

Не случайно Али Смит выбирает и название для своей книги. Осень – период, которым пропитано повествование. Это тот самый период перемен, когда вспоминается прошлое и возникает предчувствие будущего. Герои романа охвачены воспоминаниями в то время, как все вокруг, включая Великобританию, стремится к новому, не то к жизни, не то к смерти; не то к прошлому, не то к настоящему. Ирония времени в романе Али Смит заключается в том, что воспоминаниями прошлого можно вернуть настоящее и придать ему смысл.

Е. А. Ревуцкая

ОБРАЗ *FEMME FATALE* В ЛИТЕРАТУРЕ «КОНЦА ВЕКА»

Еще Дежене (*Desgenais*) – герой «Исповеди сына века» (*La confession d'un enfant du siècle*, 1836) Альфреда де Мюссе (1810–1857) – французского поэта и романиста XIX века, чье имя ассоциируется с легкомыслием и любовными треволнениями, не исключавшими, тем не менее, глубины чувств – не верил в любовь. В одном из эпизодов романа Дежене даже присылает другу Октаву свою возлюбленную, чтобы научить его «никогда не влюбляться».

Современник Мюссе Жерар де Нерваль (*Gérard de Nerval*; 1808–1855) – французский поэт-романтик, принадлежавший к поколению поэтов, «родившихся одновременно со столетием» – написал целое множество любовных романов. Значительное их число объяснялось как раз стремлением встретить идеальную женщину, в существовании которой он не был убежден. Ощущение противоречия между мечтой и действительностью вдохновило его на путешествия – реальные (он оставил книги путевых заметок) и воображаемые. Впоследствии оно же стало причиной самоубийства в сорокасемилетнем возрасте (де Нерваль повесился на фонарном столбе одной из парижских улиц, недалеко от дома, где жил). Примечательно, что присущие его творчеству эротизм, фантастика и идеализм (отметим, что одной из главных тем был мистический поиск совершенной женщины) позволяют считать де Нерваля предшественником французских символистов.

Обращаясь к литературе конца века сегодня, исследователи подчеркивают изменение, своего рода смещение целого ряда параметров, составляющих концепт «любовь». С одной стороны, мадемуазель Мими – героиня «Сцен из жизни богемы» (*Scènes de la vie de bohème*, 1847–1849) французского беллетриста Анри Мюрже – отличается легкомыслием и непостоянством. С другой стороны, Жан Маркаль напоминает, что под «невинностью» следовало понимать «независимость женщины от мужчины». Невинной называлась «свободная женщина, неизменно расположенная к любви» (*J. Markale*, 1972).

В качестве же литературного примера *femme fatale* выступает принцесса Леонора д'Эсте (*Léonora d'Este*) – героиня романа «Высший порок» (*Le Vice Suprême*, 1885) французского писателя Жозефена Пеладана (1858–1918).

Итальянская принцесса д'Эсте представляет собой литературный архетип *femme fatale*, воплощающей «высший порок» – торжество женщины над мужчиной. Богатая аристократка, владевшая несколькими иностранными языками и превосходно разбиравшаяся в литературе и классическом искусстве, д'Эсте считала себя выше как других женщин, так и мужчин, а статус жены находила недостойным. Д'Эсте, в частности, оставляет мужа (тот вскоре умирает от отчаяния) на следующий день после свадьбы, не усмотрев в семейных отношениях поэзии. Торжество над мужчиной – единственно возможная форма любви, которую он готов принять, поскольку лишь такие отношения представляются ей духовными, идеальными, необычайными.

Если верить биографам, прототипом д'Эсте была Анриет Майя (*Henriette Maillat*) – непродолжительное время возлюбленная и наставница Пеладана. Их отношения описаны как походившие на главенство матери над сыном – Анриет была старше, состоятельнее и занимала высокое положение в обществе. Благодаря Анриет Пеладан уроженец Лиона стал вхож в литературные круги Парижа. Анриет пользовалась дурной репутацией: ей приписывали убийство мужа (тот совершил самоубийство при загадочных обстоятельствах) и многочисленные отношения с писателями-декадентами – современниками Пеладана – Леоном Блуа, Жюлем Барбе д'Оревилли, Жорисом-Карлом Гюисмансом. Последний изобразил ее наставницей сатанизма Гиацинтой Шантлув (*Hyacinthe Chantelouve*, от франц. *louve* 'волчица') в романе «Там внизу» (*Là-bas*, 1981), основанном на связи с ней. Как следует из переписки Анриет и Гюисманса, их отношения представляли собой сплав сатанизма и постоянного противостояния – Гюисманс был охвачен страстным чувством к женщине, в то время как та мечтала о смерти и любовных отношениях с дьяволом. Анриет также писала Гюисмансу о своем недовольстве Пеладаном как возлюбленным – тот всякий раз оказывался «чересчур неподвластным». Последний, подобно героям своих книг, предположительно практиковал идеалистичное отношение к женщинам, за что подвергался унижению и осмеянию со стороны Анриет, считавшей платонизм Пеладана лишь попыткой замаскировать свою нерешительность (С. Beaufils, 1990; К. Н. Sato, 2010).

Впрочем, во французской литературе XIX века можно обнаружить также если не концепт, то, по крайней мере, миф русской *роковой женщины* – одну из форм онтологической рефлексии о России. Последняя описывалась французскими писателями того времени, как *immense, lointaine, mystérieuse, inquiétante* 'огромная, далекая, таинственная, опасная' (J. Neboit-Mombet, 2005). Россия также ассоциировалась с холодом, печалью, жестокостью.

Необходимо «красивая, подневольная и несчастная» русская женщина едва ли является роковой: во французской литературе это испанка или итальянка. Так, у Пеладана это деспотичная итальянская принцесса Леонора

д'Эсте. Вместе с тем, начиная со второго романа «Декаданса» Пеладан «забывает» о своей героине, предпочтя ее новой – русской принцессе Поль – андрогинной девственнице романа «Любопытная» (*Curieuse!*, 1886), которая превращается в ревнивую собственницу – героиню четвертого романа цикла «Декаданс» под названием «Потерянное сердце» (*A coeur perdu*, 1888). Отметим, что мать Поль, польская графиня Круковецкая (*Krukowiecka*), олицетворяет уже другой образ *femme fatale*: Пеладан наделяет ее красотой и страстной натурой, но лишает материнского чувства. Так, смерть мужа, обер-камергера императора Александра I князя Владимира Рязанского графиня называет «счастливым несчастьем», вслед за которым она покидает Петербург со своим любовником графом Печерским, отправляясь в его поместье на Волге и оставив дочь на попечение тети, княгини Вологодской. У Пеладана есть и другие славянские *femme fatale* – героиня *Finis Latinorum* (1899) Татьяна Инавониха и княжна Софья Нарышкина, жертвующая добродетелью делу Революции и принимающая яд в романе «Черный нимб» (*Le Nimbe noir*, 1907).

Таким образом, мы имеем дело с образом русской *роковой женщины*, созданным французским писателем конца века, не имеющим непосредственной связи ни с Россией, ни с русским миром, ни с русской литературой. В действительности же, по мнению литературоведов, в частности, если верить исследованиям М. Нике, образ русской *роковой женщины* во французской декадентской литературе имеет как историческое, так и геополитическое объяснение. Прежде всего, этот образ может быть итогом террористических нападений народников, закончившихся убийством царя Александра II, совершенным в Петербурге 1 марта 1881 года. Среди террористов было много женщин-народниц (например, Вера Засулич, Софья Перовская), послуживших прототипом собирательного образа русской *femme fatale* во французской и в целом в западноевропейской литературе конца века. В качестве одного из первых примеров исследователи приводят пьесу Оскара Уайльда «Вера, или Нигилисты» (*Vera, or The Nihilists*, 1880) (М. Niqueux, 2000).

Во французской декадентской литературе, хотя бы даже у самого Пеладана, можно обнаружить целый ряд имплицитных отсылок, подтверждающих историческое и геополитическое происхождение образа русской *роковой женщины*. Так, в романе «Любопытная» княгиня Вологодская восхищается мятежной натурой своей племянницы (предупреждая, что та «способна поджечь Кремль») и упоминает имя графа Федора Ростопчина – предполагаемого виновника московского пожара 1812 года (J. Péladan, 1886).

Наконец, Пеладан пишет, что политические и экономические свершения Запада будут возможны благодаря русским (J. Péladan, 1888). Упоминает он также и о славянской решимости, с которой принцесса Поль намерена поработить своего возлюбленного (J. Péladan, 1888). Подобные непрямые отсылки символически кодифицируют образ русской *роковой женщины* в художественном пространстве французской декадентской литературы.

Таким образом, в литературной парадигме конца века образ *роковой женщины* становится одним из ведущих. Это отличает эстетическую ситуацию рубежа веков от образных систем предшествовавших литературных эпох, в частности, от западноевропейской литературы XVIII века, когда доминировал образ мужчины-соблазнителя. Так, приведем пример сэра Роберта Ловеласа (*Robert Lovelace*, правильно – Лавлэйс, дословно – ‘любственное кружево’, от англ. *love* ‘любовь’, *lace* ‘кружево’). Это был персонаж эпистолярного романа Сэмюэла Ричардсона (1689–1761) «Кларисса» (*Clarissa, or the History of a Young Lady*, 1748), красавец-аристократ, соблазнивший юную главную героиню. Благодаря популярности произведения во всей Европе фамилия героя стала именем нарицательным еще в литературе XVIII века, указывая на соблазнителя, искателя любовных побед (сегодня такое словоупотребление имеется лишь в русском, белорусском и украинском языках). Дальнейшая же литературная ситуация указывает на своеобразную инверсию ролей, и мужчина становится все более «индифферентным к любви». В качестве примера приведем хотя бы такое понятие, как «бодлеровская улыбка» (знаменитая улыбка Шарля Бодлера, выражающая невозмутимость и безразличие).

М. С. Рогачевская

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И XXI ВЕК: LES FAUX AMIS?

В развитии как цивилизационных, так и культурных процессов преодолен сложный рубеж: XXI век привнес свои коррективы в наше понимание того, что есть человек, и, конечно же, новую проблематику в искусстве и литературе. З. Бауман обозначил переход от XX в. к XXI в. как транзит от «стабильной современности» (*solid modernity*) к «текучей современности» (*liquid modernity*) (Z. Bauman, 2007). Иными словами, эпоха преодолела скорость кинетического движения с заменой ее на скорость электронную. Ее измерением стало не пересечение дистанций и освоение территории, а ментальность электронного сигнала.

Нет сомнений в том, что Интернет изменил то, как и что мы читаем. Соответственно, издателям книг также приходится адаптироваться к новым условиям как печати, так и электронного производства книжной продукции. Требуется еще много исследований, чтобы понять и правильно использовать различия в моделях общения с художественной литературой в прошлом и настоящем. Тем не менее, уже сейчас многие серьезные издания и ряд исследователей периодически публикуют такую информацию.

В настоящее время все чаще используют термин «контент», и не только в отношении компьютерных технологий. Если вдуматься, то и содержание произведения – это всего лишь определенного типа контент, только «упакованный» в определенный формат: книга, диск, файл.... И этот контент, как и алмаз, должен пройти путь шлифовки, обработки, придания ему особой