

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-11-1.11>

Фенко Светлана Александровна

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ В "КНИГЕ МАСОК" РЕМИ ДЕ ГУРМОНА

Статья посвящена поэтике "Книги масок" (1896) Реми де Гурмона (1858-1915) - французского автора, одного из основателей художественной критики. Выявлено своеобразие импрессионистического литературного портрета в творчестве Реми де Гурмона. Обозначена связь литературного портрета Гурмона с традицией жанра, заложенной Ш.-О. Сент-Бёвом. Описаны изменения структуры жанра в "Книге масок" в контексте импрессионистической критики рубежа XIX-XX вв. Сделан акцент на эмоционально-оценочной тональности и ассоциативности, свойственной литературному портрету Гурмона.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/11-1/11.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(89). Ч. 1. С. 51-56. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/11-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 82-95

Дата поступления рукописи: 02.09.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-11-1.11>

Статья посвящена поэтике «Книги масок» (1896) Реми де Гурмона (1858-1915) – французского автора, одного из основателей художественной критики. Выявлено своеобразие импрессионистического литературного портрета в творчестве Реми де Гурмона. Обозначена связь литературного портрета Гурмона с традицией жанра, заложенной Ш.-О. Сент-Бёвом. Описаны изменения структуры жанра в «Книге масок» в контексте импрессионистической критики рубежа XIX-XX вв. Сделан акцент на эмоционально-оценочной тональности и ассоциативности, свойственной литературному портрету Гурмона.

Ключевые слова и фразы: литературный портрет; жанр; Гурмон; импрессионизм; импрессионистическая критика; «Книга масок».

Фенко Светлана Александровна

Московский педагогический государственный университет

swfenko@yandex.ru

ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПОРТРЕТ В «КНИГЕ МАСОК» РЕМИ ДЕ ГУРМОНА

Реми де Гурмон (1858-1915) – французский литератор, приобретший на рубеже XIX-XX вв. известность своими романами, лирическими произведениями, философскими пьесами, эссе. Гурмон активно работал в журналистике. Он был одним из основателей влиятельного парижского журнала «Меркюр де Франс», который стал на рубеже веков литературным оплотом символистов. В 1894 г. вместе с Альфредом Жарри он основал журнал «Имажье». Однако прежде всего Гурмон приобрел авторитет как литературный критик. Наиболее значительное и сохранившее актуальность до сегодняшнего дня из творческого наследия Гурмона – сборник литературных портретов «Книга масок» (“Le livre des masques”, 1896).

Внимание французских литературоведов привлекли прежде всего личность и биография писателя, его критические эссе о французском языке и литературе, а также журналистская деятельность Гурмона [13; 15; 18; 19]. Уже в ранних работах французских литературоведов отмечалась близость Гурмона-критика импрессионизму. Так, например, Поль Эскуб в книге «Реми Гурмон и его творчество» (1921), описывая критический метод писателя, приходит к выводу, что портреты Гурмона являются скорее впечатлением, зарисовкой, нежели анализом, критическим разбором. ««Книга масок» – это критика обобщенная. Личность писателя обозначена уверенными штрихами, которые намечают только общий рисунок, его контур. Эти портреты интуитивны, они напоминают работу, невозможную для прогнозирования» [16, р. 69].

В наиболее обстоятельной на сегодняшний день работе, посвященной творчеству Гурмона, монографии Энн Буае «Реми де Гурмон. Письмо и его маски» (2002) [14], французская исследовательница, помимо многогранности творчества Гурмона-поэта, прозаика, эссеиста, философа, ученого-энциклопедиста, отмечает еще одну сложность, с которой сталкивается всякий, кто обращается к изучению его творческого наследия, – трудность понимания, «схватывания писателя» [Ibidem, р. 16], в творчестве которого нет ни жизненных биографий, ни автобиографий, чьи работы не носят исповедальный характер.

Энн Буае отмечает, что интерес к критическим жанрам пробуждается у Гурмона достаточно рано, он работает в жанре эссе, противопоставляя свои работы натуралистической эстетике. Гурмон интересуется вопросами эстетики, стиля, языка. Буае приходит к выводу, что писатель внес значительный вклад в литературу, став одним из создателей художественной критики [Ibidem, р. 17]. В данном случае словосочетание «художественная критика» является синонимичным другому словосочетанию – «импрессионистическая критика».

В отечественном литературоведении о Гурмоне написано весьма немного. «Первооткрывателем» Гурмона в России стал А. В. Луначарский, перу которого принадлежит первая в нашей стране работа о Гурмоне – небольшая статья «Силуэты. Реми де Гурмон» [6], в которой известный знаток современной ему западноевропейской литературы отмечал, что Гурмон – «звезда первой величины и вместе с тем одна из показательнейших личностей для характеристики социально-психологического состояния Франции» [Там же, с. 170], а между тем его работы почти не известны в России. Эстетика Гурмона для А. В. Луначарского состоит в культе физиологической чувственности, в стремлении писателя к саморазвитию, т.е. к преобразению в «возможно более совершенное “чувствительное для наслаждения”» [Там же, с. 174]. В сущности, А. В. Луначарский, не называя Гурмона импрессионистом, «схватил» важнейшую черту мировоззрения и стиля, сближавшую французского писателя с импрессионистами, – установку на передачу непосредственного ощущения и сиюминутного впечатления от предмета.

Гурмон действительно отводил особую роль в процессе литературного творчества непосредственному ощущению и считал, как и все импрессионисты, такой вид познания выше рационального. В своей работе «Проблема стиля» он утверждает: «Мы пишем, что мы чувствуем, как мы думаем, как мы чувствуем все наше тело. Интеллект – это лишь один из способов быть чувствительным» [17]. Отсюда следовал вывод Гурмона о несостоятельности науки и ее подчиненном положении по отношению к искусству, поскольку наука уничижает «стихийное знание чувств и селит в душах разрушительное сомнение» [2, с. 16].

Показательно, что особый интерес Гурмон проявлял к символизму, выделяя его среди других литературных направлений рубежа веков. «Сегодня выделяются две группы писателей – символисты, т.е. те, у кого есть талант, и остальные», – утверждал он [12, р. 41]. Гурмон придерживался мнения, что символизм синонимичен «художественному индивидуализму» [3, с. 7]. Этот «художественный индивидуализм», установка на спонтанное, свободное выражение субъективных ощущений и впечатлений, поиск новых форм роднили символистов и импрессионистов.

Л. Г. Андреев в книге «Импрессионизм = Impressionnisme: Видеть. Чувствовать. Выражать» уже прямо относит Гурмона к литературному импрессионизму, отмечает, что Реми де Гурмон свои эссе цикла «Книги масок» (1896-1898) даже не именовал критическими, а видел в них жанр «психологических или литературных произведений» [1, с. 179].

«Книга масок» – двухтомный сборник литературных портретов. Первый том выходит в 1896 году, второй – в 1898. Известно, что первоначально при первом издании книги Гурмон предполагал дать подзаголовок «Портреты символистов», но от этой идеи он в дальнейшем отказался [14, р. 24]. Однако его первоначальное намерение свидетельствует о том, что он отдавал себе отчет в принадлежности создаваемых им произведений к жанру портрета.

В отличие от родоначальника жанра литературного портрета, французского писателя и критика Ш.-О. Сент-Бёва, Гурмон создает портреты только писателей-современников, более того, исключительно символистов. Всего в сборнике пятьдесят три портрета, среди которых портреты как зачинателей символизма, его крупнейших представителей П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, М. Метерлинка, так и «малых символистов» – А. де Ренье, Ж. Мореаса, Ф. Вьеле-Гриффена, Ф. Жамма и др.

В предисловии к книге Гурмон делает оговорку о невозможности наиболее полного описания символистского литературного движения, поскольку «пока оно не проявило всех своих сил» [3, с. 3], а также упоминает о встречающихся «пустых рамах и свободных местах» [Там же, с. 8] (цикл «Литературные прогулки», изданный Гурмоном позже в 1904-1913 гг., заполнит некоторые пробелы).

Относительная «камерность» сборника – аналог «камерности» полотен художников-импрессионистов. Как и они, Гурмон в своих литературных портретах хотел прежде всего передать свое субъективное впечатление от объекта. Цель своей книги Гурмон определяет так: «...бросить известный намек, движением руки указать путь» [Там же]. Здесь автор имеет в виду путь знакомства и понимания писателей-символистов, и это знакомство он предлагает начать с описания вызываемых творчеством символистов ощущений, эмоций. В сборник помещены также несколько стихотворных текстов для наиболее глубокого воздействия на читателя; подробного литературно-критического разбора этих произведений Гурмон не предлагает, ограничиваясь кратким эмоциональным комментарием, поскольку его портреты не предполагают глубокого анализа творчества писателей.

Книга Гурмона представляет собой сборник импрессионистических литературных портретов, калейдоскоп ощущений, непосредственных впечатлений, возникающих образов. Задача сборника – зафиксировать и развить единое лирическое переживание, обозначить палитру чувств, эмоций, вызываемых у критика творчеством символистов. Такая структура книги сопоставима с сериями импрессионистских картин, изображающих один и тот же объект, явление в разное время суток, в разных его состояниях, что было призвано отражать концептуальную идею изменчивости мира, коррелирующуюся с палитрой чувств и настроений. Работа Гурмона, так же, как и работы художников-импрессионистов, дробясь на отдельные, разнородные мазки, представляет собой единство всех частей и компонентов, формирующих единый образ.

Поясняя композицию книги, Гурмон указывал, что литературные портреты в ней расположены в определенном порядке, установленном автором, однако же «без всякого отношения к внешнему успеху писателей. Существуют имена, пользующиеся известностью и не включенные в нашу галерею» [Там же]. В сборник включен портрет Поля Верлена, которого Гурмон признавал «чистым гением», а также портрет Артюра Рембо, чье творчество, по собственному признанию Гурмона, не нравилось ему, но вызывало живой интерес [Там же, с. 87]. Действительно, портреты располагаются в тесной связи с личными вкусами и предпочтениями их автора.

Важную роль в понимании замысла Гурмона играет название книги. О функции названия в импрессионистической прозе писала Н. И. Кундаева. Этот элемент текста Н. И. Кундаева считает одним из ключевых, называет «жанровым, стилевым, смысловым и эмоциональным камертоном» [5, с. 13]. Слово «маска» было «очень модным в те времена, отсылающим к теме иллюзий» [14, р. 43]. Такое название предполагает следующую трактовку: маска требует расшифровки, распознавания ее украшений, выявления сокрытого и верной трактовки открытого ею же. «Маска не должна скрывать пустоту. Такой заголовок предупреждает: автор прячется за одной или несколькими масками, а критик только предлагает свою версию маски писателя. Возможно, нужно идти дальше и увидеть в писателе даже маску его письма – тогда и письмо лишится идентичности» [Ibidem].

Подобное название акцентирует установку на медитативное созерцание, на раскрытие того, что скрывается за видимостью. В предисловии к своей книге Гурмон писал о том, что наблюдателю доступно и известно только то, что он видит. «Только феномены... Истина сама в себе ускользает от нас. Сущность вещей недоступна нам» [3, с. 6]. Гурмон чрезвычайно ценил суждение Шопенгауэра: «Мир есть мое представление», – о чем также писал в предисловии к «Книге масок» [Там же].

Более подробно об идеях Шопенгауэра и их отражении в работах символистов пишет Эллис (Л. Л. Кобылинский) в книге «Русские символисты»: «...Шопенгауэр созерцание понимал не только как познание “действительных объектов”, всегда лишь адекватных их реальному содержанию, но также и как творческое, окрыленное воображением (фантазией) видоизменение самих объектов, как данных эмпирического

восприятия» [11, с. 13]. Фантазия, как отмечает Л. Л. Кобылинский, расширяет познание гения, не ограничивая его только реально-предстоящими объектами и сцеплениями обстоятельств, но выводит далеко за пределы личного опыта, предоставляя возможность из малого, доступного непосредственному наблюдению, восстанавливать остальное [Там же].

Л. А. Софронова в статье «Маска как прием затрудненной идентификации» обозначает функцию маски – «скрыть лицо и, следовательно, человеческую сущность... Маска знаменовала выход человека на сцену, преодоление границы между жизнью и искусством» [9, с. 343-344]. Использование маски позволяет применить к жизни законы искусства, выстроить ее по этим законам. «Утверждалось, что лишь искусство способно проникнуть в суть вещей и увидеть их такими, какие они есть на самом деле, тем более, что внешнее в этой концепции искусства совпадает с внутренним» [Там же, с. 352]. Но именно такую задачу ставили перед собой символисты с их культом искусства, признанием его самоценности, автореференциальности. В предисловии к «Книге масок» Гурмон декларировал: «Искусство завершает то, что только намечено жизнью» [3, с. 4].

Концепт маски основан на непознаваемости сущности человека. Исторически сложилась трактовка маски как оппозиции истинного и ложного, двойственности. Однако в XX веке отношение к роли маски меняется. Приходит осознание многомерности человека, маска перестает олицетворять собой исключительно ложное, обман. Каждая отдельная маска воспринимается как только одно из множества проявлений личности. Один и тот же человек не только по-разному идентифицируется, но и наделен множеством идентификаций, способных сменять и дополнять друг друга. «Эти идентичности совмещаются, но характеризуют человека не с разных сторон, а с одной – но по-разному» [9, с. 355]. Таким образом, окончательной идентификации произойти не может.

Заголовок «Книга масок» указывает на важную роль субъективного начала в попытке распознать маску. Акцентируется внимание на эмоциональной насыщенности текста, желании передать ощущение, эмоции, настроения, вызванные соприкосновением с одним из явлений символистского направления. Человек для Гурмона многогранен: «...сколько струн в человеке! Одно только перечисление их составляет уже значительный труд» [3, с. 10], но также многогранно для него и символистское творчество. «Книга масок» – возможность рассмотреть более внимательно некоторые составляющие этого явления.

Гурмон, в отличие от Сент-Бёва – родоначальника жанра литературного портрета, не стремится в своей книге к «классификации умов». Его книга демонстрирует другой способ изучения фигур писателей. Идея «мир – есть моё представление» для Гурмона становится «универсальным принципом освобождения» [Там же, с. 6]. Свои работы Гурмон позиционирует как «заметки», набросанные на полях по поводу выхода нового произведения [Там же, с. 94]. Если работы Сент-Бёва представляют собой скрупулезное изучение документальных свидетельств жизни писателя, выявление тех или иных влияний на формирование и развитие писательского таланта, обнаружение взаимосвязи биографических фактов и творчества автора, то литературные портреты Гурмона становятся сиюминутным откликом на прочитанное, передачей своего собственного восприятия, суждения об авторе, часто обрывочного, одностороннего, не претендующего ни на объективность, ни на законченность и обоснованность. «Субъективист черпает из себя самого, из запаса собственных накопленных ощущений... Тогда рассказываешь не эпизоды жизни вообще, а эпизод собственной души, единственный эпизод, который можно повторять сколько угодно...» [Там же]. Таким образом, Гурмон рассказывает не столько о писателях-символистах, сколько о себе, о своем восприятии символистского творчества.

Субъективистская, импрессионистическая установка Гурмона на фиксацию своих личных впечатлений от личности и творчества того или иного писателя закономерно привела к существенной редукции биографического элемента в его портретах и сокращению их объема, по сравнению с литературными портретами Сент-Бёва. Для Сент-Бёва изучение биографии писателя – необходимое условие для понимания природы и специфики его таланта, «склада ума». Сент-Бёву, по его словам, было важно «увидеть в поэте человека» [8, с. 48]. Гурмон же обращается к поэту в человеке. Биографический сюжет перестает играть прежнюю значимую роль, поскольку литературный портрет Гурмона изменяет свои цели и задачи. Любое литературное произведение, в том числе и литературный портрет, как утверждает сам Гурмон, должно не только пересказывать жизнь описываемой личности, оно должно включать в себя отражение этой личности, т.е. ее восприятие другим – в данном случае самим критиком [3, с. 7]. Во многих портретах Гурмон убирает всякие биографические сведения об авторе, предлагая вместо них свое представление о том, как проходят дни писателя: так, например, об Анри де Ренье Гурмон пишет, что писатель «живет в старинном замке Италии, среди эмблем и рисунков, которыми украшены его стены. Он предается своим грезам, переходя из зала в зал» [Там же, с. 24]. В некоторой доле экзотичности, иностранной пышности Гурмон видит уникальность письма Ренье. Подчеркнуть эту уникальность представляется Гурмона более значимым, чем изучить причины ее возникновения.

Биографический метод для Сент-Бёва предполагал, что реконструкция важнейших вех и этапов жизненного пути писателя – путь к пониманию особенностей его таланта и творчества, поэтому стержнем литературного портрета у Сент-Бёва становится *curriculum vitae*, лаконичное, но систематическое описание жизненного и творческого пути героя [10]. Гурмон, напротив, выхватывает отдельные, разрозненные, часто не самые существенные факты биографии писателя, но субъективно значимые для Гурмона, произведшие на него наибольшее впечатление. Некоторые портреты в книге Гурмон сопровождает одним-двумя биографическими фактами, вызывающими у него эмоциональный отклик, а также рождающими те суждения о творчестве автора, о которых Гурмон говорит на протяжении портрета. Например, в портрете «Тристан Корбьер» Гурмон упоминает его родственную связь с Эдуардом Корбьером, писателем-маринистом,

чья любовь к морю, чей ум и пренебрежительное отношение к публике передались сыну (племяннику): «Дайте этому уму больше таланта и нервности, и вы получите Тристана Корбьера» [8, с. 85]. В книге присутствуют портреты, вовсе лишённые биографического компонента («Поль Адан», «Эмиль Верхан», «Адольф Ретте»).

Художественно-образное описание, отражающее сиюминутные настроения, впечатления, полученные при непосредственном восприятии автором творчества поэтов, – основа жанра литературного портрета в импрессионистической критике. Задачей такого портрета становится стремление вызвать у читателя то же настроение, ту же эмоцию, что возникали у критика в момент восприятия поэтических работ. Иначе говоря, метод художественно-образного описания, являясь только одной из составных частей структуры критического жанра, становится в импрессионистской критике доминирующим, жанрообразующим.

О критическом отношении Гурмона к биографическому методу Сент-Бёва свидетельствует следующее его высказывание: «Изучая писателя, любят у нас (пристрасть, полученное нами в наследство от Сент-Бёва) знать его духовную семью, перечислять его предков, устанавливать по его поводу законы наследственности, находить указания на прочитанные книги, следы чужого влияния, отпечаток руки, которая легла на мгновение на его плечо» [3, с. 58]. Подобную работу критик считает несложной, а потому неинтересной для эрудированного человека. Оригинальность подхода он видит в воздержании от подобного метода изучения. Биографический метод Гурмон считает себя изжившим, предлагая ему на смену чувственный подход к изучению творчества современников.

Импрессионистское желание зафиксировать непостоянное, неуловимое актуализирует поэтику незавершенности. Т. Н. Мартышкина писала о сознательном незавершении импрессионистами своих работ, «ведь согласно их представлениям, произведение должно содержать лишь указание и намек, требуя от зрителей максимально активной позиции» [7, с. 17]. В. В. Костюк упоминает «культ этюда» [4, с. 85], свойственный авторам-импрессионистам, преимущество которого заключается не в завершенности и детальной проработанности, а в особой эмоциональности, остроте восприятия, выразительности передачи.

Таким образом, объектом изображения «Книги масок» становятся субъективные впечатления критика, влекущие за собой поток ассоциаций. Литературный портрет Гурмона – своеобразный этюд, набросок субъективного рассуждения, личного восприятия творчества поэта, описывающий только один выделяемый автором образ. Так, книги Ребеля представляются Гурмону «огромным вокзалом, наполненным локомотивами, оглушаемым свистками, криками, прощальными поцелуями и поцелуями встреч» [3, с. 150]. В портрете «Артур Рембо» Гурмон пишет о вынужденной разлуке поэта с Верленом, произошедшей по причине «какого-то незначительного недоразумения, разлучившего их» [Там же, с. 86]. Недоразумение, о котором говорит автор, на самом деле – одно из наиболее драматических событий во взаимоотношениях двух поэтов: знаменитый выстрел Верлена в Рембо. Гурмон ограничивается намеком на этот факт биографии Рембо, который, казалось, давал материал для развернутого рассказа. Пренебрегая рассказом о важнейших фактах биографии своего героя, Гурмон между тем не может отказать себе в удовольствии передать свое впечатление от поэзии Рембо. Причем это впечатление строится на неожиданной и достаточно вольной ассоциации: «В сборнике его стихов имеются страницы, производящие впечатление красоты, той своеобразной красоты, которую можно почувствовать при виде типичного экземпляра жабы, покрытой бородавками, или ярко выраженного сифилиса...» [Там же, с. 87]. Личные ассоциативные образы, возникающие в сознании критика при чтении, оказываются для него значимее биографических сведений, поскольку именно они формируют тот общий образ, общее впечатление, передача которого – цель книги. Встречаемые указания на другие жизненные события писателя или написанные им произведения могут быть расценены как приглашение к самостоятельному изучению творчества символиста.

Характерная особенность субъективистской манеры Гурмона-портретиста и импрессиониста – усиление эссеистического элемента в его литературных портретах. Как и Сент-Бёв, Гурмон рассуждает о современном литературном процессе, о значении литературы как искусства, о культуре Франции, о роли поэта. Ключевое отличие портретов Гурмона состоит в том, что в его работах рассуждения на отвлеченные темы часто превалируют над рассуждениями, касающимися фигуры описываемого автора, а иногда и практически вытесняют их. Так, в портрете «Рашильд» фигура французской писательницы становится лишь поводом, отправной точкой для свободных размышлений Гурмона о женщинах-литераторах. Портрет не содержит ни фактов биографии Рашильд, ни ее психологической характеристики, ни обзора, даже лаконичного, как это случается у Сент-Бёва, ее творчества. Гурмон ограничивается предельно краткой и столь же субъективной оценкой таланта Рашильд, уместившейся в двух заключительных абзацах: «...“Démon de l’Absurde” [“Демон абсурда”] лучшее из ее произведений, я охотно прибавлю... что это собрание сказок и мечтаний в диалогах убеждает меня в несомненной искренности ее художественного творчества. Страницы, подобные “La Panthère” [“Пантере”] или “Vendanges de Sodome” [“Урожаю Содомы”], показывают, что фазы мужественности могут быть также и у женщины. Тогда она пишет без всякого кокетства, обязательного или обычного для нее, вносит свою лепту в искусство» [Там же, с. 103].

Подробные описания и пояснения Гурмон заменяет метафорой, зримым образом, меткой краткой характеристикой: Малларме – «собиратель драгоценных камней» [Там же, с. 32], Жюль Ренара он называет «охотником за образами» [Там же, с. 57], о Пьере Кийаре пишет: «...у него языческая душа, или, вернее, душа, которая хотела бы быть языческой» [Там же, с. 39]. «Метерлинк настоящий Мудрец» [Там же, с. 17]. Поль Ру – «человек богатого воображения, но дурного вкуса» [Там же, с. 123]. Подобные приемы призваны сокращать объем текста, а также обогащать его эмоциональную составляющую.

Столь же лаконичны и субъективны и литературно-критические комментарии Гурмона, которыми он сопровождает цитаты из произведений поэтов. В них выражена оценка, зафиксирована ассоциация критика, вызванная чтением стихотворных строк, описано общее впечатление от процитированного отрывка: «Строфы из “Bateau ivre” [“Пьяный корабль”] – истинная поэзия большого масштаба... Вся поэма полна движения» [Там же, с. 87-88]. Часто в стиле писателей, чьи портреты он создает, Гурмон отмечал то, к чему тяготеет сам. Например, «эскизный и спутанный рисунок» у Поля Верлена [Там же, с. 133] или способность «виртуозно жонглировать» образами у Гюстава Кана [Там же, с. 130]. Комментарий Гурмона также не претендует на объективность и обоснованность. Более того, такой комментарий не проясняет значения произведения или его художественной ценности, а только выражает авторскую оценку этих произведений. Часто их чрезмерная эмоциональность подчеркивает субъективность этой оценки.

Другим способом «сворачивания» текста становятся афоризмы, емкие выражения: «...для дурных книг не требуется костра. Достаточно огня камина» [Там же, с. 9]; «Ирония придает приятную остроту эссенциям морали: для этого навару из ромашки необходим перец» [Там же, с. 61], «Для нехудожника искусство всегда имморально» [Там же, с. 106].

Гурмон внимателен не столько к биографии и личности того или иного писателя, сколько к его стилю. Он выделяет наиболее характерные и значимые слова в его лексиконе. Так, например, подчеркивая меланхоличность Анри де Ренье, Гурмон пишет: «Два слова, которые чаще всего звучат в его стихах – это *ог* и *mort* [золото и смерть]» [Там же, с. 24], в портрете Фердинанда Герольда отметит, что «*gemme* [драгоценный камень] – одно из самых любимых слов поэта» [Там же, с. 41], «наиболее характерное слово для поэзии Верхарна: “галлюцинировать”. Оно встречается на каждой странице» [Там же, с. 20]. Стиль и эстетика языка особенно важны для Гурмона, поскольку в них он видит авторскую индивидуальность. Отдельное слово, часто повторяющееся в творчестве поэта, отражает сознание этого поэта, его самобытность.

Добиваясь эффекта эмоциональной вовлеченности читателя, Гурмон активно использует риторические вопросы, многочисленные восклицательные конструкции: «Не правда ли, очень нежная печаль?» [Там же, с. 42], «Без наивности, вернее, душевной свежести, мыслимы ли поэты?» [Там же, с. 46]; «Сколько у него трогательных видений! Какая красивая фантазия! Как легко слова слагаются у него в стих завидной свежести!» [Там же, с. 138]. В подобных выражениях Гурмон обращается к читателю как к соавтору, заставляя и его воображение участвовать в формировании образа писателя, в понимании его установок. Кроме того, подобным образом Гурмон расставляет акценты в своем литературном портрете, уточняя ту эмоцию, то ощущение, что испытывает сам и что передает в своей книге.

Характерной чертой стиля Гурмона является частое использование вставных, дополнительных конструкций в скобках, создающих эффект фрагментарности, прерывистости, импрессионистической «точечной техники». «Установилось мнение, звучащее парадоксально (неловкое свидетельство расшатанного поклонения)...» [Там же, с. 47], «Жаба уселась на свои задние ляжки (они так похожи на человеческие)...» [Там же, с. 77], «...двери, захлопнутые с треском (и – помните, – с каким!)» [Там же, с. 48]. Подобные уточнения вызывают у читателя необходимые воспоминания, ассоциации, актуализируют сказанное ранее, формируя общий образ символистского движения, но не прерывая, однако, описания одного его представителя. Важна также и эмоциональная окраска подобных конструкций. Комментарии, помещенные в скобки, часто звучат неожиданно, резко, что также привлекает внимание читателя, позволяет автору закрепить произведенное впечатление.

Подводя итог, констатируем, что Реми де Гурмон, обращаясь к жанру литературного портрета, значительно реформирует его. «Книга масок» Гурмона – сборник импрессионистических литературных портретов с характерной для жанра установкой на фиксацию субъективного впечатления критика от личности и творчества того или иного писателя. Усиление субъективного начала проявилось в значительной редукции биографического и доминировании эссеистического элемента в структуре портрета, а также в преобладании эмоционально-оценочной тональности и ассоциативности. Характерной чертой импрессионистических этюдов Гурмона стал их лаконизм, коррелирующий с «точечной техникой» и камерностью полотен импрессионистов.

Список источников

1. Андреев Л. Г. Импрессионизм = Impressionnisme: Видеть. Чувствовать. Выражать. М.: Гелеос, 2005. 311 с.
2. Владимирова А. И. Франция на рубеже XIX и XX веков: литература, живопись, музыка, театр. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2004. 147 с.
3. Гурмон Р. Книга масок / пер. с фр. Е. М. Блиновой, М. А. Кузмина. М.: Володей, 2013. 303 с.
4. Костюк В. В. Поэзия и проза Елены Гуро: к проблеме творческой индивидуальности: дисс. ... к. филол. н. СПб., 2005. 191 с.
5. Кундаева Н. И. Жанровые тенденции в русской малой импрессионистической прозе первой трети XX века: автореф. дисс. ... к. филол. н. Самара, 2013. 23 с.
6. Луначарский А. В. Собрание сочинений: в 8-ми т. М.: Художественная литература, 1965. Т. 5. 654 с.
7. Мартышкина Т. Н. Импрессионистическое мировоззрение в западноевропейской культуре века: истоки, сущность и значение: автореф. дисс. ... к. культурологии. Нижневартовск, 2008. 27 с.
8. Сент-Бёв Ш.-О. Литературные портреты. Критические очерки. М.: Художественная литература, 1970. 582 с.
9. Софронова Л. А. Маска как прием затрудненной идентификации // Культура сквозь призму идентичности / отв. ред. Л. А. Софронова, Н. М. Филатова. М.: Индрик, 2006. С. 343-359.
10. Трыков В. П. Французский литературный портрет XIX века. М.: Флинта; Наука, 1999. 358 с.
11. Эллис (Кобылинский Л. Л.). Русские символисты. Томск: Водолей, 1998. 288 с.
12. Barrot O., Ory P. La Revue blanche. Histoire, anathologie, portraits. Fin de siècles. P.: Bourgeois éditeur, 1989. 112 p.

13. **Blaise W.-P.** Le critique, la presse et la nation: Rémy de Gourmont au Mercure de France, 1890-1900 // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 2007. № 59. P. 281-301.
14. **Boyer A.** Remy de Gourmont. L'écriture et ses masques. P.: Honoré Champion éditeur, 2002. 411 p.
15. **Coulon M.** L'enseignement de Remy de Gourmont. P.: Éditions du Siècle, 1925. 215 p.
16. **Escoube P.** Remy de Gourmont et son oeuvre. P.: Mercure de France, 1921. 106 p.
17. **Gourmont R.** Le Problème du style [Электронный ресурс]. URL: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/critique/gourmont_style (дата обращения: 26.09.2018).
18. **Larrat J.-C., Poulouin G.** Modernité de Remy de Gourmont. Caen: Presses Universitaires de Caen, 2010. 364 p.
19. **Voivenel P.** Remy de Gourmont vu par son médecin. Essai de physiologie littéraire. P.: Éditions du Siècle, 1924. 138 p.

**IMPRESSIONISTIC LITERARY PORTRAIT IN “LE LIVRE DES MASQUES”
 (“THE BOOK OF MASKS”) BY REMY DE GOURMONT**

Fenko Svetlana Aleksandrovna
Moscow State University of Education
swfenko@yandex.ru

The article analyses the poetics of “Le Livre des Masques” (“The Book of Masks”) (1896) by Remy de Gourmont (1858-1915) – the French author, one of the founders of literary criticism. The paper identifies the peculiarities of an impressionistic literary portrait in Remy de Gourmont’s creative work, discovers the relation of Gourmont’s literary portrait with the genre tradition that was established by Charles Augustin Sainte-Beuve. The changes in the genre structure are described in the context of the impressionistic criticism of the turn of the XIX-XX centuries. The emphasis is made on the emotional-evaluative tonality and associativity typical of Gourmont’s literary portrait.

Key words and phrases: literary portrait; genre; Gourmont; impressionism; impressionistic criticism; “Le Livre des Masques” (“The Book of Masks”).

УДК 8; 8:82.01

Дата поступления рукописи: 30.07.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-11-1.12>

Статья рассматривает наличие общих черт в жизни и творчестве двух английских поэтов, великого лорда Байрона и известного своими антивоенными выступлениями Зигфрида Сассуна. Судьбы обоих разворачивались на фоне войны. Их творчество до сих пор не исследовалось с точки зрения сходства их взглядов на мироустройство. Автор акцентирует внимание на произведениях, посвященных антивоенной тематике и неприятию бесполезного кровопролития. Как Байрон, так и Сассун, с разницей в сто лет, высвечивали язвы современного им общества. Статья позволит более глубоко проанализировать некоторые периоды творчества обоих поэтов и определить степень его влияния на общественное мнение Англии времен Первой мировой и Наполеоновских войн.

Ключевые слова и фразы: Байрон; Сассун; Наполеоновские войны; Первая мировая война; поэма; лирика; английские окопные поэты.

Шишкова Ирина Алексеевна, д. филол. н., профессор
Литературный институт имени А. М. Горького, г. Москва
ishishkova@yandex.ru

БАЙРОН И САССУН: О ПОЭТАХ И ВОЙНЕ

В судьбах поэтов нередко наблюдаются удивительные сходства. Неслучайно биограф окопного поэта Зигфрида Сассуна (Siegfried Sassoon, 1886-1967), Макс Эгрмонт (Max Egremont), в одной из своих лекций «Зигфрид Сассун. Жизнь поэта» назвал того воплощением романтического идеала (the embodiment of a romantic ideal) и байронической личностью (a Byronic figure) [4].

Перипетии в судьбе Байрона (1788-1824) проходили на фоне Наполеоновских войн в Европе (1799-1815), а Сассун ушел добровольцем на Первую мировую (1914-1918).

В 1816 году, после скандального расставания с женой, Байрон навсегда покинул Англию, отправившись в вынужденную ссылку в Швейцарию. Поэт предвидел участь Европы: один правитель сменил другого, а в мире, кроме разрушенных городов и искалеченных судеб, вновь ничего не изменилось, и простой народ не заметил значительных социополитических преобразований. Байрон с горечью писал о том, что сильные мира сего так и не осознали трагизма создавшейся ситуации. Их не смущал тот факт, что от павших тиранов останется только нелестное упоминание в истории да дорогой могильный камень: «А впрочем, не хватало одного им: / Оплаченных историку похвал / Да мраморной гробницы...»¹ [1; 11].

¹ “What do these outlaws conquerors should have? / But History’s purchased page to call them great? / A wider space – an ornamented grave?”