Новеллка в почтовых карточках»; в 1891–1892 г. Эбнер выпускает цикл повестей «Диалогизированные новеллы», в 1897 г. — повесть «Новеллистические сюжеты», а одна повесть 1889 г. озаглавлена «Маленький роман».

Показательно и многозначительно употребление уменьшительных форм в первом и последнем примерах. Это, с одной стороны, знак скромности, сознательное проявление сдержанности, показатель того, что автор не претендует всерьез на «солидные» повествовательные жанры.

С другой стороны, данные паратекстуальные моменты демонстрируют и сознательный отказ писательницы от «устаревших» жанровых форм («не только не могу, но и не хочу»), предполагающих некий цельный и уравновешенный во всех частях образ действительности. Эбнер-Эшенбах реальность исхода XIX века видится более фрагментарной, эклектичной, и потому гибкий жанровый канон повести, «терпимый» к деталям и излишним подробностям, «подходит» ей больше.

Выступая в проекции на немецкоязычную историко-литературную ситуацию в известном отношении повествовательной формой с более широким жанровым горизонтом, нежели роман или новелла, повесть оказывается способной включать в себя структуры т.н. «документальных» (автофикциональных) жанров. Поражает активность Эбнер-Эшенбах в использовании форм переписки («Из Франценсбада. Шесть посланий не от апостола», 1858 г.; «Поэзия бессознательного», «Графиня Муши», «Соперник», 1892 г.), дневника и мемуаров («Неискупимо», «Графиня Паула», 1885 г.), устной разговорной формы (*Gesprächserzählungen*), когда сюжет излагается

в процессе диалога или полилога героев, представляя в зависимости от субъекта речи в разных ракурсах («Резель», 1883 г.; «Крамбамбули», «Целует ручки» и др.). Следует заметить, что в прозе немецких и швейцарских реалистов обращение к дневниковым и эпистолярным формам было скорее немодным (Нам известны лишь два примера обращения немецких реалистов к эпистолярной форме. Это новеллы В. Раабе «История в двенадцати письмах» и «После большой войны», обе 1861 г.).

Жанровый канон повести складывается у Эбнер-Эшенбах, по-видимому, не без влияния австрийской национальной литературной традиции. Неслучаен, к примеру, тот факт, что любимое прозаическое произведение писательницы — «Бедный музыкант» (1848 г.) венского писателя Франца Грильпарцера — носит подзаголовок «повесть», причём автор, как известно, настаивал именно на этом термине, отклонив предложенное издателем обозначение «новелла» [подробнее см.: 4].

Выдающийся австрийский прозаик Адальберт Штифтер — ещё один предшественник Эбнер-Эшенбах в жанре повести. Почти не осмысленным в штифтероведении остаётся тот факт, что писатель, начинавший с «новелл» проромантического толка, в зрелый период творчества, начиная со сборника «Пёстрые камешки» (1853 г.), систематически даёт своим произведениям подзаголовок «повесть» (Erzählung, в переводе А. В. Михайлова — «повествование» [2, с. 362], идёт ли речь о «малой прозе» («Потомки», 1963 г.) или о монументальных эпических произведениях («Бабье лето», 1856 г.; «Витико», 1863–1867 гг.). Штифтеровские «повести» нередко критикуются современниками за отсутствие чёткой логической композиции, изобилие деталей, частые отступления от основной сюжетной линии. Ср., например, вышедшую в 1858 г. рецензию на многостраничную «повесть» «Бабье лето», принадлежащую перу литературного критика Юлиана Шмидта, одного из активных поборников реализма [22, с. 227]. Кри-

тический разбор Шмидтом «Бабьего лета» весьма напоминает по логике и способу аргументации анализ П. Гейзе прозы М. фон Эбнер-Эшенбах. В обоих случаях критикующая сторона, немецкая, исходит в своих рассуждениях из типичной для собственной национальной литературы жанровой парадигмы (роман, новелла). В качестве объектов критики выступают образчики австрийской прозы, «повести» («полуроманы-полуновеллы»), страдающие, с точки зрения Гейзе и Шмидта, отсутствием продуманной композиции, размытостью образов центральных персонажей, перегруженностью деталями, чрезмерным увлечением самим процессом «повествования».

Важным импульсом для М. фон Эбнер-Эшенбах в её сознательном следовании канону «повести» выступило, как нам кажется, её увлечение творчеством И. С. Тургенева; писательница неоднократно называет русского автора своим «недостижимым» литературным образцом [см.: 9, 10]). Правда, Гейзе упоминает в своём программном предисловии «неподражаемого русского мастера Ивана Тургенева» в числе выдающихся мастеров «новеллы» [13, с. IX]. Именно «новеллистом» считает Тургенева и Л. В. Пумпянский, отмечая особенно «Первую любовь» и «Вешние воды» в качестве произведений, обнаруживающих соответствие «соколиной теории» Гейзе. [5, с. 440]. Тем не менее, сам И. С. Тургенев обозначения «новелла» в применении к своим произведениям малой прозы практически не употреблял. В частности, наиболее ценимые австрийской писательницей произведения Тургенева — записные «повести»: «Муму» (1854 г.), «Фауст» (1856 г.), «Первая любовь» (1860 г.), «Дневник лишнего человека» (1848 г.), в немецком переводе, соответственно, имевшие подзаголовок *Erzählungen*.

Обращение к теории и практике повести, как они представлены у М. фон Эбнер-Эшенбах, позволяет внести коррективы в жанровую картину немецкоязычной прозы второй половины XIX в. и осознать специфику позиции

в ней австрийской художественной словесности, с достаточной определённой развивавшейся в направлении, обратном полёту немецкого новеллистического «сокола».

Литература

1. Боккаччо. Декамерон /Пер. с итал. — М.: Гослитиздат, 1955. — 654 с. 2. Михайлов А. В. Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии // Михайлов А. В. Языки культуры. Пособие по культурологии. — М.: Языки русской культуры, 1997. — С. 342–365.
2. Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. — М.: Наука, 1982. — 137–204.
3. Полубояринова Л. Н. «Бедный музыкант» Ф. Грильпарцера // Немецкая литература между романтизмом и реализмом (1830–1870). Тексты и интерпретации. / Сост. Й. Шмидт и А. Березина. — СПб.: Бельведер, 2003. — С. 558–584.
4. Пумпянский Л. В. Тургенев-новелист // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: собрание трудов по истории русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 427–447.
5. Юнович М. Новелла // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 8. — М.: Советская энциклопедия, 1934. — Стб. 114–129.
6. Aust H. (Hrsg.) Boccaccio und die Folgen: Fontane, Storm, Keller, Ebner-Eschenbach und die Novellenkunst des 19. Jahrhunderts. — Würzburg: Königshausen&Neumann, 2006. — 171 S.
7. Briefwechsel von P. Heyse und M. von Ebner-Eschenbach. Vollständig publiziert als Beilage zu: Alkemade M. Die Lebens- und Weltanschauung der Freifrau M. von Ebner-Eschenbach. — Graz: Stiasny, 1935. — 460 S.
8. Egger F. M. von Ebner-Eschenbach und I. S. Turgenjew: Diss. — Innsbruck, 1948. — 98 S.
9. Geserick I. M. von Ebner-Eschenbach und I. Turgenew // Zeitschrift für Slawistik. — 1958. — Bd. 3. — H.2–4. — S.395–420.

10. Geyer P. Boccaccios Gesellschaft: „Decameron“ // Geyer P. Von Dante zu Ionesco: Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich. Bd. 1. – Hildesheim: Olms – Weidmann, 2010. – S. 91–130.
11. Goethe J. W. im Gespräch mit J. P. Eckermann. Donnerstag Abend, den 29. Januar 1827 // Eckermann J. P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Schaffens. München: Hanser, 1986. – S.200–205.
12. Heyse P. Einleitung // Heyse P., Kurz H. (Hrsg.) Deutscher Novellenschatz. Bd. 1. München: Oldenbourg, 1871. – S.V–XXIV.
13. Kiefer S. Die deutsche Novelle im 20.Jahrhundert. Eine Gattungsgeschichte. – Wien: Böhlau, 2010. – 587 S.
14. Hofmiller J. Letzte Versuche. 2. Aufl. – München: Oldenbourg, 1935. – 162 S.
15. Martini F. Vom Sturm und Drang zur Gegenwart: Autorenporträts und Interpretationen. – Berlin; New York; Paris: Lang, 1990. – S.101–126.
16. Martini F. Von der Erzählung im bürgerlichen Realismus // Polheim K. K. (Hrsg.) Handbuch der deutschen Erzählung. – Düsseldorf: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981. – S. 238–252.
17. Müller J. Novelle und Erzählung // Etudes Germaniques. – 1961. – Vol. 16. – Avril–Juin N2. – S.97–107.
18. Neumann G. Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre“ – Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“ // Barner W., Lämmert E., Oellers N. (Hrsg.). „Unser commercium“: Goethes und Schillers Literaturpolitik. – Stuttgart: Cotta, 1984. – 433–460.
19. Polheim K. K. Gattungsproblematik // Polheim K. K. (Hrsg.) Handbuch der deutschen Erzählung. – Düsseldorf: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981. – S.3–21.
20. Ruckhäberle H. – J., Wildhammer H. Roman und Romantheorie des deutschen Realismus: Darstellung und Dokumente. Kronberg: Athenaeum Verl. 1977. 262 S.
21. Schmidt E. Marie von Ebner-Eschenbach (1901) // Schmidt E. Charakteristiken. 2. Reihe. 2. Auflage. – Berlin: Weidmann, 1912. – S.380–389.
22. Sengle F. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. In 3 Bd. Stuttgart: Metzler, 1972–1980.

23. Tieck L. Vorbericht zur dritten Lieferung // Tieck L. Schriften. Bd. 11. – Berlin: G. Reimer, 1829. – S.VII–XC.
24. Storm Th. Verteidigung der Novelle // Plumpe G. (Hrsg.) Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung. – Stuttgart: Reclam, 1985. – S.268–269
25. Wassmann E. Die Novelle als Gegenwartsliteratur: Intertextualität, Intermedialität und Selbstreferentialität bei Martin Walser, Friedrich Dürrenmatt, Patrick Süskind und Günter Grass. – St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2009. – 412 S.
26. Wehle W. "Im Purgatorium des Lebens": Boccaccios Projekt einer narrativen Anthropologie // Aurnhammer A., Stillers R. (Hrsg.) Giovanni Boccaccio in Europa: Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. – Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. – S. 19–45.