

DOI 10.18522/2415-8852-2025-1-19-35

УДК 821.133.1

**НАРРАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В РОМАНЕ  
Р. ШАЛЯ «БЛИСТАТЕЛЬНЫЕ ФРАНЦУЖЕНКИ»  
("LES ILLUSTRES FRANÇAISES", 1713)**



**Вероника Дмитриевна Алташина**

Доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: v.altashina@spbu.ru

nikaalt@bk.ru

ORCID: 0000-0002-8134-3929

**Аннотация.** Статья посвящена анализу нарративных стратегий в романе Р. Шаля (1659–1721) “Les Illustres Françaises” (в нашем переводе «Блистательные француженки», 1713). Произведение представляет собой переходный этап от французского «неправдоподобного» романа XVII в. к изображению подлинной реальности в романе века Просвещения. Наследуя традиционные принципы обрамленного новеллистического повествования, автор значительно их изменяет, создавая новую форму романа, в дальнейшем широко востребованную в романистике следующего столетия. В статье рассматриваются нарративные стратегии характерные для новеллы и для романа, показывается их продуктивное сочетание в одном произведении. Детальный анализ полного названия произведения показывает как связь с традицией, так и обновление жанра – новеллы и романа. В романе Шаля отмечается наличие рам (авторское предисловие и инкипит). Рама, предваряющая рассказ, устный или письменный, представляет своего рода комментарий к тому, как, в каких условиях, при каких обстоятельствах происходит процесс рассказывания истории, т. е. метанарратив. Для произведения характерна множественность точек зрения, когда одна и та же история или ее продолжение рассказывается разными персонажами, что ведет, с одной стороны, к объективизации, но с другой, к относительности восприятия действительности. Анализ названия, двух рам, сложного «шкатулочного» построения, при котором герои одной истории оказываются рассказчиками в следующей, а также таких нарративных фигур, как пролепсис, риторический металепис и мизанабим (редупликация события, мотива, диегезиса), позволяет сделать вывод о метароманной специфике произведения, характерной для ломки старых форм романа и зарождения новых.

**Ключевые слова:** Робер Шаль, XVIII век, нарративные стратегии, рамочное построение, новелла, металепис, мизанабим, метароман

«Надеюсь, что вы вспомните об авторе “Блистательных французов”» (цит. по: [Deloffre: VII]), – писал Робер Шаль (1659–1721) в 1716 г. Однако на долгие годы его единственный роман, признанный лучшим романом конца царствования Людовика XIV, был забыт, и после многочисленных переизданий XVIII в. (14 раз до 1780 г.: в 1720, 1722, 1725, 1731, 1737 и т. д.), когда он был очень популярен и переведен на многие иностранные языки (за исключением русского), был переиздан лишь в 1959 г.

Наш выбор этого, неизвестного в России и забытого во Франции, романа не случаен: Н.В. Забабурова анализировала его в своей докторской диссертации и посвятила ему главу в монографии «Французский психологический роман» (1992) [Забабурова]. Об этом же романе писала и Н.Т. Пахсарьян в монографии «Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов» (1996) [Пахсарьян]. Оба уважаемых автора обращают внимание на специфику новеллистического построения произведения и его особую рамочную композицию [Забабурова: 40], [Пахсарьян: 66]. Н.В. Забабурова пишет, что «структура романа Р. Шалья весьма показательна для иллюстрации процесса трансформации вставной новеллы» [Забабурова: 39]. Н.Т. Пахсарьян указывает на «глубокую и своеобразную трансформацию традиции обрамленного повествования» [Пахсарьян: 66] и пестроту используемых автором пове-

ствовательных форм (новелла, диалог, афоризм, письма) [Пахсарьян: 68]. Однако наибольшее внимание оба уважаемых ученых уделяют анализу содержания, психологических особенностей или эстетики рококо. Я же сконцентрирую внимание на нарративных особенностях текста, представляющих особый интерес в свете превращения новеллистического повествования в романную форму и несомненного влияния на дальнейшее развитие французского романа эпохи Просвещения.

Определяющими параметрами нарративной стратегии являются «картина мира, типовая форма героя и тип слова (типовая форма контакта между субъектом и адресатом наррации)» [Тюпа: 20], при этом фундаментом нарративной стратегии является «нарративная картина мира, определяющая природу событийности» [Там же: 20]. Нас будет интересовать переход от нарративных стратегий новеллы к стратегиям романного повествования.

Поскольку роман мало известен или почти неизвестен, позволю себе кратко его представить, начав с длинного, в традиции века, названия “Les Illustres Françaises. Histoires véritables où l'on trouve, dans des caractères très particuliers et fort différents, un grand nombre d'exemples rares et extraordinaires des belles manières, de la politesse et de la galanterie des personnes de l'un et de l'autre sexe de cette nation” [Chasles: LVII] [«Блистательные фран-

цуженки. Подлинные истории, где в самых особенных и разнообразных характерах представлено большое количество редких и необычайных примеров прекрасных манер, вежества, галантности представителей обоих полов этой нации». Никому не известному автору – а Шаль опубликовал ранее лишь документальный «Дневник путешествия в Восточную Индию» (1690–1691) – необходимо было привлечь внимание броским и легко узнаваемым заголовком. Эпитет “*Illustres*” был на слуху благодаря прежде всего «Сравнительным жизнеописаниям» Плутарха, которые впервые были переведены на французский язык в 1559 г. Жаном Амио (1513–1593) под названием: «Параллельные жизнеописания, или Жизнь знаменитых людей» (“*Les Vies parallèles, ou Vies des hommes illustres*”). В XVII в. название становится популярным благодаря сборнику “*Les Hommes illustres*” (1696–1700) Шарля Перро (1628–1703), где автор прославляет выдающихся представителей царствования Людовика XIV, обновляя традицию обращением к представителям искусств и конкретному историческому периоду. Однако еще до этого были опубликованы «Знаменитые женщины, или Героические речи» (“*Les Femmes illustres ou les harangues héroïques*”, 1642–1644) Жоржа де Скюдери

(1601–1667)<sup>1</sup>, второй том которых был посвящен героиням современных художественных произведений. В 1647 г. Пьер Ле Мойен (Le Moynes, Pierre, 1602–1671) издает «Галерею сильных женщин» (“*La gallerie des femmes fortes*”), посвященную Анне Австрийской, написанную в стихах и прозе и прославляющую выдающихся представительниц разных религий. Популярность женских исторических образов велика, почему бы не обратиться к современницам, заинтриговав названием?

Как хорошо известно, в 1643 г. Мольер, пытаясь броским названием привлечь внимание зрителей, назвал свою любительскую театральную труппу “*Illustre Théâtre*” – «Блистательный театр», именно этот эпитет и выбран в данной статье для перевода названия романа, несмотря на то, что предыдущие исследователи (Н.В. Забабурова и Н.Т. Пахсарьян) предложили иное название – «Знаменитые француженки». Во-первых, препозиция прилагательного во французском языке предполагает его эмоциональность и оценочность. Во-вторых, как на то однозначно указывает текст, речь идет не о знаменитых представителях нации, как у Плутарха, Перро или Скюдери, а об особенных, отличающихся от всех остальных. Так, сам автор, вторгаясь в повествование, утверждает: «Не-

<sup>1</sup> Произведение часто ошибочно приписываются его сестре Мадлен де Скюдери (1607–1701).

возможно найти во всей Франции пять более прекрасных женщин и девушек, нежели те, кто был здесь» [Chasles: 276], и его мысль развивает один из героев: «Вы все здесь – шедеры Неба и Природы: она сделала вас прекрасными и любезными, а оно наградило вас всеми добродетелями, которые могут сделать женщину совершенной» [Chasles: 279].

Вторая часть названия – «Подлинные истории» – указывает на давно популярный в литературе новеллистический принцип построения, однако, как мы увидим далее, автор обновляет известный прием, соединяя все истории в единое целое.

Эпитет «подлинные» противопоставляет произведение «ложным» прециозным романам, которые изображали «фальшивых пастухов в “Астрее” О. д’Юрфе, фальшивый Восток Ла Кальпренеда и де Гомбервиля, фальшивую древность мадемуазель де Скюдери, мадам де Вильдье и Фенелона, фальшивых исторических персонажей Сен-Реаля, Куртиля и даже мадам де Лафайет. Среди всех этих героев не было ни одного, который был бы представлен в открытую» [Deloffre: XXXV]. Эта тенденция века отмечена Фюретьером в его словаре (1690): «Ныне он (роман – В. А.) обозначает лишь неправдоподобные книги, которые содержат любовные и рыцарские истории, выдуманные, чтобы развлекать и занимать бездельников» [Furetière].

Наконец, экспликативная часть названия поясняет первый эпитет – «блистательные

или превосходные», ибо речь пойдет о «характерах особенных», о «редких и необычайных» примерах, а упоминание «прекрасных манер, вежества, галантности» отсылает к современной Франции («этой нации»), где были в почете именно эти качества, представленные не только женщинами, но и мужчинами («обоих полов»).

Таким образом, уже само название, сохраняя некоторую связь с традицией, свидетельствует об обновлении жанра как новеллы, так и романа, который отныне будет изображать современное общество, персонажей, взятых из действительности. Шаль дает им традиционные французские имена: перед нами не Селадоны, Астреи, Киры или Полександры, а Сильви, Манон, Дююи, де Пре и т. п. К тому же их поведение определено их социальным статусом и положением в обществе, что в дальнейшем будет развито в романах XVIII в. и приведет к детерминизму в литературе XIX столетия. «Блистательные француженки» – очень скромный, но все же первый образец «Человеческой комедии» [Deloffre: LV], – утверждает Ф. Делофр. Таким образом, произведение Шаля «создается как нечто оригинальное, но неизбежно окажется принадлежащим к некоторой жанровой общности» [Тюпа: 19].

Обратимся к нарративным стратегиям автора. Одной из главных причин популярности романа была оригинальность конструкции, в основе которой лежит рама. Безуслов-

но, прием не нов, достаточно вспомнить «Декамерон» Дж. Боккаччо или «Гептамерон» Маргариты Наваррской, однако Шаль использует известный прием иначе, превращая нанизывание историй в единый роман.

В отличие от предшествующей традиции с характерным «удалением» в качестве «экземпляра», действие которого основано не на сходстве, а на отличии ситуаций, служащих уроком, от реальной действительности, Шаль пишет о своих современниках. Как отмечает Т. Павел в своей монографии «Искусство удаления»: «Примером служило то, что было незаурядным, то, что восхищало своей экстраординарностью» [Pavel 1996: 74]. Шаль тоже предлагает неординарные примеры, но помещает их в бытовую обстановку, приближая к читателям.

Кратко напомним содержание произведения. Четыре героя рассказывают семь историй. Их слушают двенадцать человек, состав которых меняется. Все семь историй связаны между собой, их рассказчики и герои принадлежат к одному кругу друзей или родственников. Шаль придерживается единой стратегии: кратко представив рассказчика и намекнув на тему истории, он передает слово ему, а в завершении слушатели и сам рассказчик обсуждают историю, высказывая свое мнение. Порой сцена меняется и появляется новый персонаж, который далее становится героем или рассказчиком, что обеспечивает единство текста и превра-

щение сборника новелл в романное повествование.

В монографии «Размышление о романе» Т. Павел выделяет такие основные черты новеллы, как краткость, связность, индукцию, т. е. логическое построение. Новелла повествует об удивительных примерах поведения человека, достойных как восхищения, так и порицания, которые она представляет в разгар событий, что требует единства действия [Pavel 2003: 144–145]. «Поскольку персонажи новеллы всегда тесно связаны их семейным и социальным кругом, акцентируются не общие и абстрактные состояния, но неожиданные импульсы сердца. Новелла предлагает читателям важное краткое изложение нравственной психологии персонажей» [Pavel 2003: 146]. В ней преобладают персонажи-типы: верная девушка, фривольный юноша, ревнивый муж, влюбленный монах, которые, по крайней мере в начале, действуют согласно со здравым смыслом. Однако, столкнувшись с вызовом – адюльтер, жестокость, потеря любимого, предательство друга, они начинают реагировать менее предсказуемо. «Персонажи новеллы являются одновременно самыми достоверными и самыми удивительными из всей повествовательной литературы начала современности» [Pavel 2003: 148]. Павел отмечает, что новеллы не подчиняются целиком правилу правдоподобия, но изображают интригу, в которую трудно поверить [Pavel 2003: 149]. Однако

единство действия и реализм рамы сообщают им значительную разоблачительную силу. «Поступки совершенно неправдоподобные <...> и ситуации, которые никогда не могли случиться, помещены с исключительной ловкостью в правдоподобный контекст и в столь вероятные причинно-следственные отношения (страсти и желания самые естественные), что в итоге открывается нечто исключительно глубоко правдивое <...> о человеческом уделе» [Pavel 2003: 151]. Эти черты характеризует вставные новеллы в романе Шаля, оригинальность которого заключается в том, что он объединяет их в единое целое, соединяя нарративные стратегии новеллы и романа.

Новаторством Шаля является использование двух рам. Рама, предваряющая рассказ, устный или письменный, представляет своего рода комментарий к тому, как, в каких условиях, при каких обстоятельствах происходит процесс рассказывания истории, т. е. метанарратив. Рама является одним из способов образования связанного цикла, под которым обычно понимается группа произведений, объединенных фигурами рассказчиков, хронотопом, ситуацией рассказывания. Однако у Шаля рама организует не цикл, но полноценный роман. Он начинается с авторского предисловия, которое, по классификации Ж. Женета, является неотъемлемой частью текста и, в данном случае, выполняет роль первой рамы.

Шаль начинает такими словами: «Предупреждаю любопытных, которые захотят раскопать имена моих героев и героинь, что это напрасный труд, что я сам не знаю, кем они были или кто они сейчас. Это всего лишь различные истории, которые я слышал в разное время и которые я решил записать в свободные часы» [Chasles: LIX]. Далее сам автор определяет жанр – «мой роман» [Chasles: LIX], противопоставляя правдивость своего творения вымышленности современных ему романов. Затем он кратко характеризует каждую из историй, подчеркивая ее назидательность: «вытекающая мораль тем более убедительна, что она основана на верных фактах» [Chasles: LXI]. Отметим, что извлечение нравственного урока является характерным для нарративной стратегии повести или новеллы [Тюпа: 21].

Далее Шаль предупреждает, что начало его повествования немного сбивчиво и туманно, ибо он следовал за «первой идеей, которая пришла ему в голову, не задумываясь ничуть о структуре романа» [Chasles: LXIII]. Можно отметить противоречие с предшествующими уверениями в правдивости текста. Что же касается историй, продолжает он, то они отнюдь не туманны, а напротив последовательны, ибо они правдивы. Правдивость проходит красной нитью сквозь все предисловие, автор не устает настаивать на том, что все рассказанное правда, даже если что-то может показаться невероятным. Попытка убедить

читателя в достоверности является одной из важных функций рамы.

Шаль противопоставляет свое произведение романном небылицам, что уже было заявлено и в заглавии. Тем самым он определяет и программирует модус прочтения – сочувственного, критического, скептического. Благодаря выраженной повествовательной позиции «рама является средством <...> установить аналогии и контрасты, что поможет читателю правильно оценить героев, события и проблемы» [Turner: 123].

Таким образом, авторское предисловие выполняет основные функции рамы, в том числе: привлекает внимание читателя, создает особое пространство отношений между повествователем и читателем, которое можно охарактеризовать как пространство доверия, в связи с чем рама почти непременно вызывает любопытство читателя [Turner: 116].

Рамой служит не только предисловие, но и зачин, который определяет нарративную стратегию всего текста. Как отмечает Н.Т. Пахсарьян, роман начинается *in medias res* с неожиданной встречи друзей и таким образом вводит читателей в круг персонажей, а все истории оказываются их предысториями, которые позволяют «уточнить обстоятельства прошлого и выяснить сегодняшние тайны, развязать некие психологические узлы» [Пахсарьян: 69].

Далее эти друзья станут тремя рассказчиками из четырех. Более того, рама пред-

ставляет и всех остальных героев: говорится о недавней свадьбе, недоразумении с письмом, ставшем причиной размолвки де Ронэ и кузины Дюпюи, неоднократно упоминается Сильви и Галуин, история которых будет складываться, как пазл. Здесь же устанавливаются родственные и дружеские связи. Де Фран упоминает имя Жюсси, друзья удивляются тому, что он в Париже, а де Фран сообщает, что в день своего возвращения присутствовал на свадьбе Жюсси и Бабет Фенуй – их историю он сам позже расскажет (№ 4). Затем мы узнаем о ссоре де Роне с кузиной Дюпюи и кумой де Франа из-за двусмысленного письма [Chasles: 9] – эту первую историю мы слышим из уст де Роне, однако для окончательной разгадки приходится ждать историю Терни и Берне (№ 3). Подобные отсрочки – а это далеко не единственная – обеспечивают как связность всего текста, так и саспенс. Далее Дюпюи покидает друзей, отправившись на свидание к г-же Лонде, сестре все того же Галуина, на которой он намерен жениться, – это будет последняя из семи историй. Читатель заинтригован с самого начала и готов услышать рассказы, проливающие свет на загадки и персонажей, названных в преамбуле, где уже обозначены пять из семи историй.

Обратимся к пролеписам, которые станут сюжетами отдельных новелл. Так, первое имя, которое вспоминают друзья, – Галуин: де Роне сообщает удивленному де Франу,

что он умер капуцином [Chasles: 4]. Обе новости поражают, и де Фран к ним неоднократно возвращается, говоря, что тот не был настолько его недругом, чтобы желать ему смерти [Chasles: 6]. Роль Галуина в трагической любовной истории де Франа полностью раскроется лишь в шестой новелле. Сразу же всплывает и имя Сильви, написавшей письмо Галуину из монастыря. Де Фран возмущен ее коварством. Мы узнаем, что именно Сильви и Галуин стали причиной его долгого отсутствия на родине, ставшей для него адом [Chasles: 8]. Это сразу устанавливает связи между тремя персонажами, а указанное письмо мы находим лишь в самом конце [Chasles: 402], когда, услышав трагическую историю друга, Дюпюи предъясвляет ему письмо Сильви, копию которого передал ему Галуин.

Пролептические указания на детали жизни и намеки на сложные отношения интригуют, а сообщение различных подробностей, связанных с ситуацией рассказывания, повышает аутентичность текста, вызывает доверие читателя, способствует его погружению в фикциональный мир. Все герои проходят через испытание, связанное с «необходимостью выбора» и неизбежностью этической оценки», что характерно для повести [Тамарченко 2007: 19].

У нас нет возможности подробно остановиться на содержании, но каждая новелла изображает «поток казусных случайностей», «где возможен любой исход, самое неверо-

ятное стечение обстоятельств», при этом все определяется «индивидуальностью персонажа и выпадающим ему “жребием”, авантюрным поворотом существования» [Тюпа: 21], при котором предсказание событий оказывается невозможным. Так, случайно найденное де Ронэ письмо ведет к его размолвке с Манон, однако, как выясняется в другой новелле, письмо было предназначено не ей. Вторая история повествует о необычайном браке, когда простая компаньонка превращается в светскую даму. Трагическая судьба Сильви определена как ее таинственным происхождением, так и действием колдовства и т. п. Такая картина мира характерна для нарративной стратегии новеллы – «канонического жанра с кумулятивной схемой сюжета и неременным пуантом, переворачивающим исходную ситуацию» [Там же: 21].

Однако, наряду с этим мы наблюдаем и характерные черты романной нарративной стратегии, ибо каждая история «выстраивается как непрямолинейная траектория существования, проходящая через различные ситуации событийности: иногда в них превалирует прецедентность (с особым человеком происходит то же самое, что и со всеми людьми в подобных обстоятельствах); иногда – императивность (в таких ситуациях непозволительно ошибаться в выборе своей позиции); иногда – окказиональность (авантюрная встреча случайного стечения обстоятельств и личной воли)» [Там же: 22].

Вторая рама, объединяя персонажей, намекая на непростые отношения, которые их всех связывают, определяет как новеллистический, так и романский модус построения текста.

Встреча друзей определяет дальнейшую структуру. Отметим многочисленные обещания рассказать «истории»: «я расскажу вам в другой раз в чем дело» [Chasles: 5]; «Дююи расскажет вам новости» [Chasles: 5]; «я очень хотел бы узнать это именно от Вас» [Chasles: 5]; «вы это узнаете, когда захотите» [Chasles: 5]; «я расскажу Вам об этом, когда Вы захотите послушать» [Chasles: 7] и т. д. Истории обещают рассказать главные повествователи – де Фран, де Роне и Дююи, которые поделятся в дальнейшем не только своим прошлым, но и обратятся к жизни других персонажей. При этом Шаль каждому из главных героев дает возможность рассказать по одной истории другого: де Фран рассказывает про Жюсси, де Роне – про Контамина и Анжелику, Дююи – про де Пре и д'Эпин. Отметим обрамляющую композицию романа: первая история принадлежит де Ронэ, а две последние его друзьям де Франу и Дююи, со встречи которых начиналось произведение.

Одна и та же история или ее продолжение рассказывается разными персонажами, что дает возможность показать множественность точек зрения, а истина предстает не как вытекающая из реальности, но как результат умственного построения – у каждо-

го в голове она своя. Все герои постоянно находятся в ситуации выбора – в точке бифуркации, когда от избранной траектории зависит дальнейшее развитие сюжета. Это характерно для нарративной стратегии романа, которая «буквально принуждает героя к самоопределению, возлагая на него ответственность за выбор одного из вероятных состояний» [Тюпа: 21].

Связность романа обеспечивается не только общностью рассказчиков и героев, но и теми мостиками, которые перебрасываются от одной истории к другой. Так, завершив историю Контамина, де Ронэ возвращается к мадемуазель Дююи, интересуясь, каким образом она сможет перед ним оправдаться – о чем будет следующая история, в конце которой де Франу сообщают, что его несколько раз спрашивал г-н де Жюсси, историю которого все просят его рассказать. Аналогичный прием и используется и далее.

Интересный случай представляет история мадам де Монже, которую никто не рассказывает, но которая постепенно складывается на основании двух историй, где она (мадам де Монже) является второстепенным персонажем: «История г-на де Жюсси и м-ль Фенуй» (№ 4) и «История г-на де Франа и Сильви» (№ 6), а развязкой становится ее предполагаемый брак с де Франом, о чем повествователь сообщает в конце романа. Аналогичным образом читатель узнает историю Галуина из рассказов де Франа и Дююи. Герои, как и чи-

татели, узнают правду постепенно, что поддерживает интерес и придает единство всему тексту произведения. Рассказанные истории касаются не только прошлого, но и влияют на изменение настоящего. Эти приемы обеспечивают связность, рама позволяет автору объединить несколько текстов в метатекстовое единство. Смысл всего романа «высвечивается» именно благодаря подобному объединению.

Мы уже отметили многочисленные проlepsисы (терминология Ж. Женетта) – забегания вперед, которые будут постепенно раскрываться в тексте романа. Приведем лишь несколько любопытных примеров. Так, де Фран начинает свою трагическую историю почти теми же словами, с которых кавалер де Грие начнет свой рассказ: «Я был предназначен погубить себя, но вместо того, чтобы поддаться ее уговорам, я упрекнул ее в том, что она желает обязать меня принять образ жизни, который, как я сказал, приведет меня к потере души» [Chasles: 284], и далее: «ибо если бы я был в другом месте, я не погубил бы себя по собственной вине, как я это сделал» [Chasles: 289], «это она является причиной всех экстравагантностей, которые я совершил» [Chasles: 291]. Сказанные в самом начале истории слова интригуют и заставляют с нетерпением ждать продолжения. Сходство этой истории с романом аббата Прево очевидно.

Следует отметить и многочисленное использование такой нарративной фигуры, как

риторический металеписис: авторский и внутри рассказываемых историй, когда, нарушая ход повествования, рассказчик то обращается к слушателям, то делится своими соображениями. Герои обсуждают услышанное, при этом проблемы положения женщины оказываются в центре порой довольно пространственных рассуждений о феминизме, мизогинии, браке, неравенстве полов, женской верности, отсылая к названию романа: главные героини – женщины. Как отмечает Т. Павел, именно женский вопрос часто оказывается в центре новеллистического повествования, изображающего совращение и примирение и способствующего совершенствованию достоверности морали благодаря персонажам, которые нарушают свой долг, но при этом не являются маргиналами, как это было ранее в плутовском романе [Pavel 2003: 157]. В этом Шаль продолжает новеллистическую традицию.

В авторских металеписисах Шаль, часто непосредственно обращаясь к читателям, осуждает свой век [Chasles: 509], полагая, что нынче редко можно встретить порядочных мужчин и еще реже верных женщин [Chasles: 502], высказывает свое мнение о героях романа, как это было отмечено выше.

Отметим и многократное использование нарративной фигуры мизанабим, который выполняет в тексте объясняющую функцию, заостряя внимание на наиболее важном. Шаль дает краткую характеристику историй в своем предисловии, в инкипите вновь

встречаются те же имена и даются некоторые подробности, что будет полностью раскрыто в рассказанных историях. Редупликация события является одним из самых распространенных способов реализации нарративной фигуры мизанабим в тексте. Приоритетность такого композиционного построения тесно связана с событийностью как важнейшим свойством повествования.

Представление одного и того же тематического элемента – мотива – (женская неверность или верность, добродетель или порок) в различных аспектах нарративной организации текста подчеркивает их особую значимость. Благодаря этому через референцию элементов нарративной организации к общему тематическому содержанию устанавливается их единство.

Отметим редупликацию диегезиса, которая «задается взаимозависимостью между диегетическим (интрадиегетическим) повествованием и экстрадиегетическим нарратором. В свою очередь, какой-либо из персонажей интрадиегетического повествования может становиться нарратором и рассказывать о событиях, которые формируют метадиегетический уровень» [Муравьева: 19].

В романе Шаля нарраторы одновременно являются диегетическими и экстрадиегетическими, ибо рассказывают как свои, так и чужие истории. Редупликация является горизонтальной – полные истории складываются постепенно, благодаря подробностям

разных рассказчиков – и вертикальной: все рассказы включены в обрамляющую историю [Там же: 16].

Таким образом происходит редупликация как на уровне истории (мотива, события или нарративного уровня), так и на уровне дискурса («события рассказывания»).

Также отметим и интертекстуальные редупликации «своего» слова [Там же: 16]. Так, повторяется история происхождения и воспитания Сильви [Chasles: 364], она сама вновь рассказывает о том, что с ней случилось после смерти ее благодетельницы [Chasles: 369]. Краткие повторы уже ранее сказанного встречаются довольно регулярно, напоминая читателю предыстории и позволяя лучше понять происходящее на новом этапе повествования [Chasles: 483, 491, 521]. Один текст дает «комментарий» к другому, т. е. является метатекстуальным.

Утверждая, что Шаль гораздо реалистичнее всех своих продолжателей [Coulet: 311], А. Куле отмечает, что его воображение, вместо того чтобы порхать между правдой и ложью, превращается в мощный инструмент «воссоздания реальности» [Coulet: 309]. Реальность проявляется в конкретной топонимике – мы путешествуем с героями по центру Парижа, многие улицы и здания которого названы, что опять же отличает произведения от романов XVII в., действие в которых происходило в условной исторической и географической обстановке. Имена собственные

реальных лиц (Тюрени, Ля Ферте, Грамон и др. [Chasles: 44, 71, 281, 356 и т. д.]), указание исторических событий [Chasles: 13, 144, 353, 362 и т. д.], наименование должностей и рода деятельности [Chasles: 284, 285, 370, 379, 381 и т. д.] также поддерживают иллюзию реальности повествования.

Писатель преодолевает характерный для XVII в. разрыв между миром окружающим и миром изображенным, отказываясь от «ирреализма» романа предшествующей эпохи, показывая совпадение между миром воображаемым и миром реальным. Изображение прозаического течения «непрерывной повседневности» характерно для вероятностной картины мира романного повествования.

Отмеченные нами нарративные приемы – рама, металеписис, мизанабим – обеспечивают единство повествования, благодаря им «история выстраивается как непрямолинейная траектория существования, проходящая через различные ситуации событийности» [Тюпа: 22], что характерно для нарративной стратегии романа. Анализ нарративных стратегий новеллы и романа, равно присутствующих в «Блистательных француженках», демонстрирует переход от одного типа повествования к другому.

Проделанный анализ позволяет отнести «Блистательных француженок» Шаля к метароману, который, как точно отмечает В.Б. Зусева-Озкан, «проявляет себя не только в характерном для метаромана сюжете, но

и в специфических для него темах, мотивах, топосах» [Зусева-Озкан: 9]. «Центральной проблемой любого метаромана является проблема сложных, противоречивых отношений искусства и реальности, вымысла и конкретных жизненных обстоятельств» [Там же: 17]. Правдивость в романе Шаля проявляется на разных уровнях: предисловие автора, многочисленные отсылки к историческим событиям, подлинные имена, топонимика. Герои рассказывают как свои, так и чужие истории, что ведет к двойничеству: один персонаж предстает в разных функциях. «Рефлексия романа над проблемой собственного окончания и соотнесение его с окончанием жизни» [Там же: 9] представлена как авторскими металеписисами, так металеписисами слушателей и рассказчиков. Если речь не идет об окончании жизни, то в конце все тайное проясняется и романы традиционно завершаются свадьбами, как в сказке. Последняя фраза сообщает, что «произошло еще несколько приключений перед этими свадьбами» [Chasles: 554] – в итоге каждый находит свою половинку. Нарративные редупликации, отмеченные нами в романе, представляют собой, как отмечает Л.Е. Муравьева, «частный случай авторефлексивного нарратива» [Муравьева: 10].

«Темы свободы воли и предопределения, случайности и необходимости» [Зусева-Озкан: 9] являются одними из главных у Шаля: де Фран и Сильви случайно встречаются

в соборе и становятся крестными найденного ребенка, каковым оказывается и сама Сильви, де Пре встречается с м-ль де л'Эпин, когда та ожидает свою мать в приемной его отца и т. п.

Игровая природа жанра представлена многочисленными рассказанными историями, свободно перетекающими одна в другую, таинственными совпадениями между ними, мизанбимами и металеписами.

Поскольку роман создается на глазах у читателя: истории следуют друг за другом, они живо обсуждаются, одна история проясняет и дополняет другую, можно говорить и о метарефлексии. Роман представляет собой лабиринт из нанизывающихся историй, герои и темы тесно связаны друг с другом, что ведет к сложной стилистической организации текста и системы точек зрения. В романе постоянно «создаются необычайно сложные и тонко организованные субъектные структуры, в которых переплетаются различные повествовательные инстанции, стираются границы между субъектом метаструктуры и субъектами романа» [Там же: 17].

Используя сложное «шкатулочное» построение, Шаль придает ему внутреннее единство, сводит воедино героев, увязывает их столь разные истории в единый узел.

Думается, что именно использование разнообразных нарративных стратегий привело к созданию столь неординарного романа, оказавшего влияние на последующее развитие

жанра. Отмечу в качестве гипотезы, что подобные сложные метароманы характерны для периода ломки, переосмысления традиционных жанровых форм, что проявится далее как в романах маркиза де Сада, так и в «Рукописи, найденной в Сарагосе» Я. Потоцкого.

### Литература

Забабурова, Н.В. Французский психологический роман. Ростов-на-Дону: изд-во Ростовского университета, 1992.

Зусева-Озкан, В.Б. Историческая поэтика метаромана. Москва: Intrada, 2014.

Муравьева, Л.Е. Нарративная редупликация как фигура авторефлексии литературного дискурса: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2017.

Пахсарьян, Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. Днепропетровск: Пороги, 1996.

Тамарченко, Н.Д. Русская повесть Серебряного века: Проблемы поэтики сюжета и жанра. М.: Intrada, 2007.

Тюпа, В.И. Жанровая природа нарративных стратегий // Филологический класс. 2018. № 2(52). С. 19–24.

Chasles, R. (1973). *Les Illustres Françaises* (Vols. 1–2). Paris: Les Belles lettres.

Coulet, H. (1967). *Le Roman jusqu'à la Révolution* (Vol. 1). Paris: Armand Colin.

Deloffre, F. (1973). Introduction. In R. Chasles, *Les Illustres Françaises* (Vol. 1). Paris: Les Belles lettres, VII–LV.

Furetière, A. (1690). *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tans vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts, divisé en trois tomes* (Vols. 1–3). Amsterdam.

Pavel, Th. (1996). *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*. Paris: Gallimard.

Pavel, Th. (2003). *La pensée du roman*. Paris: Gallimard.

Turner, D. (1981). The Function of the narrative frame in the “Novellen” of Stefan Zweig. *The Modern Language Review*, 76(1), 116–128.

### References

Chasles, R. (1973). *Les Illustres Françaises* [The Illustrious French women] (Vols. 1–2). Paris: Les Belles lettres.

Coulet, H. (1967). *Le Roman jusqu'à la Révolution* [The novel before the revolution] (Vol. 1). Paris: Armand Colin.

Deloffre, F. (1973). Introduction [Introduction]. In R. Chasles, *Les Illustres Françaises* [The Illustrious French women] (Vol. 1). Paris: Les Belles lettres, VII–LV.

Furetière, A. (1690). *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tans vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts, divisé en trois tomes* [Universal dictionary containing all French words, both old and modern, and terms from all sciences and arts] (Vols. 1–3). Amsterdam.

Murav'eva, L.E. (2017). *Narrativna reduplikaciya kak figura avtorefelksii literaturnogo*

*diskursa* [Narrative reduplication as a figure of self-reflection of literary discourse]. (Doctoral Dissertation, Moscow State Pedagogical University, Moscow).

Pahsar'yan, N.T. (1996). *Genezis, poetika i zhanrovaya sistema francuzskogo romana 1690-1760-h godov* [Genesis, poetics and genre system of the French novel of the 1690–1760]. Dnepropetrovsk: Porogi.

Pavel, Th. (1996). *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique* [The art of distance. An essay on the classical imagination]. Paris: Gallimard.

Pavel, Th. (2003). *La pensée du roman* [The lives of the novel: a history]. Paris: Gallimard.

Tamarchenko, N.D. (2007). *Russkaya povest' Serebryanogo veka: Problemy poetiki syuzheta i zhanra* [Russian novel of the Silver Age: problems of the poetics of plot and genre]. Moscow: Intrada.

Turner, D. (1981). The function of the narrative frame in the “Novellen” of Stefan Zweig. *The Modern Language Review*, 76 (1), 116–128.

Tyupa, V.I. (2018). Zhanrovaya priroda narrativnyh strategij [The genre nature of narrative strategies]. *Filologicheskij Klass* [Philological Class], 2(52), 19–24.

Zababurova, N.V. (1992). *Francuzskij psihologicheskij roman* [French psychological novel]. Rostov-on-Don: Rostov University.

Zuseva-Ozkan, V.B. (2014). *Istoricheskaya poetika metaromana* [Historical poetics of the meta-novel]. Moscow: Intrada.

**Для цитирования:** Алташина, В.Д. Нарративные стратегии в романе Р. Шаля «Блистательные француженки» (“Les Illustres Françaises”, 1713) // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2025. Т. 10. № 1. С. 19–35. DOI: 10.18522/2415-8852-2025-1-19-35

**For citation:** Altashina, V.D. (2025). Narrative strategies in R. Chasles’ novel “Illustrious French Women” (“Les Illustres Françaises”, 1713). *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 10 (1), 19–35. DOI: 10.18522/2415-8852-2025-1-19-35

**NARRATIVE STRATEGIES IN THE R. CHASLES' NOVEL  
"ILLUSRIOUS FRENCH WOMEN" ("LES ILLUSTRÉS FRANÇAISES", 1713)**

Veronika Altashina, Full Professor, Saint-Petersburg State University, Russia; e-mail: v.altashina@spbu.ru, nikaalt@bk.ru

**A**bstract. The article is devoted to the analysis of narrative strategies in R. Chasles's (Challe) novel "Les Illustres Françaises" (1713). The novel marks a transition from French "unrealistic" novel of the 17th century to the depiction of genuine reality in the novel of the Enlightenment era. Inheriting principles of the framed narration characteristic for short stories, R. Chasles (1659–1721) significantly changes them to create a new form, popular with the authors of the coming century. The article examines narrative strategies of the short story and the novel and demonstrates their productive combination. A detailed analysis of the full title shows its connection with both tradition and generic changes of a short story and a novel. In Chasles's novel, the presence of two frames (the author's preface and incipit) is noted. The frame preceding the story, oral or written, is a kind of commentary on how, in what conditions, under what circumstances the process of telling a story takes place, i. e. it reveals a metanarrative. The text is characterized by a plurality of points of view, when the same story or its continuation is told by different characters, that leads, on the one hand, to objectification, but on the other, to the relativity of the perception of reality. The analysis of the title, two frames, a complex "box" structure, in which the characters of one story turn out to be narrators in the next, numerous prolepses, metalepses and mise-en-abymes allows us to draw a conclusion about the metafictional specificity, characteristic for historical changes of novel traditions.

**K**ey words: Robert Chasles (Challe), 18th century, narrative strategies, frame construction, short story, metalepsis, mise-en-abyme, metafiction

