

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Тищенко Мария Владимировна

**«ЭССЕИСТИКА ВО ФРАНЦИИ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI ВВ. (ШАРЛЬ ПЕГИ, ЖАН-ПОЛЬ САРТР,
МИШЕЛЬ УЭЛЬБЕК)»**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (литература
Франции)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор О.В. Тимашева

Москва
2021

Оглавление

Введение	3
Глава 1.....	10
Эссе: содержательность художественной формы	10
1.1. Генезис и развитие теории жанра эссе	10
1.2. Аппеляция эссе к читателю	18
1.3. Экспрессия как неотъемлемая часть художественной формы эссе	22
Выводы по главе 1.....	32
Глава 2.....	35
Шарль Пеги как «религиозный эссеист»	35
2.1. Литературный герой и святой	36
2.2. «Двухнедельные тетради» как трибуна писателя-публициста.....	45
2.3. Христианин и «Дело Дрейфуса».....	51
Выводы по главе 2.....	59
Глава 3.....	62
Философские идеи в эссеистике Ж.-П. Сартра.....	62
3.1. Экзистенциальная философия Жан-Поля Сартра и ее риторика	63
3.2. Роль автора в литературно-художественном эссе экзистенциалиста	74
3.3. Прагматический аспект философской речи Ж.-П. Сартра	78
Выводы по главе 3.....	92
Глава 4.....	94
Эссеистика Мишеля Уэльбека	94
4.1. Общая тематика произведений Мишеля Уэльбека	95
4.2. Авторская позиция и особенности эссеистики Мишеля Уэльбека.....	99
4.3. Завоевание читателя: философские, идеологические и лингвистические методы.....	105
Выводы по главе 4.....	114
Заключение	117
Библиографический список.....	124

Введение

Настоящее диссертационное исследование представляет собой опыт изучения жанра эссеистики во Франции периода конца XIX – начала XXI вв. Шарля Пегги (1873 – 1914); Жан-Поля Сартра (1905 – 1980); Мишеля Уэльбека (р. 1956).

Актуальность исследования обусловлена постоянством интереса филологов разного профиля к жанру эссе. Поскольку вольная форма эссе вызывает затруднения при обобщенном описании, анализу чаще подвергались их конкретное содержание в совокупности с художественными и общественными воззрениями того периода, в которое было написано эссе. В настоящей работе эссеистическое творчество Шарля Пегги, Жан-Поля Сартра и Мишеля Уэльбека исследуется сразу с нескольких позиций: с историко-политической точки зрения (непрерывность обращения во Франции к вольной форме); в свете истории и теории литературы (проблемы жанра); эстетики («литературный герой» и святой у Пегги; отказ от «литературы» в пользу «нагого слова» у Сартра; дискурса «благополучного» мира Уэльбека); и с подходом к риторике, стилевым приемам и грамматике внутри эссеистического трактата.

Новизна настоящей работы состоит в том, что в ней сопоставлены с одинаковых (обозначенных выше) позиций эссе популярных писателей Франции, вышедших к широкой аудитории с промежутком в полвека, но с похожей силой воздействия на французского и даже мирового читателя. Специальное внимание уделено не только повторяющимся кризисам системы культурных дискурсов, расшатывающих перегородки между политикой, философией и изящной словесностью, но также и читательской аудитории, воспринимающей произведения эссеистов.

Гипотеза исследования. Эссе является одновременно и творческим актом, и методом познания. Жанр эссе позволяет актуализировать личностное начало коммуникативной стратегии, потому что автор в нем является центром оригинальной эгоцентрической конструкции повествования. Личность

творящего текст вызывает интерес, поскольку писатель является посредником между объективной реальностью и аудиторией, воспринимающей его слово. Автор эссеистического текста способствует формированию нового мира, создаваемого творческими усилиями очередного поколения.

Теоретико-методологической базой исследования послужили отдельные положения работ:

– теории жанра (С.С. Аверинцев, М.М. Бахтин, С.Н. Зенкин, Г.К. Косиков, А.Л. Кайда, В.И. Тюпа, В.Е. Хализев, Ж.-М. Шеффер, М.Е. Эпштейн);

– по теории текста (Н.Д. Арутюнова, И.Р. Гальперин, В.В. Дементьев);

– теории отношений автора и читателя (проблемы рецепции) (В.М. Алпатов, Г.И. Богин, В.Н. Волошинов, И.Р. Гальперин, А.Л. Дмитриевский, Д. Кост, В.Л. Лехциер, Т.Б. Любимова, М. Риффатер, У. Эко);

– истории французской литературы (Т.В. Балашова, Ж. Бреннер, Г.К. Косиков, J. Delaporte, A. Rousseau, P. Jeanson);

– истории французской эссеистики (В.И. Ерофеев, С.Н. Зенкин, П.Б. Карташев, A. Adam, R.M. Alberes);

– философии (Б. Паскаль, Ж.-П. Сартр, А. Шопенгауэр);

– истории философии (В.П. Визгин, П.Б. Карташев, И.С. Нарский).

Объект исследования – традиция свободных писательских рассуждений на темы культуры, философии, морали в эпоху новой словесности конца XIX – начала XXI века, ее тенденции.

Предмет исследования – историко-литературные и лингвориторические подходы к текстам французских эссеистов, особенностям жанра эссе в конце XIX – начала XXI века.

Исходным **материалом для исследования** послужили следующие эссе Ш. **Пегги**: «Личности» (Personalités), «Еще раз о гриппе» (Toujours de la grippe), «Наша молодость» (Notre jeunesse), «Марсель или диалог о гармоничном городе» (Marcel ou le dialogue de la cité harmonieuse); «Виктор-Мари, граф Гюго» (Victor-

Marie, compte Hugo); эссе Ж.-П. **Сартра** «Экзистенциализм – это гуманизм» (Existentialisme est un Humanisme), «Бытие и ничто» (L'être et le néant), «Слова» (les Mots), «Франсуа Мориак и свобода» (François Mauriac et la liberté), «Жан Жене, комедиант и мученик» (Jean Genet, comédien et martyr); «Бодлер» (Baudelaire); эссе М. **Уэльбека** «Г.Ф. Лавкрафт: «Против человечества, против прогресса» (H.P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie), «Мир как супермаркет» (Interventions), «Оставаться живым» (Rester vivant), «Присутствие Шопенгауэра» (En présence de Schopenhauer).

В процессе работы с материалом была использована **комплексная методика исследования**: теоретические положения, представленные в работах отечественных и французских ученых, методы стилистического и контекстуального анализа, описательный метод, метод интерпретации, лингвориторический анализ, грамматический анализ.

Цель диссертационного исследования – проанализировать общественно значимый потенциал эссеистики (ангажированной, публицистической, философско-моралистической, художественной, дневниковой или мемуарной), в жанре которой выступали разные писатели, имеющие широкую аудиторию и отклики в мировой печати. Важно было также продемонстрировать роль эссеистики в формировании мировоззренческой позиции человека, к которому всегда обращены писательские рассуждения, обозначить художественные приемы и лингвистические средства ее выразительности.

Поставленная цель предполагала решение следующих **задач**:

1. уточнение параметров жанра эссе;
2. установление соотношения «писателя» и активного «читателя» в XX веке;
3. выявление формализующего (теоретического) и художественного (риторического) начала в эссе;
4. раскрытие социально-религиозной проблематики эссеистики Ш. Пеги при ее обращении к демократическому читателю;
5. обнаружение черт экзистенциализма в публицистике (литературно-

художественной критике) у Ж.-П. Сартра, чья популярность как писателя-философа вышла далеко за пределы Франции;

6. определение философского базиса эссеистики М. Уэльбека, имеющей на сегодняшний день мирового читателя.

В теоретическом плане диссертация способствует:

- определению параметров жанра эссе;
- уточнению жанрового разнообразия эссе;
- уяснению особенностей жанра литературно-художественного эссе;
- определению взаимоотношений писателя и читателя эссе;
- объяснению преобладания определенных дискурсов в обозначенные эпохи;
- выявлению отдельных неизученных черт творчества Ш. Пеги, Ж.-П. Сартра и М. Уэльбека;
- объяснению соотношения в творчестве названных писателей прозы и эссеистической прозы.

Практическая ценность диссертационного исследования заключается в возможности применения его результатов и основных положений в истории французской эссеистики, курсах теории жанра, лекциях о творчестве Ш. Пеги, Ж.-П. Сартра и М. Уэльбека, в возможности создания теоретических курсов по литературоведению (публицистический аспект).

На защиту выносятся следующие положения:

1. Базовым принципом эссеистического текста является саморефлексия, которая позволяет сделать объектом исследования субъективные переживания личности, вызванные изменениями в привычном устройстве мира. Читатель критического эссе смотрит на мир сквозь призму индивидуально-личностных переживаний автора.

2. Для литературно-художественной эссеистики Шарля Пеги важны богословские добродетели: вера, надежда, умеренность, благоразумие. Он выступает противником «такой христианской веры, которая не несет обновления человеческих чувств». Основное свойство его критики – активный диалогизм (беседа с читателем).

3. В своей эссеистике Жан-Поль Сартр отсекает ту часть своей аудитории, которая интересуется откровенной политикой, и привлекает внимание тех, кто интересуется мировоззрением современников с позиций их “уникального бытия”, проще говоря, их собственной жизни. Его реальные герои не святые, но мученики своей реальной судьбы.

4. Эссеистика Мишеля Уэльбека созвучна темам совпадает с темами его романов. Как следствие, его читатель имеет возможность глубже освоить культурный опыт писателя, осознать свою уникальность через развитие самосознания и превозмочь навязанные обществом стереотипы мышления.

В первой главе **«Эссе: содержательность художественной формы»** обращено внимание на происхождение жанра эссе, на теорию жанра (1.1.); на апелляцию к читателю (1.2); к видам экспрессии языка как неотъемлемой части этого жанра (1.3).

Во второй главе **«Шарль Пеги как «религиозный эссеист»** на литературных примерах проанализировано соотношение геройства и святости (2.1.); определено значение издания «Двухнедельных тетрадей», где рассматриваются отношения религии и политики (2.2.); объяснено отношение христианина к «делу Дрейфуса» (2.3.).

В третьей главе **«Философские идеи в эссеистике Ж.-П. Сартра»** определена риторика экзистенциальных эссе писателя (3.1.); обозначена роль автора в литературно-художественном эссе писателя-экзистенциалиста (3.2.); проведено изучение прагматического аспекта текстов Сартра (3.4.).

В четвертой главе **«Эссеистика Мишеля Уэльбека»** выявлена тематическая связь эссеистики писателя с его творчеством как романиста (4.1.);

установлена авторская позиция, заявленная писателем ориентация на идеи Шопенгауэра (4.2); обращено внимание на то, какими способами происходит «завоевание и покорение читателя» (4.3).

В **Заключении** подведены итоги исследования по затронутым общественно-важным, литературным и специальным темам (политика и идеология, культура и литература, риторика, стилевые приемы и грамматика).

Апробация работы. Основные положения исследования были представлены в качестве докладов на следующих научных конференциях:

- VI Научная конференция «Романские языки и культуры: от античности до современности» (МГУ, 2011)
- VI Научная сессия Института иностранных языков ГБОУ ВПО г. Москвы «Московский городской педагогический университет» (2011)
- XIV Международная научная конференция «Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики» (Гродно, 2012)
- VII Научная конференция «Романские языки и культуры: от античности до современности» (МГУ, 2013)
- Международная научно-практическая конференция «Языковой дискурс в социальной практике» (Тверь, 2015)
- XLV Международная филологическая конференция (Санкт-Петербург, 14 – 19 марта 2016 г.)
- XIV Международная научно-практическая конференция «Человек в информационном пространстве» (Ярославль, 16 – 18 ноября 2017 г.)
- XLVII Международная филологическая конференция (Санкт-Петербург, 19 – 28 марта 2018 г.).

Основные положения проведенного диссертационного исследования отражены в 9 публикациях, общим объемом 2,8 п.л. (из них 1 п.л. – в изданиях, рекомендованных ВАК).

Объем и содержание работы. Диссертация общим объемом в 142 страниц (из них 123 страниц основного текста), состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включает 170 наименований, из которых 23 на иностранных языках, списка использованных словарей и справочных изданий (8 наименований).

Глава 1.

Эссе: содержательность художественной формы

1.1. Генезис и развитие теории жанра эссе

Настоящая работа посвящена исследовательскому прочтению литературно-художественных эссе. Любые литературные жанры, включая эссе, формируются исторически и на протяжении длительного времени, а их возникновение обусловлено постепенным «вызреванием» определенной устойчивой формы, в которой отражаются особенности нового типа изложения материала, создаваемого все новыми и новыми авторами.

Родоначальником жанра эссе считают Мишеля Монтеня, опубликовавшего в 1580 году, в конце эпохи Возрождения, книгу под названием «Les essais» – «Опыты». С французского языка слово «эссе» («essai») переводится как «попытка, опыт, набросок», корнями же восходит к латинскому «exagium» – «взвешивание». Эпоха Ренессанса обуславливает перемены и новое состояние литературы.

В своих эссе М. Монтень противопоставлял схоластической картине мира новый тип мышления – *ренессансный*. Книга «Опыты» Монтеня не имеет строгого плана. Названия 87 глав его книги из 107 начинаются с предлога «о»: «De la tristesse» («О грусти»), «De l'oisiveté» («О праздности»), «Des menteurs» («О лжецах»), «Du parler prompt ou tardif» («О речи живой и речи медлительной»), «Des prognostications» («О предсказаниях»), «De la constance» («О стойкости»), «De la punition de la courdise» («О наказании за трусость»), «De la peur» («О страхе»). Каждая глава имеет, как отмечает Г.К. Косиков, незавершенный вид [Косиков 1991: 15]. Автор, можно сказать, оставляет читателю место для его собственных размышлений и домыслов, чтобы читатель смог обнаружить то беспредельное, что стоит за каждой главой. Героем эссе М. Монтеня в конечном итоге становится определенная идея. Движение мысли писателя циклично. Он рассказывает в своих «Опытах» о нравах, об обычаях

разных народов, о содержании прочитанных книг, но каждый раз М. Монтень возвращает читателя к образу его собственной личности. В эссе М. Монтеня нет общей сюжетной линии, и единственный их персонаж – сам автор, избравший для себя новый путь, в котором отсутствует искусственность, а характерной чертой являются непринужденность и естественность его размышлений [Montaigne 2007].

В наши дни эссеистику М. Монтеня называют носителем родовых свойств этого жанра; в них отражена и заключена сама его природа, первичный авторский замысел. Именно М. Монтень формирует этот новый жанр: автор занимается самопознанием. Опыт, который он совершает, это опыт исследования становления, формирования, развития мысли. Автор как будто анализирует себя, а на самом деле через себя постигает мир. Процесс познания в виде самопознания приводит к появлению этого нового жанра.

Иными словами, предметом авторских размышлений становится личность и окружающий ее мир. Основа эмпирической этики Нового времени выражается благодаря авторскому «я». Нравственные устои и моральные ценности целого поколения транслируют размышления одного человека.

В своих работах М. Монтень очень часто прибегает к цитированию текстов, которые он комментирует. Это не только произведения античных авторов, но также и тексты его современников. Цитируя, М. Монтень перемещается во времени и пространстве, анализирует объект своего интереса с различных точек зрения. Само название книги (*Essais*) «Опыты» (эссе) позволяет автору делиться своими размышлениями. Фиксируя те или иные конкретные явления или сферы жизни, писатель проявляет идейный интерес к закономерностям и тенденциям общественного бытия, где обозначается противоречие между личностью и обществом. Как пишет Г.К. Косиков, «...в известном смысле писатель «абсолютизирует» это противоречие, выбирая в явлениях те черты, которые в данном отношении являются эффективными, и отбрасывает, отсеивает те из них, которые к данному противоречию отношения

не имеют, способны только затемнить его» [Косиков 1991: 80]. В результате такого «просеивания» реальное явление или характер становятся собственно художественным воплощением и отображают не все многообразие реальной жизни, но только какую-то определенную, часто социальную тенденцию. Мы считаем, что наличие у художников такой тенденции связано с общественным сознанием той или иной эпохи.

Книга представителя «Новой критики» Жана Старобински (1920-2019) «Монтень в движении» (1983) в своем названии, кажется, содержит развитие идей по поводу жанра «Опытов», о чем в данной главе ведется речь, и это заставляет вспомнить о ней. Однако современный французский критик в своих рассуждениях сосредотачивается не столько на жанре эссе, сколько на своем видении движения мысли Монтеня как некоей траектории, «маршруте пилигрима», возвращающегося к себе на родину, в родные пенаты. Он определяет «рисунок мысли» писателя Возрождения, который небезынтересно выявить и исследовать. Монтень, писавший о дружбе, смерти, теле, любви, языке и общественной жизни в итоге своих словесных странствий упирается в свое начало, в исходную точку. Иными словами, книга Монтеня «Опыты» для Старобински – материал для размышлений о характере рефлексии писателя. Многие эссеисты в будущем в чем-то повторят его путь. Однако мы не будем отходить от темы и сосредоточимся на развитии жанра эссе.

С момента появления жанра «опытов» (эссе) прошло немало времени. К жанру эссе во Франции в разные эпохи стали обращаться многие авторы: в семнадцатом столетии – теоретики классицизма и драматурги П. Корнель, Ф. де Ларушфуко, Ж.-Б. Боссюэ, мадам де Севинье; в восемнадцатом – писатели-просветители и религиозные мыслители Вольтер, Д. Дидро, Б. Паскаль, Ж.-Ж. Руссо; в девятнадцатом веке все романтики – Стендаль, Ж. Мишле, Ф. Рене де Шатобриан и писатели – критические реалисты О. де Бальзак, Г. Флобер, Э. Золя. То же происходит и в двадцатом веке, и в настоящее время: чуть ли не каждый второй автор, поэт или романист, является автором эссе или

даже публицистики на злобу дня, размышлений о природе искусства и творчества. Однако теорией жанра эссе занимались и занимаются немногие.

Жанр часто определяется жизненной ситуацией, вот почему важна установка на аудиторию. Литературный жанр отражает мировоззрение и мирозерцание — либо традиционно-общее, либо индивидуально-авторское. Именно когда возникает потребность в переосмыслении действительности, и окружающий нас мир изменяется, возникают новые жанры. Значимые изменения в привычном строе и укладе жизни побуждают обратиться к «проблеме человека» и проанализировать происходящее в обществе, сравнить с тем, что было раньше.

Возникновение нового жанра обусловлено появлением определенной устойчивой формы, в которой отражаются особенности нового типа изложения материала, которую впоследствии будут воспроизводить другие авторы. Часто сами авторы относят свое произведение к тому или иному жанру, и таким образом сам автор соотносит свое произведение с литературными нормами, признавая в нем наличие определенных жанровых признаков. Определяя произведение, автор направляет читателя и создает свои условия восприятия текста. Жанр — своего рода условие диалога автора с читателем. Читатель оценивает новое произведение, опираясь на законы жанра и на анализ предшествующего опыта. Парадоксально, но именно жанр является определяющим для повествования, а не сам автор.

Как пишет И. В. Силантьев «Жанрообразование не есть автоматический и равномерно проходящий во времени процесс. Образование новых жанров и существенная модификация прежних жанров всегда сопряжены с моментами интенсивного поиска и выражения в литературе новых художественных смыслов. Жанр образуется в восходящем потоке — потоке порождения и выражения новых художественных смыслов» [Силантьев 2009: 117].

Появление нового жанра было вызвано процессами, происходящими в литературе, искусстве и обществе, которые появились благодаря развитию в

Европе новых форм общественных отношений. Концепция художественного образа в искусстве изменилась, герой стал связан с настоящим, а не с прошлым. Уничтожилась огромная дистанция между прошлым и настоящим, и автор стал гораздо ближе к своему читателю, между ними стал возможен диалог. Если раньше автор был скрыт за своими героями, то теперь его личность вышла на первый план с тем, чтобы вызвать ответную реакцию в душе читателя.

Разрушение привычного хода жизни побуждает к размышлениям и поискам своей идентичности. Как пишет А. Л. Дмитриевский, кризис представления о человеке (концепции человека) порождает «переход» культуры из одной парадигмы в другую [Дмитриевский 2013: 37-51].

В настоящей работе мы обращаемся сначала к теории эссеистики, продуманной отечественными учеными XX – XXI века. М.М. Бахтин полагает, что любая жанровая форма, включая эссеистику, определяется тематикой созданного произведения, мировоззрением и мирозерцанием автора: «В жанрах <...> на протяжении веков их жизни накапливаются формы видения и осмысления определенных сторон мира. Художник слова должен научиться видеть действительность глазами жанра» [Бахтин 1986: 332]. Парадоксально, но именно жанр, по мнению Бахтина, является определяющим для повествования, а не сам автор.

С.С. Аверинцев полагает, что категория жанра имеет первичное значение нежели категория автора. «Жанр как бы имеет свою собственную волю, и авторская воля не смеет с ней спорить. Автору для того и дана его индивидуальность, его характерность, чтобы участвовать в «состязании» со своими предшественниками и последователями в рамках единого жанрового канона» [Аверинцев 1986: 104 – 116].

Литературный критик и исследователь М. Эпштейн утверждает, что главное в эссеистике – это мыслящая единица, то есть сам автор. В своей статье «Эссеистика как нулевая дисциплина» он анализирует наличие нескольких разноплановых точек зрения жанра и эссеизм как стратегически выдержанный

познавательный метод. По мнению исследователя, суть этого метода состоит в том, что он сам есть предмет письма, он «...превращается в метод письма, в точку отсчета, первопонятие» [Эпштейн 2004: 154]. И далее он дает такое определение: «Эссеизм – это метод мышления, позволяющий достигать наибольшей содержательности письма, сопрягая разноуровневые и разнокачественные понятия» [Там же: 202].

В другой своей статье «Эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени» М. Эпштейн называет эссе наджанровой системой, включающей в себя философские, исторические, критические, биографические, автобиографические, публицистические, моральные и научно-популярные сочинения [Эпштейн 1987].

Именно поэтому можно говорить о синкретизме этого жанра. Жанру эссе тесно в определенных рамках и границах, поэтому он постоянно перерастает их. В центре эссе лежит определенная концепция личности, которая обеспечивает «связное единство всем тем внешним признакам жанра, которые обычно перечисляются в энциклопедиях и словарях: небольшой объем, конкретная тема и подчеркнута субъективная ее трактовка, свободная композиция, склонность к парадоксам, ориентация на разговорную речь и т. д.» [Дмитровский 2013: 37 – 51].

По словам А.Л. Дмитриевского, «...первое, что бросается в глаза при чтении крупных эссеистических произведений, это то, что практически все они рождались из личной потребности «понять», «познать», «разобраться», хотя иногда и просто, чтобы «запечатлеть» окружающий мир» [Дмитровский 2013: 37 – 51]. Основная характеристика эссеистического подхода заключается в особом отношении автора к внутренним переживаниям. Чувства и сознание определяют «литературный» мир эссеиста, его экзистенциальное пространство. Именно это пространство является системообразующим в определении мироощущения человека, определяет ориентиры для будущего. Таким образом, эссеистика становится одной из форм познания окружающей действительности.

Текст эссе стремится передать естественный процесс мышления, автор излагает мысли в той последовательности, в которой они у него возникают. Автор будто ловит их, хочет зафиксировать. Спонтанность процесса осмысления своего «я» создает атмосферу естественности, вызывает доверие, побуждает читателя к размышлениям. А.Л. Дмитриевский пишет: «Суть жанра эссе – в попытке высказаться, основополагающим свойством рассматриваемой формы выражения становится естественность, непосредственная запись внутренних духовных движений, без жесткой литературной обработки» [Дмитриевский 2013: 37 – 51]. Эссе представляет собой совокупность нравственных и моральных законов, выведенных автором на основе рефлексии, которая очень важна в диалоге с другими авторами и культурами.

Внутренняя мысль автора определяет свободу композиции, разные речевые манеры, типы, виды высказываний, легко сочетающихся в пространстве единого произведения. Наблюдения автора над собственной личностью представлены как общечеловеческие. Характеризуя себя, автор как бы хочет сказать: «Не я один таков», но ожидает самостоятельного умозаключения читателя на этот счет.

У. Эко пишет, о том, что его «...эссе носят этический характер, т.е. они говорят о том, что делать хорошо, что делать дурно и чего не следует делать ни при каких обстоятельствах» [Эко 2007: 78]. Познавая себя, автор познает мир и помогает познать его читателю, более того, такое познание развивает эмоциональное восприятие и воображение, влияет на формирование ценностей и вдумчивому, осознанному отношению к своей жизни.

Жанр эссе представляет большое значение для культуры, но в то же время отдельные его виды недостаточно изучены. Работы, посвященные изучению эссе, крайне противоречивы, вот почему нам представляется, что рассмотрение своеобразия жанра эссе и его форм («поджанров») заслуживает внимания. Во французской литературе жанр эссе является одним из наиболее продуктивных. В работах, посвященных эссеистике, отмечается ее современность,

актуальность, жизненность, но в то же время жанр эссе остается одним из самых малоизученных. Цель его теоретического изучения часто сводится только к определению жанра и к анализу произведения основоположника данного жанра.

Необходимо отметить, что в современной филологии, когда речь заходит о жанре, тут же появляется слово «дискурс», как в названии книги известного теоретика литературы В.И. Тюпы. Последний, в частности, отмечает, что нарратология (наука о прозе) расширяет свое поле проблемного поиска в сторону так называемой «бахтинской металингвистики» как русскоязычной версии «новой риторики», именующей художественную словесность «фигуративным дискурсом» [Тюпа 2013: 73].

Ц. Годоров пишет: «Каждый тип дискурса, определяемый обычно как «литературный», имеет «нелитературных» родственников, более близких ему, чем иной тип «литературного дискурса» [Годоров 1999: 72]. Это не означает, что мы не можем с литературоведческих позиций определить специфику художественного письма, в частности, эссе.

Обратим внимание на то, что и литературоведение, и лингвистика используют слово «текст», однако разница заключается в том, что для лингвистов «текст» представляет собой единицу близкую к дискурсу, тогда как для литературоведов «текст» часто является синонимом литературного произведения.

Разница между речевой деятельностью индивида и дискурсом заключается в ясно выраженном социальном содержании дискурса. Н.Д. Арутюнова пишет: «Дискурс – это речь, погруженная в жизнь». Поэтому термин «дискурс», в отличие от термина «текст», не применяется к древним и другим текстам, связи которых с живой жизнью не восстанавливаются непосредственно» [Арутюнова 1990: 136 – 137].

Развивая тему дискурса Н.Д. Арутюнова делает вывод о том, что «одной своей стороной дискурс обращен к прагматической ситуации, которая привлекается для определения связности дискурса, его коммуникативной

адекватности, для выяснения его импликаций и пресуппозиций, для его интерпретации... Другой своей стороной дискурс обращен к ментальным процессам участников коммуникации: этнографическим, психологическим и социокультурным правилам и стратегиям порождения и понимания речи в тех или других условиях (discourse processing), определяющих необходимый темп речи, степень ее связности, соотношение общего и конкретного, нового и известного, субъективного и общепринятого, эксплицитного и имплицитного содержания дискурса, меру его спонтанности, выбор средств для достижения цели, фиксацию точки зрения говорящего и т.п.» [Там же: 137].

1.2. Апелляция эссе к читателю

С позиций современной науки, не затрагивая идейный смысл, исторический пафос и риторику убеждения, свойственных эссе, расскажем о взаимоотношениях писателя и читателя. Литературное произведение адресовано читателю. В процессе чтения опыт литературного произведения и читателя соприкасаются и рождается диалог. О влиянии искусства на душу говорил еще Платон. [Платон 2018]. Поэтому такие понятия как симпатия, апатия и другие существуют с древности и сегодня вновь возраждаются в исследованиях о художественной рецепции и многозначности текста.

На основе имеющегося опыта читатель имеет возможность построить собственную проекцию в следствии понимания текста благодаря содержательной программе текста, образованной совокупностью средств текстопостроения. Читательская рефлексия является необходимым условием для понимания текстов, содержащих аксиологический (ценностный) параметр художественности [Богин 1995]. Самосознание регулирует активную мыследеятельность в следствии которой происходит понимание текста. И, в частности, понимание научного литературно-художественного эссе как особого рода текста становится похожим на «платоновское припоминание»

(созерцание душой мира идей, прежде чем она опустилась на землю). В силу перформативной интенциональности теоретизирования адресат литературно-художественного эссе призван обладать некоторым коммуникативным ресурсом сознания. Речь идет о репродуктивности (накоплении знаний), регулятивности (получении для себя сведений или инструкций) и критической самостоятельности мышления. Для освоения предполагаемой теории некоторого объекта необходимо разделить с теоретизирующим субъектом его миропонимание (в пределах коррелятивности данной теории). От теоретизирующего сознания требуется владение способностью мыслить в разных логиках [Богин 1995: 83]. Чужое слово, по мнению М.М. Бахтина, надо воспринимать без благоговейного приятия, это и будет условием адекватной рецепции теоретического высказывания [Бахтин 1986: 235].

Литературно-художественное эссе интенционально направлено на читателя. Акт чтения – это, как было уже отмечено, всегда диалог, встреча опыта читателя с опытом литературного произведения. Существуют разные подходы к типологизации читателей: читатель рассматривается как инструмент понимания текста или читательская активность объявляется идентичной по своей значимости тексту. Литература при таком подходе есть не постоянный объект внимания, а «последовательность событий».

Французский исследователь Д. Кост выделяет три вида понимания термина «читатель». Это, прежде всего, «читатель эмпирический». На него, как правило, обращают мало внимания. Он судит и воспринимает текст по-своему, и он неподвластен теоретическому программированию. Полной противоположностью ему является «идеальный читатель», которого создают или автор, или критик, не учитывая его возможного реального воплощения в тексте. Наиболее перспективен в теоретическом отношении третий тип читателя – «потенциальный или имплицитный». Имплицитный читатель, его необходимая повествовательная стратегия, совокупность условий обеспечивают существование литературному произведению. Различают также имплицитного

читателя, скрытого в тексте, а также имплицитного читателя, в тексте упомянутого [Coste 1980: 345 – 372].

Однако обычно, по мнению У. Эко, предполагаемый читатель – это всегда некая «идеальная абстракция», своего рода теоретическая гипотеза, направленная на изучение повествовательных стратегий и процесса рецепции [Эко 2005: 112]. Таким образом У. Эко выделяет два вида читателя, реальный читатель, который является частью порождения текста, и предполагаемого читателя, как некую совокупность необходимых условий, чтобы текст мог актуализировать свое потенциальное содержание.

У. Эко был одним из первых, кто открыл перспективу для разговора об участии читателя в порождении текстуального смысла. Позже он сузил свою теорию, потому что возможности интерпретации стали сильно расширяться. По его мнению, необходимо отталкиваться в первую очередь именно от текста, и от его интенций [Там же: 235].

М. Риффатер полагает, что «литературный смысл» кроется в языке текста и складывается в процессе чтения. Смысл для него – функция реакции читателя на текст и вне этой реакции он не существует [Риффатер 1980: 69 – 97]. М. Риффатер выдвигает концепцию Архичитателя как сумму интерпретаций различных читателей в одном тексте. Через текстовые стратегии можно объективизировать коммуникативные элементы текста и языка художественного произведения и выявить возможные перспективы прочтений. В качестве примера можно привести сумму всех критических прочтений одного и того же произведения.

В России этими вопросами занимается Г.И. Богин, который рассматривает «понимание как активную мыследеятельность читателя, а художественный текст как смыслопорождающее устройство, организующее мыследеятельность реципиента в направлении пробуждения рефлексии, понимания смысла текста, обогащения личности новыми компетенциями» [Богин 1995: 112].

Согласно типологии, предложенной Г.И. Богиным, существуют

семантизирующий, когнитивный, и распрямечивающий типы понимания. «Первичный случай отнесения означаемого к известной знаковой форме реализуется на уровне семантизирующего понимания и соотносится с уровнем правильности в структуре языковой личности. Единицы текста находятся в знаковой функции и именно на этом этапе происходит их расшифровка» [Богин 1995: 65].

Второй уровень – когнитивное понимание. «Оно оказывается успешным лишь в том случае, если реципиент в состоянии разделить понимание слов и понимание фактов, что не всегда легко, поскольку знаковая и предметная ситуации даны реципиенту слитно» [Богин 1995: 78]. Когнитивное понимание, как и семантизирующее обращено на единицы текста, с той разницей, что при когнитивном понимании происходит освоение объективно-реальной ситуации, а при семантизирующем – освоение знаковой.

«Когнитивное понимание текста фокусируется на культуре. Когнитивное понимание выступает как коммуникация, но коммуникация не столько между отдельными людьми, сколько между реципиентом и культурой, реципиентом и накопленным знанием» [Богин 1995: 112]. Рефлексия позволяет обогатить прежний опыт, преобразовать, и трансформировать имеющиеся знания.

На уровне когнитивного понимания читатель может восполнить недостающие элементы благодаря рефлексии и логическому мышлению.

Третий уровень – распрямечивающее понимание, обеспечивающее освоение смыслов, презентуемых при этом помимо средств прямой номинации, но опредмеченных именно в средствах текста. «Распрямечивающее понимание текста, фокусирующееся на индивидуальной субъективности, является средством понимания текста вообще, включая и все то, что в нем соответствует фокусировкам деятельности освоения на социальном и культурном» [Богин 1995: 150]. Понимание смысла происходит через раскрытие средств построения текста в смысл текста.

1.3. Экспрессия как неотъемлемая часть художественной формы эссе

Эссе, о которых пойдет речь ниже – это письменно зафиксированные теоретические рассуждения крупных писателей, обратившихся к языку социологии, психологии, религии, литературоведения. В этих эссе надо выделить два начала – «формализующее» (теоретическое – религиозное, научное, философское) и «художественное» (фигуративное, риторическое). Обратимся сначала к художественному началу, поскольку называем исследуемые эссе «литературно-художественными».

Чтобы правильно понять художественное произведение, необходимо увидеть, как художественный текст устроен, какую функцию в нем выполняют общеязыковые и авторские образные средства в их взаимосвязи с другими речевыми единицами.

При анализе взаимосвязей речевых единиц, а также структуры художественного текста, учитываются функции так называемого *подтекста*. И.Р. Гальперин полагал, что подтекст следует искать в *информативности* стилистических приемов, при этом экспрессивный прием сам по себе лишен конкретного содержания, он материализуется только в высказывании, в особых эмоционально-эстетических целях. В качестве примера ученый анализирует стихотворение «Роландов рог», написанное в 1932 г. М. Цветаевой (Как бедный шут о злом своем уродстве я повествую о своем сиротстве...)¹, различая в нем два типа информации – смысловую и эмоциональную. Абсолютное одиночество поэта: фактически «я» М. Цветаевой сравнивается здесь со сраженьем Роланда с сарацинами [Гальперин 1981: 112].

Художественный текст всегда антропоцентричен, главный в нем – человек

¹ Как бедный шут о злом своем уродстве,
Я повествую о своем сиротстве:
За князем — род, за серафимом — сонм,
За каждым — тысячи таких, как он, —
Чтоб, пошатнувшись, — на живую стену
Упал — и знал, что тысячи на смену!

с его поступками, мыслями, чувствами и взаимоотношениями помещен в центр фабульного пространства. Человек обладает способностью отражения окружающей действительности, именно он создает текстовое единство и определяет принципы организации текста.

Присутствие в тексте образно-ассоциативных явлений и определенного количества стилистических приемов определяется ориентированностью на определенный жанр. Язык литературно-художественного эссе предполагает смешение различных языковых стилей, определенные приемы построения, отбора и использования предложений, правила семантического соединения слов. Элементы разговорной речи способствуют простоте, живости и естественности высказываний. Использование в речи шаблонов различных социальных групп позволяет изобразить ту социальную среду, к которой принадлежат персонажи. Поскольку одной из функций данного жанра является создание чувственного восприятия действительности, язык художественного текста наполнен эмоционально-окрашенной лексикой. Кроме этого, «эмоциональный синтаксис» и разнообразные стилистические приемы способствуют привлечению читательского внимания.

По своей структурной организации художественный текст, в данном случае текст эссе, прямо противопоставляется тексту популяризаторскому (тексту учебника, монографии). Логическое мышление писателя находит соответствующую форму организации текста. Научный текст строится так, чтобы передать расчлененное в результате анализа фактов представление о предмете исследования и на основе умозаключений сделать выводы. Систематизация фактов, их обобщение и выявление закономерностей – все это определяет композицию научного текста. А в художественном тексте отбор и систематизация элементов, создающих целое, также осуществляется автором.

Цель ученого, который пишет некий текст, состоит в том, чтобы доказать истину, подвести читателя к ее пониманию. Цель художника иная – так показать картины действительности, отобранные им и преломленные в его сознании,

чтобы соединенные вместе, в рамках одного произведения, они эстетически настроили читателя и заставили его проникнуться тем, что волнует писателя. Добиваясь этого, талантливый писатель проявляет изобретательность в организации стилистических средств произведения.

В.Л. Лехциер отмечает: «Художественным может быть смысл самого события, не существующий помимо этого события, за его пределами, в отвлечении от него» [Лехциер 2000: 72]. Т.Б. Любимова объясняет появление художественности соединением художественных средств с предметом их применения: «...художественность, или универсальная эстетическая ценность, без которой невозможно искусство и без которой произведение снова деградирует в вещь, возникает только тогда, когда произошла полная ассимиляция художественных средств, то есть, как сделано произведение, неотделимо от того, что сделано» [Любимова 1996: 62].

При анализе литературно-художественной эссеистики, помня о ее событийности и расчетливости намерения высказывающегося, трудно отвлечься от присущих ей риторических приемов и той аудитории, к которой эссе обращено. Кайда считает, что «эссе свойственно осмысление любого предмета, факта, закона, проблемы в широком контексте как однотипных, так и не однотипных явлений. Сегодняшнее вырисовывается из прошлого и проецируется в будущее. Личное рассматривается с философской точки зрения, а общественное всегда проявляется в частном, в конкретной судьбе. Иными словами, глубоко личностный по природе жанр в конечном счете представляет собой насыщенное фактами и аргументами серьезное исследование» [Кайда 2012: 78].

Эссе объединяет актуальные и исторические события, философские мысли и личные рассуждения автора, в нем сплетены судьбы и эпохи и все подчинено движению авторской мысли. Автор придает отобранным фактам философско-обобщенный смысл благодаря их тщательному рассмотрению. Самые различные объекты могут подвергаться анализу в эссе, от эстетики до

идеологии, от критики до морали, от философии до политики.

Благодаря чередованию коммуникативно-смысловых фрагментов разных тематических линий, включения метатекстовых элементов, комментирующих, оценивающих структур, реализуются такие характеристики эссе как мозаичность и фрагментарность. К жанру эссе очень часто прибегают ученые для выражения философской мысли. Для французского менталитета весьма характерна близость философской и художественной мысли.

Важный структурообразующий фактор эссе – это личность автора, определяющая принципы анализа объекта. Именно ведущей ролью личностью эссеистический подход отличается от научного.

Эссе является идеальной формой воплощения авторской субъективности. Гармония текста основывается на гармонии мысли. Эссеистическое мышление необходимо для организации мысли и слова в единое целое [Лямзина].

Автор эссе – это человек рефлексирующий. В ходе анализа, он глубоко изучает интересующий его объект, пытаясь максимально приблизиться к истине в своих размышлениях. Жанр эссе позволяет автору использовать не только свои знания, но и ассоциации, впечатления, восприятие, современность и историю, весь предшествующий накопленный опыт. Он приглашает своего читателя к размышлению.

Категория лица в данном случае соотносится с автором эссе. В определении эссе, данном в «Литературном энциклопедическом словаре» [Литературный энциклопедический словарь 1987: 739], указывается такое его свойство как «подчеркнутая субъективность». Однако часто автор эссе специально как бы уходит от себя, отстраняется, чтобы создать иллюзию объективности, не переставая при этом быть самым важным структурообразующим принципом произведений этого жанра. Автор прибегает к использованию местоимений в форме первого и второго лица множественного числа, чтобы побудить читателя к восприятию действительности такой, какой ее видит сам автор. Далее в нашей работе мы попытаемся понять, с какой целью

используют местоимения первого и второго лица Ш. Пеги, Ж.-П. Сартр и М. Уэльбек.

Таким образом, подчеркнем «ведущую роль личности автора». Поиск истины реализуется автором благодаря свободному выражению своих мыслей, которое ничем не связано. Переход от конкретного к абстрактному и наоборот дает возможность расширить область исследования во имя этого поиска. Чем более эрудирован автор, тем больше в его эссе языкового разнообразия. Автор интересен только тогда, когда он знает больше, чем читатель. Чем более развит человек, тем значительней проявляется его личность, а значит, и индивидуальный почерк, стиль, свое собственное интересное видение происходящего, которое он может выразить благодаря жанру эссе. Именно такими представляются нам авторы, чье эссеистическое творчество мы исследовали.

Ведущая роль автора позволяет ему выстраивать свое произведение так, чтобы всеми способами убеждать читателя, а это сближает эссе с риторикой как «теорией ораторского искусства», способствовать формированию общественного мнения. В этом и заключается реализация того факта, что эссе является публицистическим жанром. Эмоциональную и чувственную часть картины мира составляет отношение человека к происходящему, в тех ориентирах, которые человек выбирает для себя. Формированию мироощущения читателя и направлению человека в его жизненной позиции способствует духовная структура публицистического произведения.

Для научного текста характерен постоянный поиск истины, который не может осуществляться в монологической форме. Осмысление знания – это всегда диалог. Принцип диалогизации в литературно-художественном эссе реализуется благодаря использованию риторических вопросов, вопросно-ответных конструкций и диалогических единств. Автор проверяет достоверность знания, задавая вопросы себе, своим соотечественниками, своим предшественникам, своему читателю. И в ходе диалога, иногда даже полилога,

рождается истина.

Приемы диалогизации монолога смыкаются с экспрессивной речью: апеллятивные средства (обращения, глаголы и местоимения в форме второго лица), приемы кооперирования, речевого объединения автора и читателя (формы первого лица глаголов и местоимений), использование речевых действий (побудительные конструкции, вопросы), моделирование ситуации диалога [Кожина 1986: 57].

Приемы и средства диалогизации являются ведущим организующим началом прагматического плана эссе. Набор конкретных средств включает как лексико-грамматические приемы, диалогическая функция которых является системным признаком, так и смысловые, ситуативные приемы. Специфика диалогизации монологической речи заключается в раскрытии образа адресата (особенно ярко это проявляется в способах кооперации автора и читателя), в актуализации его присутствия в коммуникативной структуре текста, а также в прагматической ориентации на внешнего адресата, читателя. Разговорность эссе реализуется, с одной стороны, автокоммуникативными средствами, а с другой стороны, приемами прагматического воздействия на читателя (метатекст, эмоциональность, повышенная диалогичность). Человек, ведя внутренний диалог сам с собой, прибегает к тем словам, которые наиболее точно выражают его эмоциональное и духовное состояния, в связи с чем разговорность эссе естественна. Автор может использовать и просторечные слова, и философские понятия, и научные термины, если он считает, что это поможет читателю уловить суть его мысли. [Там же: 80].

Эссеистическая коммуникация стремится к восстановлению естественной ситуации общения. Для организации эссе характерна непоследовательная организация отдельных тематических линий, где преобладают бесконтактные переходы, переключения с одной на другую линию, ассоциативные отступления. Нарушение линейного порядка текста обусловлено композиционным жанрообразующим признаком эссе.

Саморефлексия в эссе реализуется благодаря диалогу автора с самой собой. Автокоммуникативная интенция отражает интеллектуальный, рефлексивный характер эссеистической прозы и представлена преимущественно синтаксическими средствами (моделирование ситуации автополемики, вопросительные цепочки, метаязыковые вставки, вставки комментирующего и факультативного характера). Наиболее отчетливо автокоммуникативный смысл представлен в развернутых ситуациях саморефлексии, автополемики: внутренний диалог часто представлен вопросительными конструкциями в медитативной функции, образующими своеобразные цепочки (вопросительные парадигмы). Автокоммуникативное намерение отчетливо выражается в метаязыковых вставках, функционально-смысловой и структурный спектр которых широк: вставки комментирующе-оценочного характера и развернутые факультативные вставные конструкции. Ситуация прагматического контакта с читателем, т.е. коммуникативная модель «автор-читатель», реализуется благодаря нескольким типам текстовых средств: метатекст, экспрессивная речь, диалогизация монолога [Бахтин 1986: 78]. Таким образом, реализуется принцип парадигматичности эссе. Благодаря парадигматическим образованиям текст эссе наполнен многочисленными семантическими аналогиями и параллелями, соотносящими разные планы бытия, несходные области культуры, времен, взглядов, воззрений.

Социально-психологический контакт с читателем реализуется благодаря экспрессивности. Выбор композиционно-речевых средств обусловлен самоанализом автора. Автор выбирает различные формы речи (внутренний монолог, монолог, диалог, полилог), различные типы речи (описание, рассуждение, объяснение, повествование), различные типы словесности (авторские комментарии, философские умозаключения, афоризмы, воспоминания). Экспрессивное начало проникает в информативную речь посредством вторжения в высказывание эмотивных экспрессивных элементов. Благодаря этому в эссе моделируется ситуация неформальной беседы, создается

ощущение непринужденности, непосредственности общения автора с читателем.

Дедуктивный стиль изложения является системообразующим для научного текста. В структуре гуманитарных текстов чаще представлены такие функционально-смысловые типы речи, как умозаключение, рассуждение, доказательство. В научном тексте широко используется лексический повтор, когда смыслообразующая лексема повторяется из предложения в предложении. Использование лексического повтора характерно именно для научных текстов. Это объясняется устойчивостью терминологии и тем фактом, что использование синонимических замен может вызвать искажение смысла, тогда как научная речь стремится к точности изложения и однозначности. Использование синонимов и антонимов делает речь более выразительной, поэтому в академической речи они встречаются значительно реже нежели в научно-популярной. Местоименная субституция обеспечивает терминологическую точность и помогает избежать стилистического однообразия. «Использование местоимения в качестве субститута часто связано с изменением аспекта изложения, переходом к оценке, комментированию, пояснению. Если повторы создают и поддерживают тематическое единство текста, то лексико-грамматические средства связи (союзы, союзные слова, вводные слова и словосочетания, наречия) обеспечивают логическую и композиционную организацию текстового материала, выражая широкий спектр отношений (условных, причинно-следственных, уступительных, сравнительных и т. п.)» [Кожина 2008: 61].

«Языковыми скрепами» называются стандартные языковые средства, обеспечивающие связность и логичность изложения, они подробно изучены в лингвистической и литературоведческой литературе. К ним относятся клишированные выражения, которые выражают связь с предшествующей информацией (как уже отмечалось, как было проанализировано, как было сказано и т. д.), логические коннекторы (во-первых, во-вторых, в заключении и т. д.), выражения, указывающие на итог или вывод (итак, значит, таким образом,

следовательно и т. д.), выражения, помогающие отследить, как движется мысль автора (в этом смысле, в частности, с одной стороны, с другой стороны), выражения, которые помогают уточнить и конкретизировать (кроме того, сверх того, более того и т. д.).

«К грамматическим средствам организации целого текста обычно относят порядок слов, синтаксический параллелизм, употребление определенных видовременных форм глагола. Порядок слов и предложений в тексте, отражая характер распределения информации, определяется коммуникативными целями автора» [Там же: 83]. Нейтральный порядок слов характерен для научных текстов, когда в начале располагается тема (известная информация), а потом уже рема (новая информация).

Помимо лексического повтора, о котором уже шла речь, в научных текстах часто встречается повтор на синтаксическом уровне. Синтаксический параллелизм заключается в идентичном синтаксическом строении предложений текста. Если же присутствует схожее лексическое наполнение, то связь усиливается еще больше. Такая связь позволяет выделить информативно важные элементы текста и придать ему выразительность.

Объединение предметов мыслей гуманитарных наук сближает тематику эссе с научной литературой. Но для эссе личность автора является ведущей. Именно автор предопределяет принципы анализа объекта. Ситуация прагматического контакта с читателем, или коммуникативная модель «автор-читатель», реализуется благодаря диалогизации монолога. Таким образом, текст эссе передает естественный процесс думания, автор излагает мысли в той последовательности, в которой они у него возникают. Автор ловит свои мысли о чужих мыслях и развивает их далее. Спонтанность процесса осмысления своего «я» создает атмосферу естественности благодаря средствам экспрессивности, реализующейся на двух уровнях (языковом и синтаксическом).

Эссеизм обладает огромной притягательностью для писателей. В эссе происходит освоение опыта культуры с помощью личности. Как пишет

В.Е. Хализев, «...эссеистская форма – непринужденно-свободное соединение суммирующих сообщений о единичных фактах, описаний реальности и, что особенно важно, размышлений о ней» [Хализев 2002: 115]. Жанр эссе понуждает читателя к размышлению, указывая на то, что следующее повествование не является истиной в последней инстанции. Примечательно и то, что этот жанр позволяет публицистическому, философскому началу легко соединиться с началом художественным.

Таким образом, эссеистика со всеми ее особенностями – жизненностью, мифологичностью и побуждением к познанию помогает читателю осознать свою индивидуальность, соответственно, выполняет важнейшую коммуникативную задачу – задачу экзистенциально-личностного общения. Л.Г. Кайда считает что, «Эссе соединяет разных людей, разные культуры, разные века, потому что выражает естественное состояние души и ума человека – сомнение, сопереживание, соучастие. Взвешенность опыта, разумная самостоятельность, языковой вкус и интеллект автора увлекают сложностью познания внутреннего мира человека и саморефлексирующего сознания» [Кайда 2012: 115].

Читать текст теоретика как ряд утверждений, каждое из которых может быть оспорено, бесперспективно. В художественном эссе теория не всегда может быть развернута, но в ней замечают так называемую «энергию экзегетического (умеющего толковать) разума», которая скрепляет дефиниции, инспирируя ментальные события чужого понимания [Тюпа 2013: 143]. И, как замечал М.М. Бахтин, присутствие такой энергии ощутимо не столько в законченном теоретическом построении, сколько во фрагментарных записях-рассуждениях [Бахтин 1986: 115]. «Экспрессия высказывания всегда в большей или меньшей степени отвечает, то есть выражает отношение говорящего (рассказывающего) к чужим высказываниям, а не только отношение к предмету высказывания.... Всякое высказывание, кроме своего предмета, всегда отвечает (в широком смысле слова) в той или иной форме на предшествующие, на чужие

высказывания. Говорящий не Адам, и потому самый предмет его речи неизбежно становится ареной встречи с мнениями непосредственных собеседников... или с точками зрения, мировоззрениями, направлениями, теориями и т.п.» [Алпатов 2005: 127].

Между читателем, эссе и его автором существует психологическая, социологическая и историческая связь, но в любом случае читатель ожидает получить связный и содержательный текст, который станет для него нужным и значимым. Художественные тексты не ограничиваются одним единственным значением. Допускается некая множественность возможных интерпретаций, однако, авторская установка очень важна.

Эссе как жанр и как теоретическое высказывание при всей своей многозначности остается неизменяемым, клишированным, а клишированные формы коммуникации выступают в функции символического регулятора социальных связей и поведенческих тактик.

Понимание текста осуществляется благодаря раскрытию содержательной программы текста в следствии имеющегося опыта и рефлексии читателя. Читательская рефлексия является необходимым условием для понимания текстов, содержащих аксиологический (ценностный) параметр художественности. Понимание текста в таком случае представляет собой активную мыследеятельность, регулируемую самосознанием.

Выводы по главе 1

В параграфе 1.1. «Генезис и развитие теории жанра эссе» представлен родоначальник жанра эссе во Франции – писатель эпохи Возрождения Мишель Монтень. Героем эссе М. Монтеня в конечном итоге становится определенная идея. Движение мысли писателя в эссе всегда циклично.

Подчеркнуто, что жанр эссе характеризуется «двойкой ориентацией», существует «тематическая действительность» и «действительность читателя»

(М.М. Бахтин). В первом случае речь идет о «сложной системе средств и способов овладением действительностью»; во втором о том, что «все разновидности драматических, лирических и эпических жанров» определяются «непосредственной ориентацией слова как факта, точнее – как исторического свершения в окружающей действительности» [Бахтин 1986: 236]. Эссеистика – одна из форм познания и самопознания.

В параграфе **1.2. «Апелляция эссе к читателю»** затрагиваются проблемы рецепции: литературное произведение интенционально направлено на читателя. В процессе чтения происходит диалог, читатель прикасается к опыту литературного произведения. Важным условием для понимания текстов, содержащих аксиологический (ценностный) параметр художественности, является читательская рефлексия. Понимание текста в таком случае представляет собой активную мыследеятельность, регулируемую самосознанием.

Реальный читатель – активное начало интерпретации, часть самого порождения текста. Возможность участия читателя в порождении текстуального смысла была открыта У. Эко, но впоследствии эту тенденцию назвали «гиперинтерпретацией».

Художественный текст представляет собой смыслопорождающее устройство, которое организует мыследеятельность читателя. В процессе понимания смысла текста личность читателя обогащается новыми знаниями. Согласно типологии, разработанной Г.И. Богиным, существуют семантизирующий, когнитивный, и распредмечивающий типы понимания.

На этапе семантизирующего понимания читатель расшифровывает единицы текста в их знаковой функции. Для осуществления когнитивного понимание важно сфокусироваться на культуре. Когнитивное понимание включает в себя коммуникацию между читателем и накопленным знанием, культурой. Распредмечивающее понимание текста соответствует освоению текста на семантическом, социальном и культурном уровне.

В параграфе **1.3. «Экспрессия как неотъемлемая часть художественной**

формы эссе» отмечены способы понимания художественного произведения, притягивающего читателя своими формами выражения. Необходимо увидеть, как устроен художественный текст, какую функцию в нем выполняют общеязыковые и авторские образные средства в их взаимосвязи с другими речевыми единицами.

Приемы и средства диалогизации являются ведущим организующим началом прагматического плана эссе. Набор конкретных средств включает как лексико-грамматические приемы, диалогическая функция которых является системным признаком, так и приемы смысловые, ситуативные. Приемы диалогизации монологической речи в эссе смыкаются с экспрессивной речью: апеллятивные средства (обращения, глаголы и местоимения в форме второго лица), приемы кооперирования, речевого объединения автора и читателя (формы первого лица глаголов и местоимений), использование речевых действий (побудительные конструкции, вопросы), моделирование ситуации диалога.

Глава 2.

Шарль Пеги как «религиозный эссеист»

Политическому лидеру III Республики во Франции Аристиду Бриану удалось убедить значительное число верующих католиков в готовности французского общества к переменам, и в 1905 году там был принят закон об отделении церкви от государства. В стране вспыхнули волнения, которые вызвали отставку правительства, продержавшегося у власти только полтора года. Противники закона серьезно беспокоились о нарушениях моральных законов, вызвавших горячие дебаты в печати. Именно в этот период поэт и эссеист Шарль Пеги стал одним из предпочитаемых широкой аудиторией защитников морали в условиях обновленного социума.

Весьма значительная часть французов любит Шарля Пеги (1873-1914). Он погиб в самом начале Первой мировой войны, его гибель рассматривается как пример любви к родине. Его читатели ценят его особую манеру рассуждать, стиль его произведений, публицистических и литературно-критических статей, в которых он выступает одновременно философом и верующим гражданином. В своих произведениях Ш. Пеги анализирует исторические события, происходящие на его родине, а также спровоцированные ими культурные и социальные изменения. Особое внимание он уделяет литературной критике, сопровождая ее философскими и порой богословскими суждениями.

В 2009 году протоирей Павел Карташев издал книгу «Шарль Пеги о литературе, философии, христианстве». На ту же тему он защитил в МПГУ диссертацию, развивающую новую линию отечественного литературоведения, а именно, «религиозное литературоведение». Автор предисловия к этой книге, профессор МПГУ Вл.А. Луков называет религиозными литературоведами и Павла Карташева, и Шарля Пеги.

2.1. Литературный герой и святой

Личностная рефлексия Ш. Пеги выражается в его размышлениях о литературе и авторах прошлого. Многие произведения Ш. Пеги были написаны в жанре эссе, именно этот жанр позволил писателю выразить его внутреннее состояние глубоких раздумий и переживаний о судьбах родины, поделиться с читателем своими наблюдениями и заключениями, подтолкнуть свою публику к размышлениям на актуальные темы.

Для эссе Ш. Пеги характерно постепенное наложение или проникновение одной темы в другую, что требует от читателя большого терпения, внимания и интереса. Автор часто увлекается какими-либо возникшими по ассоциации темами и предметами настолько, что посвящает новой теме десятки страниц.

Эссе кажутся иногда плохо построенными, но это только на первый взгляд: на самом деле автор проделывает огромную работу. Приведем в качестве примера его статью «Личности» (*Personnalités*, 1900). Пеги заявляет о том, что хочет понять «личность сегодня», как она может повлиять на современные события. «Сначала он последовательно, сопоставляя разные ситуации из политической жизни, подводит читателя к мысли о необходимости идейного руководства в лице одного человека, который был бы заинтересован в улучшении судьбы народа. Затем, представляя себя как редактора нового издания «Двухнедельные тетради», т.е. как одну из таких личностей, Пеги рассуждает о себе, о своих финансовых трудностях, о своих корреспондентах и достоверности их материалов, о политике и политических деятелях, о продажной прессе, о Гюго, о лекциях Бергсона и о тех, кто их посещает. Переход от одного вопроса к другому можно уловить, иногда это обычный пропуск строки, и при этом, казалось бы, рассыпается стройность впечатления о произведении. Пеги словно чувствует это, повторяя: «Я еще вернусь к этому вопросу», «Я еще расскажу об этом подробно». Современность наступает на него со всех сторон, и он, не выработав пока еще четкой концепции, вынужден

иногда лишь фиксировать факты, не имея возможности проанализировать их более полно» [Тимашева, 2014: 170].

Политическая жизнь конца XIX - начала XX вв была очень насыщенной. Парламентские фракции сменяли одна другую, разгоралась борьба за власть, за влияние на народные массы. Внутренние противоречия раздирали так называемую Рабочую партию, основанную в 1880 году. От нее последовательно откололись мелкобуржуазные реформисты, синдикалисты, алеманисты. Позже партии делились на более мелкие подгруппы. Под знамя социализма вставили также бланкисты, прудонисты, бакунисты, радикалы и т.д. Называя себя социалистами, они снова пытались объединиться, но объединительные съезды показывали только неоднородность различных партийных течений и невозможность их истинного объединения на единой платформе, хотя формально оно произошло в 1905 году.

Представители практически всех партийных течений были представлены в парламенте, и борьба идейных противоречий продолжалась. Шарль Пеги, являясь членом социалистической партии, не относил себя ни к одной партийной группировке, он не понимал, почему как-то отдельно надо выделять рабочих, тогда как в *спасении* нуждаются все униженные и оскорбленные. В соответствии с этой конкретизированной идеей защиты человечества Пеги строит свои умозаключения. Длинная серия его статей посвящена парламентской борьбе, работе конгрессов, вопросам строения партии.

Касаясь литературных тем, он непременно дополняет и уточняет мировоззренческую линию, приводя свои примеры для подтверждения основных идей. Порой литературная тема внутри статьи о политике может вдруг стать более существенной, чем политическая. Автор обнажает перед читателем ход своих мыслей, однако это вовсе не облегчает работу читателю: частые отступления, аналогии, аллюзии требуют от него серьезной включенности в процесс чтения. В эссе «Еще раз о гриппе» (*Toujours de la grippe*, 1900) Шарль Пеги выражает свою ненависть к французским романтикам, которые, по его

словам, внушают своим читателям и поклонникам, что работать нельзя, что нужно только вдохновение. Его злит не только обесценивание столь ценной для него работы, но и ложь, потому что, конечно, они тоже работали. Он пишет: «...*plus je vais, citoyen, moins je crois à l'efficacité des soudaines illuminations qui ne seraient pas accompagnées ou soutenues par un travail sérieux, moins je crois à l'efficacité des conversions extraordinaires soudaines et merveilleuses, à l'efficacité des passions soudaines, – et plus je crois à l'efficacité du travail modeste, lent, moléculaire, définitif* (чем длиннее мой путь как гражданина, тем меньше я верю в эффективность внезапных озарений, которые не сопровождаются и не поддерживаются серьезной работой, тем меньше я верю в эффективность внезапных и чудесных необычных превращений, в эффективность внезапных страстей, – и тем больше я верю в эффективность скромной, медленной, молекулярной, окончательной работы) [Réguy I, 419] [перевод наш – М.Т.]. В жизни самого Шарля Пеги, как и в его текстах, со святыми и друзьями, которыми он восхищается, вдохновение, удача, мистический опыт или любовная страсть всегда будут приносить одни и те же плоды: много работы.

Суждения Ш. Пеги о литературе представляют для нас особый интерес. Легко заметить, что они обусловлены наблюдениями религиозного и умозрительно-интеллектуального характера. Осмысляя его книги, мы понимаем, что автор исходит из христианского вероучения. Религиозный и интеллектуальный пути Ш. Пеги неразрывно связаны. Однако читателю удастся проследить, как рождается авторская мысль. У Ш. Пеги нет готовых выводов и итогов, темы плавно перетекают друг в друга. Все эссе автора призывают к действию, понимаемому как соблюдение религиозной морали, потому что именно в этом он видит цель своего литературного творчества. Как строитель и «устроитель мира», он методично возводит свое литературное произведение, и в итоге у него получается своего рода «монументальный шедевр». Мы можем наблюдать постепенное становление его убеждений и идеалов, сначала в виде собственной утопии.

В эссе «Марсель, или Первый диалог о гармоничном граде» (Marcel ou le dialogue de la cité harmonieuse, 1898) находят выражение социально-утопические взгляды Шарля Пеги. Это эссе является данью памяти Марселю Бодуэну, его умершему другу. Их дружба началась еще в школьные годы, и Пеги глубоко сожалеет о своей невосполнимой утрате. Позже в честь покойного друга он назовет своего сына Марселем. Ш. Пеги и М. Бодуэн увлекались социализмом, и поэтому неслучайно рождается эссе в духе социалистов-утопистов Ш. Фурье или Р. Оуэна. Вместе с тем у писателя на первый план выходят такие понятия как равенство, справедливость, милосердие, соревнование (слава, заслуга). Ш. Пеги утверждает, что в царстве будущего все эти понятия отпадут за ненадобностью. По его мысли, правильные по своему первоначальному значению, эти слова уже в его время, к сожалению, утрачивают свой смысл: в несправедливом обществе справедливости быть не может. А в «гармоничном граде», о котором мечтает писатель, представляющем воплощение «торжества справедливости», эти понятия исчезнут, став плотью и кровью нового государства. Работе будет отведено достаточно времени и внимания, но люди должны иметь возможность расти и развиваться духовно и интеллектуально. Они не будут знать, что такое купля-продажа рабочей силы, что такое спрос и предложение. Не должно быть ни начальников, ни пролетариев. Исчезнут все виды войн, злоба, гнев. Воцарятся чувства милосердия, справедливости, неотъемлемой частью существования людей в таком граде станут патриотизм, национальная душа, любовь к семье, материнская, братская, дочерняя любовь. Даже философия станет произведением искусства, предметом которой является наука. Ш. Пеги старается с помощью своих текстов построить для читателей зримый образ гармоничного города: «*La révolution sociale sera morale ou elle ne sera pas*» (Революция должна быть духовной, или ее не будет вовсе) [Réguy 2015: 172] [перевод наш – М.Т.]. Чтобы революция стала «моральной», ее участники должны измениться, внутренне преобразоваться, возвыситься над собой. Ведь в гармоничном граде смогут жить только гармоничные жители.

С юных лет Шарль Пеги читает произведения французских философов Б. Паскаля, Э. Ренана, А. Бергсона, хорошо усваивает их идеи наряду с Библией и Евангелием. «Мировоззрение Пеги христоцентрично: в центре его творческого сознания Христос. Он есть смысл и цель жизни и подвигов святых Жанны д'Арк, Женевиэвы Парижской, короля Франции святого Людовика; все Евангелия, и основы веры по катехезису предстают для Ш. Пеги как совокупность критериев оценки произведений классиков литературы и творений философов», – пишет протоирей П. Карташев в книге «Шарль Пеги о литературе, философии, христианстве» [Карташев 2009: 62].

Не признавая «традиционный католицизм», Ш. Пеги устремляется в сторону греческой философии Платона, Аристотеля, Плотина – тех философов, которым были близки такие понятия как «душа» и «мораль». Среди отечественных авторов он выделяет П. Корнеля, Ж. Расина, В. Гюго, Э. Золя, И. Тэна. Ему нравится П. Корнель, потому что его трагедии завершаются хорошо «с метафизической точки зрения». Ему нравится Ж. Расин, потому что он представляет в своих пьесах ситуации и положения, ведущие читателя к «Новому завету».

«Страсти» (антитеза «Разума» в классицизме), по мнению Пеги, обессиливают человека, но драматургия Ж. Расина, использующая в качестве сюжета конфликты, основанные на противоборстве страстей, представляет собой высокое искусство, необходимое современникам как лекарство от безразличия к современным дискуссиям и политическим спорам. Человек должен занять свою правильную позицию.

Эссе «Виктор-Мари, граф Гюго» (Victor-Marie, comte Hugo), опубликованное в 1910 году в «Двухнедельных тетрадах», где Пеги одновременно и редактор, и издатель, представляет собой анализ философии литературного творчества писателя. Для анализа Пеги выбрал стихотворение Виктора Гюго «Спящий Вооз» и сравнил его с пьесой Пьера Корнеля «Полиевкт».

Отношение Ш. Пеги к Воозу у В. Гюго противоречиво, диалектично. В общем плане у него есть все «за», но также есть и «против», они разрешаются в примирительном синтезе. Ш. Пеги не любит у В. Гюго его политические рассуждения (Наполеон), «торговлю талантом» (именно так он выражается), приспособленчество. Жаль, полагает Пеги, что у В. Гюго нет «чувства Бога», но зато у него есть социалистические идеи, разум и милосердие. Соответственно, Ш. Пеги разграничивает личность В. Гюго и его произведения. С идеологической точки зрения, он практически презирает романтизм писателя, критикует его политический выбор, да и сам факт того, что Гюго занимался политикой, ему не нравится. Гений В. Гюго заключается для него не в том, что он «много всего привнес во французский язык», а в том, что он запечатлел французский народ в своих произведениях, а также в том, как он смотрел на окружающий его мир. У Гюго был уникальный талант видеть мир, мироздание. *«Il avait reçu ce don de voir la création comme si elle sortait ce matin des mains du Créateur»* (Ему досталось такое мировидение, будто он только сегодня утром получил его в дар от самого Господа Бога) [Réguu 2015: 747] [перевод Ю.А. Гинзбург].

Граница между святым и героем у Ш. Пеги очень тонка, ему нравятся святые, которые борются, и неслучайные герои, посвящающие себя чему-то высокому. Главный персонаж трагедии П. Корнеля «Полиевкт» оказывается в центре анализа Ш. Пеги, поскольку для писателя этот персонаж является одновременно и святым, и героем. Римский воин отрекается от язычества и становится волей судьбы христианином-мучеником. Пеги сравнивает Полиевкта с Жанной д'Арк, простой крестьянкой, ставшей святой. Многие персонажи П. Корнеля, с его точки зрения, отмечены благодатью (божественной энергией), они часто находятся на грани святости и геройства

Эссеист предпочитает П. Корнеля Ж. Расину потому, что П. Корнель описывает людей не такими, какие они есть, а такими, какими они должны быть – образцовыми, стойкими, истинными христианами. Ш. Пеги рассказывает о том,

как П. Корнелю удастся создать в трагедии ситуацию, которая подталкивает его героя к святости, и таким способом он будто проникает в тайну благодати (ключевое понятие христианского богословия), которая сакральна по определению. Подобное отношение к театральной форме и герою свидетельствует об искреннем восхищении авторов (Корнеля и его комментатора Пеги), даже поклонения этому герою (или святому).

Для Шарля Пеги П. Корнель – летописец. И поскольку для эссеиста Полиевкт не только герой трагедии, но и «святой», которому хочется подражать, писатель стремится разобраться в творчестве Корнеля подробнее. Такому герою, как Полиевкт, надо подражать, и для этого необходимо понимать, какое действие, поведение, отношение можно и нужно воспроизводить; это не вопрос поиска добровольного мученичества. Это точное внутреннее движение души, которое в «Полиевкте» так впечатлило Ш. Пеги, что он захотел внутренне подражать ему, тем самым давая жизнь человеку-герою, которому он подражал (тоже римский воин). Речь идет, прежде всего, о заступничестве.

В эпоху Корнеля образцовость занимала важное место в культуре, особенно в литературном творчестве (нормы классицизма) и в публицистике. Важнейшей функцией литературы было обучение, авторы создавали таких героев, которым хотелось подражать и за которыми хотелось следовать.

Невозможно представить себе творчество Шарля Пеги, не выяснив его отношения к Жанне д'Арк. Он часто пользуется ее образом в эссеистике, а какова она в его мыслях? Самое первое значительное произведение Шарля Пеги называется «Жанна д'Арк». Жизнь Жанны и она сама в ореоле добродетелей, которыми наградило ее народное воображение, стали его *credo et confiteor*. Для него были важны взятые воедино ее геройство и ее святость. Самоотверженность, душевная щедрость, бесконечное милосердие нашли отклик в сердце писателя. Эта героиня ему тем дорога, что она сама простота, сама невинность. Она чиста, как дева Мария. Она вышла в героини из мира простых людей, сумев возвыситься до святой своими благородными поступками

и верой в народ и в родную Францию. Созданный Пеги образ Жанны д'Арк отразил одновременно его жизненные принципы и его эстетический идеал врачующего, целительного искусства.

Увлечение Пеги театром подсказало ему для рассказа о Жанне форму драмы. Долгое время, целых три года, он занимался поиском исторических документов и текстов о ней. Исследуя их, Пеги рисовал себе подлинные события. Наконец в 1897 году «Жанна д'Арк» была написана, а в 1898 издана. По свидетельству Ромена Роллана был куплен только один экземпляр этой пьесы. Шарль Пеги создавал ее, не сообразуясь со вкусами публики. Хорошо известная французам история, написанная в сложной форме (не то поэма, не то драма в трех частях – «Домреми»; «Битвы» и «Руан») мало кого в тот момент могла заинтересовать). Тяжеловесная, явно не сценичная пьеса мало что могла дать французам, которые увлекались тогда новыми идеями самопознания (натурализм, импрессионизм, символизм). Но если все-таки кто-нибудь заинтересовался ею и открыл первые страницы книги, то нашел бы там такое громко звучащее посвящение: «Всем мужчинам и всем женщинам, которые умрут своей человеческой смертью за установление всеобщей социалистической Республики, посвящена эта поэма». Прочтя эту пьесу, француз нашел бы нового поэта и художника, увлекающегося «соединением социализма и христианского прекраснотворения».

Пьеса абсолютно лишена сценического действия, нет в ней ни интриги, ни даже ясного «хода» (что было и что стало). Действие сосредоточено на одной Жанне, на ее растущем желании, превратившемся в убеждение: «она должна». Интересна в этой пьесе только она одна, все остальные: ее подруга Овьет, наставница мадам Жервез, дядюшка, ее семья – все они только фон, на котором отчетливо слышен ее «внутренний монолог». Недаром автор сочетает в пьесе диалоги в прозе с внутренними монологами в стихах.

«Жанна д'Арк» производит своеобразное впечатление патетики (на высокой ноте), сочетающейся с простым рассказом о ее жизни, а также ее

внутренним миром в стихах. Меняется предмет повествования, меняется и интонация автора. Жанна – девочка сокрушается, как трудно выполнить данное богу обещание (монолог). Потом, когда она становится знаменитой, и автору интересно было показать, как относятся к ее победам разные люди (хроника). И, наконец, важно объяснить, почему же все-таки она была казнена (доказательства). Жанной владеют две страсти: Бог и народ. Бог – это тот, кто страдает за всех и платит за все. Народ – это те, кто у него в вечном долгу, и потому он должен исполнять его волю.

Написав «Жанну д'Арк» Шарль Пеги сам себя убедил в том, что слова и разглагольствования не стоят единого *милосердного поступка*, и, если точнее, как изъяснялся он сам, «единого социалистического акта». Поэтому он долго вынашивает и только потом реализует план создания социалистического журнала, каким по замыслу должны были стать его «Двухнедельные тетради».

Шарль Пеги хотел бы, чтобы и его читатель был требователен, и прежде всего, требователен к самому себе. Исторические и политические фигуры, святые, писатели, к которым обращался Ш. Пеги, вызывали восхищение, уважение, признательность. Герои такого типа подобны кирпичикам, из которых можно «построить гармоничный град». Таким образом, его произведения способствовали революции моральной, единственной революции, в которую верил автор. Все выбираемые Ш. Пеги герои (Жанна д'Арк, святой Людовик, Полиевкт, Антигона) имеют одну общую характеристику: они открыты к диалогу, как синхронному, так и диахроническому.

Пеги постоянно читал Евангелие, очень любил социалистов-утопистов, французских классиков, писавших о французском народе, о котором у него самое высокое мнение. В Евангелии для него все окрашено милосердием, противопоставленным презрению к человеку. А если у Пеги вдруг появляется страшный гнев, то он направлен не против естественного человека, а против денег, ибо «корень всех зол – это сребролюбие». Деньги всегда противостоят

самобытному проявлению духовного поиска человечества в истории, «все равно какой, еврейской, греческой или римской».

2.2. «Двухнедельные тетради» как трибуна писателя-публициста

Шарль Пеги как публицист начинал свой путь, печатая статьи в журналах *L'essor* (Подъем), *La revue socialiste* (Социалистический журнал), *La Revue Blanche* (Белый журнал), часто представляющих социалистические идеи в утопической форме, причем всегда более с позиции христианских добродетелей, чем с позиции революционного действия. Когда он основал свой журнал *Cahier de la Quinzaine* (Двухнедельные тетради), где публиковал собственные сочинения в прозе, то позиции его оставались теми же, что и в прежних журналах, однако поле его деятельности весьма расширилось. С появлением собственного источника «информации для других» определилась и постепенно выросла его собственная аудитория, к которой примкнули те, к кому он обращал свои тексты-проповеди.

Практически всегда высказывание Ш. Пеги диалогично, в нем заключается риторический вопрос, краткий или объемный, ведущий его к еще более глубоким размышлениям. Ответ на вопрос может начаться с обращения к Богу, Божьей Матери, святым Церкви, Жану Жоресу, Бернару Лазару, Виктору Гюго, Пьеру Корнелю, Жанне д'Арк, и далее, по нисходящей, к соратникам, и противникам, и просто читателям.

Для писателя его поколение – это множество людей, принесенных в жертву одиночеству (в частности, как следствие отделения религии от государства). Именно к таким отрешенным обращены его «Двухнедельные тетради». Его друг Ромен Роллан пишет в своей книге о Ш. Пеги: «Он был очень одинок, хотя как никто ценил дружбу и имел добрых друзей. Неотделимое от него одиночество, казалось, было заложено в его натуре, возвращено его замкнутым детством в доме с толстыми стенами» [Роллан 1966: 376]. Роллан рассказывает, что Ш. Пеги был близок ему своей позицией религиозного

эссеиста. Писательский путь самого Ромена Роллана начался именно с публикаций в «Двухнедельных тетрадах», где были напечатаны его пьесы «Волки», «Дантон», «Четырнадцатое июля», роман «Жан Кристоф» и некоторые другие книги [Роллан 1966: 471 – 472], а закончился этот путь отдельным изданием двухтомного шестисотстраничного издания, посвященного Ш. Пеги, его духовной биографии.

В «Двухнедельных тетрадах» Пеги рассказывал о самом себе, о бабушке-крестьянке, не умевшей читать, но научившей внука хорошему французскому языку. Он размышлял об отце, принимавшем участие во франко-прусской войне, вспоминал о матери, о том, как с радостью он учился в Орлеанском лицее и в Эколь Нормаль.

Приблизившись к социалистическим идеям, Пеги начинает думать о том, как эти идеи согласуются с католицизмом, и приходит к выводу, что католики – «приверженцы суетной фантазии». Социалисты же имеют «скромный разум, присущий каждому человеку». Основными категориями творчества Шарля Пеги являются стремление к правде и социалистические идеи.

Мировоззрение Пеги складывалось в тяжелый период истории, когда после поражения Парижской Коммуны потянулись долгие годы реакции, частых и незначительных реформ, смен кабинетов и парламентской борьбы. Поток мысли в общественном сознании, поднявший народ на восстание 18 марта 1871 года, по существу, не был столь единым и мощным, как желалось. Он быстро расслоился, распался на множество разных течений. Рядом с так называемым «научным социализмом» Маркса-Энгельса процветали и другие идеи на любой вкус. Как полагали литераторы-современники, социализм актуален, о нем говорят, о нем пишут. Им интересуются даже светские женщины. Он уже почти превратился в моду, подобно тому, как при Людовике XVI были модны экономисты и попугаи.

Развивающиеся в творчестве Пеги религиозные пристрастия и стремление создать новую веру говорят о том, что его мировоззрение прямо или

опосредованно испытало влияние идей Пьера Леру (1797-1871), Робера де Ламенне (1782-1854), Этьена Кабе (1788-1856) и, в особенности, влияние Пьера-Жозефа Прудона (1809-1865), а также его ученика Жоржа Сореля (1847-1922). Воспринимая как положительные, так и отрицательные черты их учений, Пеги создал практически свою социалистическую концепцию. Она столь же запутана, сколь запутаны подобные концепции многих других писателей его поколения. Деятельность любого художника, чуткого ко времени, так или иначе соприкасалась с идеями века. Анатолий Франс в книге «На белом камне» (1904) говорит о возможности перехода Франции к социализму, такому, как он его понимает. Его герой «Современной истории» выходит на арену общественной борьбы, высказывая свое отношение к делу Дрейфуса. Вслед за Жаном Жоресом он говорит о необходимости завоевания социалистами парламентского большинства. Эмиль Золя, ознакомившись с системой Фурье об эволюционном изменении общества, написал скучнейший роман «Труд», который также можно представить себе, как попытку нарисовать будущие человеческие отношения.

Основав «Двухнедельные тетради», писатель сумел, пусть и на короткое время, сделать их признанной общественной силой. Поняв, что сам он человек сильный и последовательный, он как христианин начал бояться своей «гордыни». И тогда, чтобы обуздать себя, Ш. Пеги приложил все усилия, чтобы опубликовать в журнале рукописи своих товарищей.

На страницах журнала поднимались самые животрепещущие темы: разногласия Церкви и социалистов, дело Дрейфуса, парламентские дебаты, а также многочисленные внутренние «духовные крушения». Ш. Пеги хорошо знал сочинения современных философов – книгу о Христе Эрнеста Ренана, лекции Анри Бергсона с его идеями интуитивизма, изложенными в ряде книг, и часто полемизировал с этими философами. У Э. Ренана, например, говорится о «человечестве, ставшем Богом благодаря всеохватному овладению знанием» [Ренан 2011: 112]. По мнению Ш. Пеги, человечество несовершенно, поэтому идеи Э. Ренана ему кажутся наивными и эгоцентричными.

Популярным и модным философом был в его молодости Анри Бергсон, лекции которого посещали многие студенты и даже светская публика. Интуитивный метод этого философа Пеги считал сверхчеловеческим, мистическим, горделивым и антагонистическим: «непостижимое следует изгонять из науки». Однако А. Бергсон сыграл огромную роль в становлении самого Ш. Пеги как мыслителя, поскольку он был «настолько же поэтом, насколько философом».

В статье «Народные университеты» (Lettre du Provincial, 1900) Пеги пишет, что он не сторонник бесконечных словопрений, он привязан к действительности, «она того стоит». Хронотоп Ш. Пеги в его эссеистике – это *высказывание об актуальном, о живой современности, «здесь и сейчас»*. Однако предметом его словесных бесед могут быть сразу «все времена и эпохи», далекое и близкое, мистическое и героическое, эпохальное и сиюминутное.

О.В. Тимашева в статье «О публицистике Шарля Пеги» пишет: «Высказывания этого писателя представляют собой сплошную нить размышлений, часто написанных в жанре диалога. Это не философствование (здесь есть оттенок пренебрежения), не анализ (это ближе к науке), не рассказ и не исследование. Читая Ш. Пеги, мы как будто видим сложную работу мысли. Она не прикрыта, обнажена. При этом писатель не уходит в область ассоциаций и ощущений, и в мире реальных понятий и представлений строит свои многоступенчатые рассуждения» [Тимашева 2014: 176].

Ш. Пеги хотел бы, чтобы читатель сам, без навязанного ему резюме мыслей автора разобрался в характере и диалектике беседы, диалога, составлял бы собственное мнение о предлагаемом для обсуждения вопросе. При этом важно обратить внимание на то, что разговор об общественном и социальном Пеги зачастую превращает в своего рода частную беседу и, как правило, с переходом на личности.

Так, например, в статье «Еще раз о гриппе» (статьи о парламентских дебатах) Ш. Пеги рассказывает о богатой женщине, не ставшей набожной после

смерти мужа, оставшейся равнодушной к случившемуся, даже в чем-то радующейся тому, что произошло. Это значит, что «вера ее была чистым эгоизмом», пустой мечтой о Рае. Автор выступает с глубокой критикой такой веры, которая не несет обновления человеческих чувств. Некоторые из его друзей называли религиозные представления Шарля Пеги «социалистическим мистицизмом». Сам автор надеялся на то, что его беседы с читателем проливают свет на дурно истолкованные серьезные проблемы нравственности.

Будучи великим знатоком и любителем средневековья с его рыцарскими идеями и постулатами, Ш. Пеги проповедовал в «Двухнедельных тетрадах» своего рода «кодекс рыцарских добродетелей социализма». Он защищал правду и справедливость своими речами, его слово должно было стать словом истины: *«Dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité, dire bêtement la vérité bête, ennuyusement la vérité ennuyeuse, tristement la vérité triste»* (Надо говорить правду, всю правду, ничего кроме правды, говорить, тупо утверждать голую правду, скучно скучную истину, печально истину печальную. [Réguy 2015: 291 – 292] [перевод наш – М.Т.]. Он считал себя защитником всех угнетенных и преследуемых. Ш. Пеги тратил все свои деньги на журнал, не думая о себе (а иногда не думая даже о своей семье), он был истинным «рыцарем без страха и без упрека», который борется за мистическую и нравственную революцию, как Дон Кихот двадцатого века. Справедливость и правда важны для Ш. Пеги, и он уверен, что человеку достаточно защищать эти ценности, чтобы можно было считать его «святым».

Ш. Пеги говорит, что смирение и покаяние занимают важное место среди христианских добродетелей, и добавляет к ним чисто «французские достоинства», составляющие своего рода «рыцарский кодекс». Национальный французский героизм для него – это «безупречная храбрость, стремительность, добронравие, постоянство, твердость, стойкость». Французу свойственно «неистовое и одновременно взвешенное, исступленное в целом, но и благоразумное веселье вперемежку с грустью, смелые речи, пылкая и

хладнокровная решимость, непринужденность, прочное знание, покорность и вместе с тем постоянное возмущение событием; невозможность согласиться с несправедливостью, смириться. Его прозорливость, проницательность должны быть острыми, как клинок». [Там же: 87] [перевод наш – М.Т.]

Поначалу для Ш. Пеги подтверждением его праведной жизненной миссии, верно выбранного пути был факт его одиночества, финансового провала и отсутствия подписчиков. Он говорил об этом с огромной горечью в статье «Нашим друзьям, нашим подписчикам» (*A nos amis, à nos abonnés*, 1909): «Мы побеждены. Мир против нас. И мы не можем знать сегодня, сколько лет это продлится. Все, что мы поддерживали, все, что мы защищали, нравы и законы, серьезный подход и строгость, принципы и идеи, реалии и прекрасный язык, моя чистота, целостность языка, целостность мысли, справедливость и гармония, определенный уровень, ум и хороший французский, революция и наш старый социализм, правда, закон, простое понимание, хорошая работа, чудная работка, все то, что мы поддерживали, все то, что мы защищали, отстывает с каждым днем перед варварством, перед недостатком культуры, перед вторжением политической и социальной коррупции) [Там же: 1273] [перевод наш – М.Т.]

Ш. Пеги неотделим от земли, на которой он живет. Его «национализм» (высокая идея о французском народе, приверженность к нему) никого не исключает. Если кто-то растет на земле Франции, он, несомненно, француз. Это не вопрос происхождения или социальной принадлежности, а вопрос географии и зрелости, связи человека со временем.

Часто, когда Ш. Пеги описывает Францию и французов, он прибегает к контрастам, оппозициям, кажущимся противоречиям, которые, по правде говоря, не являются такими уж противоречивыми. Все качества, все упоминаемые им добродетели подразумевают верность истине и справедливости, в частности, благодаря его активному признанию реальности. Быть доблестным, но не ослепленным яростью. Реагировать на событие без промедления. Быть постоянным, следовательно, быть верным себе, оставаться

собой, фанатичным и яростным, но все же взвешенным и разумным.

Человек не заканчивается со смертью, но если он забыт, то все кончено. Основной целью «Двухнедельных тетрадей» писатель видел борьбу с забвением добрых людей. Для автора забвение равносильно отчужденности. Он стремился к тому, чтобы в журнале – его детище освещались все проблемы, волнующие современников, особенно если какие-то моменты замалчивались или вообще не освещались в других газетах и журналах. Ш. Пеги был историком своего времени, которое он запечатлел. Он видел в истории последовательную преемственность событий.

Весьма подвижные, глубоко выстраданные и четко оформленные мысли Шарля Пеги в результате захватили широкую аудиторию. Она неуклонно росла с первого номера «Двухнедельных тетрадей». Издание журнала остановила война, куда ушел Шарль Пеги, погибший от пулевого ранения в голову 5 сентября 1914 года. Сегодня к этому автору с почтением относятся как «правые», так и «левые», люди разных мировоззрений и политических пристрастий.

2.3. Христианин и «Дело Дрейфуса»

Исторический факт: Дело Дрейфуса – судебный процесс, состоявшийся в декабре 1894 года во Франции. За ним последовал социальный конфликт (1896 – 1906), выразившийся в создании так называемого дела о шпионаже в пользу Германии офицера французского Генерального штаба, еврея родом из Эльзаса (на тот момент территории Германии) Альфреда Дрейфуса (1859 – 1935). Последний был осужден военным судом и приговорен к пожизненной ссылке, что оказалось возможным при подтасовке документов. Дело сыграло огромную роль в истории Франции и Европы конца XIX – начала XX века.

По мнению Ш. Пеги, писатель и редактор Д. Галеви в своей быстро написанной книге о деле Дрейфуса достаточно расплывчато изложил это дело.

Вот почему он почел своим долгом тотчас ответить Галеви в печати, написав полемическое эссе «Наша молодость», а чуть позже высказал еще и некоторые свои соображения в третьей части своего эссе «Виктор-Мари, граф Гюго».

Еще в девяностые годы девятнадцатого века реакционное крыло парламента во Франции укрепило свои позиции, что позволило провести ряд антидемократических реформ. Изменения в политической и экономической жизни повлекли за собой изменения в идеологии, усилилась шовинистическая, клерикальная и буржуазная пропаганда. Дело Дрейфуса подвернулось как нельзя кстати. На его основе развернулась националистическая кампания. Ей противостояли писатели-публицисты Морис Баррес, Анри Рошфор, Поль Дерулед, а также такие известные и популярные авторы как Эмиль Золя, Октав Мирбо. С ними был и Шарль Пеги. Как многие другие, он принял это дело близко к сердцу и пожертвовал для него даже своей карьерой и личной жизнью.

Нужно различать рефлексию и выбор, – думает он: мы выбираем, скажем, не быть чьими-то наследниками, но решаем, быть ли учеником того или иного учителя, мастера своего дела. Ш. Пеги считал работу учителя самой благородной и ценной, потому что учитель передает следующему поколению то, что хранится в памяти человечества: историю, культуру, наследие предков, традиции.

Разочарованный в политике своего времени, в том, во что превратились так называемые республиканские идеалы, Ш. Пеги решил написать эссе «Наша молодость», своего рода сагу о семье Милье, чтобы показать, «чем был народ в те времена, когда он еще был народом» [Réguy 2015: 4] [перевод – Ю.А. Гинзбург].

Жизнь семьи, которая описывается в эссе, представляет собой свидетельство реальной истории, какими были эти люди по своей сути, вообще, в привычных тяготах повседневной жизни. Ценности, которые важны были для этой семьи и которые Ш. Пеги хотел бы унаследовать, – это работа, культура и семья. Автор предполагает, что небольшое количество «правильных семей», основавших Республику, и таким образом поддержавших и сохранивших ее, все

еще поддерживают важный и нужный образ государственного правления. Семья самого Ш. Пеги не была «республиканской» (он первый думающий и пишущий человек в своей семье), вот почему автор ищет чужих предков, как предшественников тех, кто верно мыслит сегодня.

Ш. Пеги ожидал, что писатель и редактор Д. Галеви напишет о том, чем был дрейфусизм для Франции, для народа, и объяснит, почему дух дрейфусизма выродился. На протяжении всего своего эссе Ш. Пеги ведет диалог с Д. Галеви: «*Halévy croirait aisément, et je croirais bien volontiers avec lui...*» (Галеви легко бы поверил, и я бы охотно согласился с ним...) [Réguy 2015: 8] [перевод – Ю.А. Гинзбург].

Форма вымышленного диалога в данном случае очень важна для него, благодаря ей Ш. Пеги раскрывает читателю истинный ход своих мыслей.

Вступая в диалог с другим своим современником, Бернаром Лазаром, Шарль Пеги напрямую цитирует его книги, хотя при этом отступает от главной темы. Тут опять происходит «наложение тем одна на другую». Бернар Лазар говорит об образовании во Франции, его позиция для Пеги очень ценна. Если мы не проявим осторожность, – считает Пеги, – закроем школы, где, условно говоря, «преподают закон божий», то «завтра нас в ультимативной форме заставят аплодировать французскому жандарму, насильно ведущему за руку ребенка в светскую школу» [Réguy 2015: 131] [перевод – Ю.А. Гинзбург].

В эссе «Наша молодость» Ш. Пеги выразил свою политическую позицию и приверженность к религиозному образованию, которое, несмотря на утекающее время, пока не изменилось. Позиция христианина в отношении дела Дрейфуса для него очень важна. Он идентифицирует себя в своих высказываниях с самим Дрейфусом, критикуя тех, кто переметнулся от него на другую сторону. Эссе «Наша молодость» представляет собой диалог с многими текстами, как это часто бывает у Ш. Пеги. Это его произведение не просто посвящено Дрейфусу, оно проникнуто духом его протеста. Это эссе – своего рода авторская исповедь: «*L'affaire Dreyfus aura été le dernier sursaut, le soubresaut suprême de cet héroïsme*

et de cette mystique, sursaut héroïque entre tous, elle aura été la dernière manifestation de cette race, le dernier effort, d'héroïsme, la dernière manifestation, la dernière publication de ces familles» (Дело Дрейфуса навсегда останется последним рывком, высшим усилием этого героизма и этой мистики, самым героическим рывком, станет последним проявлением (расы) последним усилием героизма, последним проявлением, последним признанием этих семей в народе) [Там же: 7] [перевод – Ю.А. Гинзбург].

Ш. Пеги утверждает, что дрейфусизм в дни его молодости был, прежде всего *«mouvement religieux»* (религиозным порывом ...) [Там же: 117] [перевод Ю.А. Гинзбург]. Несмотря на своё неприятие некоторых догм католической Церкви, Ш. Пеги был католиком, а его противники люди неверующие: одни увлечены политикой, другие погружены в мистику (философию): *«Ce qui a pu donner le change, c'est que toutes les forces politiques de l'Eglise étaient contre le dreyfusisme. Mais les forces politiques de l'Eglise ont toujours été contre la mystique. Notamment contre la mystique chrétienne»* (В заблуждение вводило то, что все политические силы Церкви были против дрейфусизма. Но политические силы Церкви всегда были против мистики. Особенно против мистики христианской) [Там же: 119] [перевод – Ю.А. Гинзбург].

Для Ш. Пеги дело Дрейфуса было как кризис некой философии, призыв в современность Закона Божьего из прошлого, такого далекого и такого близкого одновременно. Как любая политика, эта тоже глупа. Она претенциозна, как всякая политика. Она агрессивна, как любая другая политика. Она бесплодна, как всякая политика.

Для Пеги дело Дрейфуса – это демонстрация французской философии. В ходе этого дела французский народ проявил свои лучшие качества: доблесть, мужество, нежелание соглашаться с несправедливостью. Современное общество есть торжество буржуазии, буржуазия ведет *«politique de la caisse d'épargne»* (политику сберегательного банка) [Там же: 54], она уничтожает милосердие, а так называемый «исторический прогресс» уничтожает память. Мысль Ш. Пеги,

в отличие от мыслей его «старых друзей», не стоит на месте, постоянно развиваясь. Он осуждает антиклерикальные настроения и ратует за справедливость и свободу сознания. Он отказывается видеть в деле Дрейфуса провозглашение антихристианства и антипатриотизма. Наоборот христианская мистика и философия простых французов объединили, по мнению Ш. Пеги, людей в народ: «*Notre dreifusisme etait une religion [...] j'ajoute que pour nous, chez nous, en nous ce mouvement religieux etait d'essence chretienne*» (Наш дрейфусизм был религией... Добавлю, что для нас, в нашей среде, внутри нас самих это религиозное движение было христианским по сути [Там же: 117] [перевод – Ю.А. Гинзбург].

Местоимение nous, часто встречаемое у Ш. Пеги, здесь включает сторонников дела Дрейфуса и его самого. основополагающим событием, источником христианской мистики, Ш. Пеги считает воплощение, акт непостижимого соединения Господа с сотворенной им же человеческой природой, одним из центральных догматов веры в христианстве.

Шарль Пеги был не просто философствующим писателем, но немного и богословом. Он широко использовал французскую религиозную христианскую лексику, представленную терминами католической конфессии.

Писатель на протяжении всей книги обращается к Богу, так или иначе упоминает его. «*Et Dieu sait si nous étions des âmes simples, des pauvres gens, des petites gens*» (И только Богу известно, были ли мы простодушными, бедняками и маленькими людьми) [Там же: 129] [перевод – Ю.А. Гинзбург]. Бог у Ш. Пеги суров, но всегда справедлив.

Для писателя героизм всегда неразрывно связан со святостью: «*Mais l'héroïsme et la sainteté avec lesquels, moyennant lesquels on obtient des résultats dérisoires, temporellement dérisoires, c'est tout ce qu'il y a de plus grand, de plus sacré au monde*» (Но те героизм и святость, с чьей помощью добиваются смехотворных результатов, смехотворных только в мирском значении, и есть самое великое, самое священное на свете) [Там же: 24]. Дело Дрейфуса для него

тоже связано со святостью: *«De même notre affaire Dreyfus ne peut s'expliquer que par un besoin, le même, par un besoin d'héroïsme qui saisit toute une génération, la nôtre, par un besoin de guerre, de guerre militaire, et de gloire militaire, par un besoin de sacrifice et jusque de martyre, peut-être, (sans doute), par un besoin de sainteté»* (Поэтому и наше дело Дрейфуса может быть объяснено только потребностью, такой же потребностью в героизме, охватившей целое поколение, наше, потребностью в войне, участвовать в войне и покрыть себя воинской славой, потребностью в мученическом самопожертвовании, может быть (несомненно), потребностью в святости) [Там же: 230] [перевод – Ю.А. Гинзбург].

В макрополе «сфера существования верующего человека» выделим такие понятия:

1) общие понятия, связанные с верой в Бога: *«Le véritable traître, le traître au sens plein, au sens fort, au sens ancien de ce mot, c'est celui qui vend sa foi, qui vend son âme, qui livre son être même, qui perd son âme, qui trahit ses principes, son idéal, son être même, qui trahit sa mystique pour entrer dans la politique correspondante, dans la politique issue, passant complaisamment par-dessus le point de discrimination»* (Настоящий же предатель, предатель в полном смысле, в главном смысле, в прежнем смысле этого слова – тот, кто продает свою веру, продает свою душу, предает самое свое существо, кто губит свою душу, кто предает свои принципы, свой идеал, свое существо, кто предает свою мистику ради того, чтобы войти в соответствующую ей политику, в политику производную, предает и с готовностью переходит за разграничивающую их черту) [Там же: 33] *«C'est nous au contraire qui sommes le centre et le coeur du dreyfusisme, qui le sommes restés, c'est nous qui sommes l'âme»* (Напротив, средоточие и сердце дрейфусизма – это мы, и мы ими остаемся, его душа – мы.) [Там же: 84] *«Des hommes sont morts pour la liberté comme des hommes sont morts pour la foi»* (Люди умирали за свободу точно так же, как умирали за веру) [Там же: 19];

2) понятия, связанные с христианским вероисповеданием, а именно, христианская конфессия – католицизм: «*On mène aujourd'hui grand bruit, je vois qu'on fait un grand état de ce que depuis la séparation le catholicisme, le christianisme n'est plus la religion officielle, la religion d(e l)'État, de ce que, ainsi, l'Église est libre*» (Сегодня я вижу, как широко муссируется вопрос о том, что со времени отделения Церкви от Государства католицизм, христианство перестали быть официальной религией, государственной религией, религией Государства и что Церковь таким образом получила свободу) [Там же: 126] [перевод – Ю.А. Гинзбург].

Ш. Пеги постоянно штудировал Евангелие, стараясь отыскать в нем подтверждение своим идеям. Автор обращается к Священному писанию: «*Et les curés ensemble et les bons bourgeois cléricaux, censés catholiques, prétendus chrétiens, oublieux des anathèmes sur le riche, des effrayantes réprobations sur l'argent dont l'Évangile est comme saturé, mollement assis dans la paix du coeur, dans la paix sociale, tous nos bons bourgeois se récrient*» (Доказательство истинности этого в том, что сами священники так говорят. И священники, а вместе с ними и добрые клерикально настроенные буржуа, притворяющиеся католиками, называющие себя христианами, забывшие об анафемах богатству, о ледящих душу проклятиях деньгам, которыми насыщено Евангелие, в уютной атмосфере сердечного и общественного покоя, все наши славные буржуа вопиют) [Там же: 130] [перевод – Ю.А. Гинзбург].

Таким образом, мы видим, что эссе «Наша молодость» буквально пронизано религиозной тематикой. Ш. Пеги пишет о состоянии католической церкви в 1910 году, о жизни французской церкви и богатых парижских церковных приходах. «Наша молодость» – одно из великих пророческих произведений Ш. Пеги. Именно в этом эссе автор написал о своем пророческом призвании и о призвании Бернара Лазара.

Говоря о Ж. Жоресе, Ш. Пеги прибегает к коротким предложениям: «*C'est ma méthode. Quand je vois une doctrine, un parti devenir pernicieux, dangereux,*

autant que possible je m'en mets. J'y adhère. Je m'y colle. Je parle. Je parle. Je suis éloquent. Je suis orateur. Je suis oratoire. Je redonde. J'inonde» (Таков мой метод. Когда я вижу, как какая-нибудь доктрина, какая-нибудь партия становится вредной и опасной, я с воодушевлением присоединяюсь к ней. Но поскольку обычно я уже к ней принадлежу, то в ней и остаюсь. И тогда уж остаюсь со всей присущей мне услужливостью. Я вступаю в нее. Сливаюсь с ней. И говорю. И говорю. Я красноречив. Я оратор. Я владею ораторским искусством. Я многословен. Мои речи льются потоком) [Там же: 153] [перевод – Ю.А. Гинзбург]. Диалоги автор ведет и со случайно встреченным второстепенным лицом: *«Voilà, mon cher Variot, quelques-uns des propos que j'eusse tenus aux cahiers le jeudi, si on y parlait moins haut, et si on m'y laissait quelquefois la parole»* (Вот, мой дорогой Варьо, что сказал бы я на наших четвергах в редакции Тетрадей, если бы там говорили не так громко и хотя бы иногда давали мне возможность высказаться) [Там же: 162] [перевод – Ю.А. Гинзбург].

Книга подходит к своему логическому завершению только после обвинения политиков, Ж. Жореса, в острой полемике с теми, кто попирает необоснованность дела Дрейфуса и Бернара Лазара. Ш. Пеги возвращается к теме и к тону разговора: *«Voilà, cher Halévy, à quel point nous en sommes; voilà, mon cher Halévy, ce que je nomme un examen de conscience»* (Вот, дорогой Галеви, до какой точки мы дошли, вот, мой дорогой Галеви, что я называю испытанием совести) [Там же: 290] [перевод – Ю.А. Гинзбург].

Такая непосредственная адресация при воображаемом диалоге, притом адресация по большей части к своим современникам, свидетельствует о взвешенности, продуманности, обоснованности каждого слова Ш. Пеги, четкой позиции в отношении всего того, что он пишет, и готовности при необходимости вступить в живой диалог. Это и есть ораторское искусство.

Выводы по главе 2

В параграфе 2.1. «Литературный герой и святой» отмечено, прежде всего, что для Ш. Пеги важны богословские добродетели: вера, милосердие, надежда, умеренность, благоразумие. У Ш. Пеги есть свой «список добродетелей». Некоторые достоинства для него не вытекают из «общего катехизиса» или его собственной «более глубокой христианской веры», их просто можно было бы назвать, используя его лексику «социальными или социалистическими добродетелями». Размышление о совершенном гражданине привело Ш. Пеги к мысли о святости как геройстве (и геройстве как святости).

В этом параграфе проанализированы его эссе «Личности», «Марсель, или Первый диалог о гармоничном граде», «Виктор-Мари, граф Гюго», «Еще раз о гриппе», «Нашим друзьям, нашим подписчикам», «Наша молодость». Все выбираемые Ш. Пеги герои, реально существовавшие и литературные (Жанна д'Арк, святой Людовик, Полиевкт, Антигона) имеют одну общую характеристику: они открыты к диалогу, как синхронному, так и диахроническому в историческом и литературном смысле.

В параграфе 2.2. «Двухнедельные тетради» как трибуна писателя-публициста» говорится о том, что, основав «Двухнедельные тетради», Пеги сумел, пусть на короткое время, сделать этот журнал признанной общественной силой. Поняв, что он человек сильный и последовательный, он как христианин начал бояться своей «гордыни». И тогда, чтобы обуздать себя, Ш. Пеги приложил все усилия, чтобы опубликовать в журнале не только свои статьи, но и рукописи своих товарищей, прежде всего Ромена Роллана.

Используя слово «политика», Ш. Пеги размышляет о действиях руководства Франции, о том, как человек может повлиять на ход национальной истории. У автора «политика» – это часто то, что противоречит добродетели и справедливости. Правосудие может действовать только при полном признании реально случившегося.

В параграфе 2.3. «Христианин и Дело Дрейфуса» подчеркнуто, что для Ш. Пеги дело Дрейфуса – это «демонстрация французской философии». В ходе этого дела французский народ проявил свои лучшие качества: доблесть, мужество, способность не соглашаться с несправедливостью (эссе «Наша молодость»). Современное общество есть торжество буржуазии, которая уничтожает милосердие, а так называемый «исторический прогресс» уничтожает память. Мысль Ш. Пеги, в отличие от мыслей некоторых его соотечественников, не стоит на месте, постоянно развиваясь. Он осуждает антиклерикальные настроения и ратует за справедливость и свободу сознания. Он отказывается видеть в деле Дрейфуса провозглашение антихристианства и антипатриотизма. Наоборот, христианская мистика, философия простых французов объединили, по мнению Ш. Пеги, людей в народ.

«История» (наррация) часто может быть детерминирована исходя из повествовательной схемы, дающей возможность для синтагматического раскрытия парадигматических оппозиций, их обыгрывания в актах воплощения. «История» может прозвучать во внезапности, загадочности, многозначности. Однако если речь идет о жанре эссе и поведенной в нем «истории», то в этом случае от нее ждут еще и обобщений, научности, сопоставления разных дисциплин, афористичности утверждений, логики, с которой хочется согласиться.

По общему мнению многих современников, Шарль Пеги изобрел критический метод, «метод независимого католика и воинственного патриота», сохранившего «подростковую чувствительность» и «романтическое отношение к социализму».

Любопытно эссе Пеги рождается как бы спонтанно, как рождается мысль. Писатель думает вслух. Его эссе держатся на внутренней энергии писателя, стремящегося высказать себя как можно более полно. Пеги – эмоциональный и пронизательный созерцатель всего того, на что обращен его взгляд. Словесная

ткань его статей кажется «пестрой», но основную свою идею он неукоснительно проносит через «многоступенчатое высказывание».

Глава 3.

Философские идеи в эссеистике Ж.-П. Сартра

Поражение Народного фронта во Франции, соглашательская политика правительства, Мюнхенский стовор, Пакт о ненападении, подписанный в 1939 году Германией и Советским Союзом, родили в среде французской интеллигенции настроения горького разочарования. После гражданской войны в Испании, высказываний и книг Оруэлла, ставших известными в Европе, многие задумались о сути истории, которая отказывает человеку в праве выбора. Однако человек остается человеком, и «быть человеком», оказывается, тяжелое бремя. Рост фашизма в Европе, опасность мировой войны заслоняли европейских писателей от трагедии сталинского террора. Жан-Поль Сартр до середины 50-х годов не желал верить в существование сталинского ГУЛАГа, хотя его «экзистенциальные настроения» сложились еще в сороковые годы. Политический выбор Франции («странная война») имел для Сартра мучительно-стрессовый характер, был причиной тяжелого эмоционального переживания. Позиция нигилиста, не принимающего «удел человеческий», привела Сартра к разоблачениям гуманистических форм сознания и мистификации связей человека с миром. Свои философские идеи Ж.-П. Сартр пытался решать в романах; еще острее он ставил вопросы человеческого бытия в своих пьесах, но продолжал думать и рассуждать сразу обо всем в своих эссе. Ему принадлежат, кроме пьес и романов «Мухи» (1943), «Мертвые без погребения» (1945). «Затворники Альтоны» (1959), «Дороги свободы» (1945 –1949) и др., философские сочинения и литературно-критические статьи, эссе: «Воображаемое» (1940), «Критика диалектического разума» (1960), «Вопросы метода» (1969), «Святой Жене, комедиант и мученик» (1952), «Что такое литература?» (1947) и другие. Необходимо подчеркнуть, что во всех произведениях автора, не только в пьесах, новеллах, романах, мы отмечаем философствование, слышим противоборствующие мнения. Иными словами, все

творчество Сартра по способу изъяснения литературно-философское, активно рефлексирующее, направленное на завоевание широкой читательской аудитории.

3.1. Экзистенциальная философия Жан-Поля Сартра и ее риторика

«Борьба с иллюзиями жизни и их отражениями в культуре ведется Сартром на уровне языка», – пишет литературовед В.В. Ерофеев в книге «Французская литература 1939 – 1990» [Ерофеев 1995: 38]. Лозунг Рокантена, героя из ставшего манифестом экзистенциализма романа «Тошнота» (1939), «остерегаться литературы» напоминает о борьбе писателя с разного рода «красивыми высказываниями», поэтическими метафорами, избранной лексикой. «Сартр обнажает язык, – продолжает В. В. Ерофеев, – снимает с него наносные слои и покровы и все равно не удовлетворяется его наготой. Сартр принципиально называет все своими именами. Текст его составлен из лаконичных, четких, холодно-бесстрастных фраз, отшлифованных и ровных, как морская галька, вызывавшая тошноту Рокантена. Сартр сторонится пространных введений, описаний пейзажей, интерьеров, внешнего облика героев» [Там же: 82].

Перу Жана-Поля Сартра принадлежит серия статей «Что такое литература» (1948). Его преследует мысль о том, какое место литература занимает в обществе, и тогда, как к ней можно относиться в современном мире. Ему кажется, что у художника (литератора) в наши дни утрачена непосредственная связь с искусством, та связь, которая, по его мнению, существовала в далекие времена, например, во Флоренции в эпоху Возрождения. Произведения искусства тогда дышали одним воздухом со временем. Человек той эпохи, думается ему, был непосредственно причастен к искусству. Тинторетто, например, изобразил «желтую прореху» над Голгофой, поскольку, по свидетельству современников, почувствовал некий «предвосхищающий невроз». Сартр вспомнил выражение Гегеля «предвосхищающее знание».

Иными словами, позиция литератора должна быть занята не в тот момент, когда он, окинув взглядом современный ему мир, садится писать, а значительно раньше, когда он, по выражению М.Горького «выходит в люди».

Сартр пишет о связи человека и литературы, и для него неприятно звучит термин «ангажированная литература», то есть вовлеченность литератора и вообще любого человека, хуже, если художника, в происходящее в мире. Он полагает, что писатель не может быть сопричастен *происходящему* через партийную принадлежность, и вообще он должен писать не столько *после* каких-либо исторических событий, сколько *до* них. Иными словами, позиция литератора должна быть не ангажированной в момент, когда политически все определилось. Литератор должен заранее чувствовать, предугадывать возможный поворот событий, и об этом поведать читателю в присущей *только ему* форме.

Сартр широко использует понятие «ситуация», включающее в себя совокупность материальных и психологических условий, заимствованных им у Карла Ясперса (1883-1969). Последний подчеркивал уникальность каждой общественно-политической ситуации. Когда авторитетный писатель что-то пишет, каждое его слово вызывает отклики.

Для литератора важны умение автора писать определенным образом, то есть «само письмо», его структура, но также и писательское видение «поля умонастроений», развернувшееся на данный исторический момент. Сартра занимают писательские судьбы, очень сложные, но иногда внешне кажущиеся совсем простыми – Жана Жене, Франсуа Мориака, Гюстава Флобера. К каждому из них он подходит с совершенно особенных позиций.

Тут надо вспомнить и раскрыть еще один важный для писателя термин – «трансценденция», т.е. все выходящее за пределы чувственного опыта, который он понимает как переход от обычной жизни к полноценному существованию - к *экзистенции*. Любой человек осознает все только через собственное познание, через свои собственные деяния. Задачей любого нового искусства часто

становится уничтожение навязанного человеку воспитанием до сего момента идей и подходов к действительности. Сюрреализм, например, стремится превратить все наши чувства, желания в неподлинные. Он хочет, чтобы человек заглядывал глубже в себя. Художник должен заставить мир «взорваться прямо на глазах у человека».

Сальвадора Дали называют «параноиком», но его творчество – личное деяние субъекта; его метод «полная дискредитация мира реальности», при этом «сахар отсылает нас к мрамору, а мрамор к сахару». В конечном итоге цель метода этого художника соединение бреда с критическим элементом, проявляющимся в материальной конкретизации. Художник, работая со знакомым предметным миром, со своей стороны совершает систематические действия по вторжению в мир и желания человека. Часто его зрители в смущении готовы отвернуться от него, в душе у них скандал. Однако скандальные писатели и художники быстро завоевывают все более широкие массы зрителей и читателей также.

Жан Жене заинтересовал Сартра тем, что в отрочестве он занимался проституцией, как гомосексуалист. Ему неоднократно приходилось сидеть в тюрьмах и разного рода исправительных учреждениях. Сартр познакомился с Жене и, когда он узнал его как человека, то они сблизились (это произошло в самый конец войны). Сартр понял, что у Жана Жене есть свой уникальный жизненный опыт, полученный в юности и позднее в период отсидки в тюрьмах. Это совершенно особенные ситуации, удерживающие писателя от громких слов. У него есть основания выражать недоверие к государственным институтам и к идеализму вообще. Вот и получилось, что в основу эстетики Жене лег «культ зла», он просто зовет читателя отойти подальше от заезженных путей в рассказах о заключениях в тюрьму: «не всякому приходилось воочию увидеть ад». Неслучайно статья Сартра об этом писателе стала называться «Святой Жене, комедиант и мученик» (1956).

Суровая критика в отношении Франсуа Мориака рождается у Сартра, потому что его раздражает *мысль о предопределении судеб персонажей*, глубоко засевшая в сознании именно этого автора. Сартр убежден, что нет истины, нет точки зрения Бога, это ошибочно. Экзистенциалисты не отчаиваются, не опускают руки, они верят в собственные деяния.

С точки зрения Сартра, романист, когда он пишет, может быть свидетелем того, что происходит с героями, может быть сообщником внутри повествования, но не может быть тем и другим одновременно. В статье о Мориаке «Конец ночи» Сартр осудил Франсуа Мориака, и только через тридцать лет Мориак начал писать снова. Что же касается Сартра, то он очень долго стоял на защите своей позиции относительно Мориака, но к концу жизни все-таки поменял свое суждение по поводу классика французской литературы, то есть перестал упрекать героев Франсуа Мориака за их изначальную несвободу. Для Сартра стало важнее, что проповедует роман Мориака, а не то, какой прием им используется для достижения цели.

Можно сказать, на глазах у Сартра вырос другой Мориак – Клод, старший сын Франсуа Мориака, автор романов «Все женщины-роковые», «Маркиза вышла в пять часов» и знаменитого эссе «Алитертура». Клода Мориака он обозначает как *амилаз*, то есть как фермент, ускоряющий некоторые процессы общественного развития. Для Сартра Клод Мориак – человек, имеющий свои принципы в духовной сфере и, в частности, в сфере морали. Он полагает, что сюрреализм, даже если и подлежит критике, все равно свидетельствует о том, что человечеству, вероятно, многое предстоит придумать заново: и способы мышления, и способы чувствования. И если буквально следовать за курсом компартии, о чем рассуждает Клод Мориак, а вслед за ним и Жан-Поль Сартр, то это значит надо непосредственно поставить себя «между бездейственностью и предательством моральных принципов». Однако не всякому писателю или художнику это под силу. Сартр все равно убежден, что мы должны прежде всего постичь самих себя «в единстве наших чувств и наших желаний». Слово

«желание» у Сартра проясняет французский фрейдист Жак Лакан (1901-1981). Желанием, с его точки зрения, управляет удовольствие/неудовольствие. Удовольствие, удовлетворение желания приводит к исчезновению первичного жизненного импульса, поэтому человеку необходимо возникновение все новых объектов желания.

Что касается Флобера, то Сартр, трепетно и уважительно к нему относящийся, написал целых три тома о нем под общим названием «В семье не без урода». Книги охватывают период духовной жизни писателя до создания романа «Госпожа Бовари», то есть Сартру было важно показать становление автора с детских лет до периода твердых мыслей и убеждений ее автора, классика не только французской, но и мировой литературы. Это сочинение, по мысли С.И. Великовского, исследовавшего книги Сартра, «не столько жизнеописание, сколько археология жизневосприятия». Тот факт, что Флобер незаурядная личность, ни у кого сомнений не вызывает.

Позиция Сартра-философа, как полагают, выросла из его полемики с М. Хайдеггером, который в «Бытии и времени» (1927) рассуждал о жизни как о «взаимном попечении индивидов друг о друге», об их «со-бытии». Сартр же написал свое эссе «Бытие и ничто» (1943) чтобы доказать, что существование предшествует сущности (пониманию, осмыслению). Человек рождается в материальной оболочке, осознавая ее не сразу, и, только поняв себя включенным в общее бытие, он приближается к пониманию сущности жизни. Сартр, как Вольтер или Андре Жид, тесно соединяет философию и литературу. Создавая художественное произведение, решаясь на творческий акт, в котором реальные предметы замещаются «квази-объектами», художник остро ощущает свою значительность создателя. Он населяет экзистенциальное пространство как своими, так и чужими образами, мотивами.

Текст – исторический феномен, он не исчерпывается только сменой жанров. Существуют даже «текстовые эпохи». С.С. Аверинцев пишет об этом в книге «Риторика и истоки европейской литературной традиции» (1996).

Для античного времени текстом эпохи являлась «магическая формула или рассказ о деяниях богов и героев». Средневековье породило «идею книги и чтения». Возрождение занялось «обмирщением литературного языка» через ассимиляцию повседневной речи. «Новое время» выдвинуло ученого-индивидуалиста, бросающегося в «классификационный произвол» [Аверинцев 1996: 134]. Распространение текстовой культуры в форме книг и печатных СМИ, всеобъемлющей системы образования положило, по мнению Ж. Деррида, конец книге и в то же время дало “начало письма”, понимаемого как языковая игра (игра со стилями). Феноменология нашей эпохи выступает как нагромождение традиций, стилей и жанров, наслоение друг на друга бесчисленных критик, интерпретаций и рефлексий [Деррида 2012: 66].

Отдавая себе отчет в том, что экзистенциальные тексты Сартра, безусловно, относятся уже к “новому времени”, мы, тем не менее, смеем утверждать, что все, связанное с экзистенциализмом, еще в первой половине или уже середине XX века сумело получить вполне законченные неигровые философские формы, противопоставленные модным в молодые годы Сартра сюрреализму, социалистическому реализму и реализму вообще. В эстетическом отношении экзистенциальный дискурс имеет свои характеристики, свою образность, свою элокуцию.

Художественный текст иначе определяется как поэтический или риторический. В основании риторики, согласно теории С.С. Аверинцева, лежит триада Аристотеля «говорящий – предмет речи – слушающий», взаимозависимость между которыми мы попытаемся показать на примере речемыслительной культуры эпохи экзистенциализма. [Аверинцев 1986: 104 – 116].

«Риторическая культура любого периода напрямую отражает потребности общества, располагающего большими запасами разнородной информации. Она же занимается обменом этой информации и опирается на традиции живого слова» [Аверинцев 1986: 106]. Риторику времени в широком смысле называют

иногда инобытием гуманитарной культуры. Далеко не жизнь богов, а обычная человеческая жизнь с развитием книгопечатания разворачивается в различных текстах – романах, рассказах, газетных заметках, и она, таким образом в вышеупомянутой триаде играет не последнюю роль.

Содержанием художественного произведения (предмета речи) может быть и реальное событие, и случайность, и героический поступок, и предательство, и личная трагедия, и общая судьба человечества. Фактура этих событий в художественном произведении преломляется через символизацию и авторскую подачу материала. Кровавые боины XX века, застенки тоталитарных режимов привели человека к экзистенциальному видению, к феноменам ужаса, отчаяния и абсурда, как следствию выражения внутреннего физического состояния. Человек абсурда стал синонимом своего времени (середина XX века). Однако экзистенциальная литература не просто что-то обозначила для читателя, но и внедрила свои моральные ценности в культуру своего времени. Литература всегда выступает как форма активности, превращающей идеи в роман (сюжет, персонаж), в определенного рода текст. Произнося слова «экзистенциальный текст», мы имеем в виду текст экзистенциальной прозы, эссе, дискурс романа или новеллы, созданные писателем-экзистенциалистом.

В агрессивной логосфере, формирующей предвоенный социум, сосуществуют противостоящие партии, конфликты между которыми целенаправленно создаются демагогами: «Враг или его муляж могут быть выбраны почти произвольно и подобно угрожающим ценностям могут быть конкретными или абстрактными. Это евреи, боши, гунны, эксплуататоры; тираны годятся так же, как мировой капитализм, большевизм, фашизм, империализм и многие другие измы» [Михальская 1996: 64].

Однако, помимо волевых проявлений художника внутри авторского текста, есть в речи также класс ментальных образований, основным содержанием которых является выражение норм поведения человека, или, иначе говоря, регулятивные концепты времени (страх, абсурд, отчаяние, ужас).

Их изучение позволяет установить культурные доминанты поведения человека-персонажа, свойственные определенному этапу общественной коммуникации эпохи расцвета экзистенциализма [Тимашева 2015: 99].

Литературный текст – главное средство воздействия на протяжении тысячелетий. Литературное событие может фиксировать в социальной памяти некоторые мифологические (реальные, но образно поданные) сообщения, а также содержащийся в них разрыв с литературными нормами. Новая мифологема в идеале приводит к отрыву от существовавших прежде норм. Ведь в мифе перед нами всегда происходит что-то экстраординарное.

«Говорение определенной эпохи» – стихия ее существования и даже принцип устройства. К таким выводам в разное время приходили исследователи зажигательных для народа речей Гитлера и Муссолини. В предвоенном социуме насаждался страх, мелькали такие слова как «война», «битва», «насилие», «нападение», «предатель», «оружие». Нацистская пропаганда возвеличивала «мотив смерти», а это необычное событие, к которому не может в обычной ситуации стремиться человек. Миф о близости смерти, делая целью создание общей атмосферы страха, выносит как бы «всеобщее социальное» на уровень выше целей биологического порядка.

Экзистенциализм вчера и сегодня трактуется по-разному, но во все времена существовало мнение, что это идеология, состоящая из множества близких мировоззренческих мотивов, рассеянных по философским трактатам и художественным произведениям. Существует, во-первых, мировоззрение, явно проявляющее себя в нравственно-бытовой сфере, но существует также способ его фиксации в философии и литературе. Определенные настроения оптимально используют «универсальный язык искусства» – семиотику второго ряда, по определению Ю.М. Лотмана. «При рассмотрении искусства как знаковой системы... всякий акт коммуникации включает в себя отправителя и получателя информации... Для того, чтобы получатель понял сообщения отправителя, необходимо у них наличие общего посредника – языка» [Лотман 1981: 35 – 55].

Влияние экзистенциализма на художественное творчество внешне выражается в многообразии видов и жанров (роман, пьеса, новелла, эссе), а деятельность экзистенциальной критики закрепляет искусство еще и как лингвокультурный объект.

Важной характеристикой текста определенного времени считается его коммуникативный стиль, особенно заметно проявляющий себя в жанрах пьесы или эссе. «Он представляет собой устойчивую совокупность представлений, правил и норм, опосредованных культурой как макротекстом коммуникации и заметен также в отборе языковых средств, организации смысла и национально-маркированном коммуникативном поведении носителей языка. Его этнокультурная специфика проступает в виде новых приоритетов, усиления или смягчения коммуникативного намерения говорящих», – считает О.В. Тимашева [Тимашева 2015: 99].

В основе коммуникативного действия находится предыдущий опыт и определенные ориентиры поведения. «Культура задает стандарты поведения и определяет границы креативности индивидуума. Любой акт коммуникации есть подтверждение идентичности культурно-языкового сообщества, для которого фактуальные и фикциональные компоненты равнозначны» [Дементьев 2012: 23].

То или иное толкование текста объясняет, что этот текст значит для читателя. Понимание есть соотнесение имеющегося и нового знания. Известный советский психолог Д.Н. Узнадзе в 1930 – 40-х гг. пишет «поведению предшествует состояние субъекта, в котором заранее определен общий характер этого поведения, его соответствия объективным обстоятельствам» [Узнадзе 2004: 304]. Поведение человека предопределено его установками.

Мысль Узнадзе, оформленная на языке психологии в сороковые годы, еще задолго до этого, в десятые – двадцатые годы предшествующего столетия, появилась у философа П. Тиллиха, немецкого теолога и философа-экзистенциалиста, автора книг «Мужество быть» и «Динамика веры»: «Если человек остается наедине с тем фактом, что ему придется умереть, неизбежная

тревога по поводу небытия преследует его и преобразуется в ужас перед смертью (Angst). Тревога по поводу небытия присутствует в самом конечном существе» [Тиллих 2015: 38]. Так или иначе, П. Тиллих исходит из наличия в человеке и мире противоположных и неразрывных полюсов, эссенциального (сущностного) и экзистенциального (имеющего непосредственное отношение к существованию), определяющих трагический характер человека в мироздании.

А. Вежбицкая, которая специально занималась словом-термином «Angst», находит истоки этого слова в наследии Мартина Лютера (страх собственно перед смертью-адам, тревога) и видит его развитие в XX веке у Германа Гессе (страх перед душевными порывами и переживаниями). Она считает «Angst» специфически немецким концептом, однако, как уже было отмечено, в эпоху тоталитарных режимов и нацизма страх раздвигает рамки своего существования в языке [Вежбицкая 1996: 215]. Отталкиваясь от «страха», он утверждает себя в философии экзистенциализма, несущей также *идею уникальности человеческой личности и необходимость свободы*.

«Человек обречен быть свободным» (находящимся в пограничной ситуации выбора) [Sartre 1996: 27] [перевод – М.Н. Грецкий], полагает Ж.-П. Сартр, но ему страшно – как просто жить, так и принимать участие в политической деятельности, ибо он часто обязан и должен идти на невыносимые компромиссы. Человек несет это бремя, если он и в самом деле личность. Он может отказаться от собственной свободы, стать «как все» (подчиняться большинству, не задумываясь), но это отказ от собственной личности. О.В. Тимашева пишет: «Ж.-П. Сартр разделял психоаналитические идеи, согласно которым поведение человека требует расшифровки, раскрытия смысла поступков, выявления значения любого действия» [Тимашева 2015: 80]. Именно такого рода мыслям и их распрямлению посвящено большинство произведений (включая эссе) французского политика и мыслителя.

Написав автобиографическое сочинение «Слова» (1964), которое некоторые критики обозначают как мемуары, Сартр говорит о нем в прессе как о

«могиле романов». Ему не хотелось бы стать для современников «писателем – спасителем человечества», он не верит в «слова», в возможность преобразования мира с помощью литературы. Однако именно слова позволяют ему быть писателем, и их надо отбирать так, чтобы вопреки «тошноте жизни» утвердить их право и власть. В «Словах» Сартра его собственная жизнь «отстранена» (выведена из автоматизма восприятия) и переработана по законам искусства. Художественные приемы переработки автобиографического материала напрямую связаны с его мировоззрением философа-экзистенциалиста. Критика буржуазности заставляет писателя видеть в фокусе не «милое детство» и «любящих родственников», а картину жизни «скромных, но гордых Швейцеров», уже не верующих (ходят в церковь, чтобы послушать орган), но голосующих за партию радикалов (это партия порядка). Принцип построения «Слов» таков: видение ребенка, но оценки детства зрелым человеком, много пережившим, много повидавшим. Если родителям нравились определенные церемониалы в театре, в общественных местах, то для пожилого писателя важна подлинная связь людей: «Я возненавидел церемонии, я обожал толпу» [Сартр 1964: 13]. Как известно, Сартр в период так называемой «майской революции 1968 года» неплохо ораторствовал перед студенчеством.

Парадоксальность «Слов» в том, что это, по общему мнению, наиболее тщательно написанное произведение Сартра в целом направлено против изящной словесности, против «литературы», такой, как она традиционно понимается и ценится. «Я хотел, пишет он, чтоб эта книга была *литературней* всех других моих книг... Я стремился к литературности, чтоб показать, что стремиться к литературности – заблуждение» [Зонина 1984: 22].

Экзистенциализм попытался стереть грань между философией и искусством. Не случайно все крупные экзистенциалисты (Ф. Ницше, Ф.М. Достоевский, Н.А. Бердяев, Л.И. Шестов, М. Хайдеггер, Ф. Кафка, А. Камю) при изложении своих теоретических концепций обращаются к традициям эссеистики. В центре их внимания трагическое, пессимистическое

ощущение личности, «носителя разорванного сознания». Ф.М. Достоевский как-то писал, что если бы не было Бога, «то все было бы дозволено. Это и есть исходный пункт экзистенциализма» [Сартр 2006: 228].

3.2. Роль автора в литературно-художественном эссе экзистенциалиста

Как замечал Морис Надо, романическая попытка Сартра завершается неудачей, но его творчество остается правдивым и значительным свидетельством эпохи о нравственном и интеллектуальном пути французской интеллигенции. Эссеистика – отдельная, большая и очень важная часть его творчества. Основной чертой эссеистического подхода является роль личности автора. Его личность определяет принципы анализа объекта и часто становится важнейшим структурообразующим фактором эссе. Этот жанр – идеальная форма воплощения авторской субъективности.

Ж.-П. Сартр в своих эссе подчеркивает глубокую причастность ко всему, о чем он пишет. Об этом свидетельствует довольно частое употребление им форм первого лица единственного числа. Используя именно эту форму, Ж.-П. Сартр сам как бы становится действующим лицом «феноменологического описания», он доказывает свои идеи, сам участвует в создании образов и получении впечатлений. *«Ce qui rend les choses compliquées, c'est qu'il y a deux espèces d'existentialistes: les premiers, qui sont chrétiens, et parmi lesquels je rangerai...; et, d'autre part, les existentialistes athées.... L'existentialisme athée, que je représente, est plus cohérent»* (Дело, впрочем, несколько осложняется тем, что существуют две разновидности экзистенциалистов: во-первых, это христианские экзистенциалисты, среди которых числятся...; и, во-вторых, экзистенциалисты-атеисты... Я из экзистенциалистов-атеистов, которые мне представляются более сплоченными) [Sartre 1996: 42] [перевод – М.Н. Грецкий].

Основопологающим для «экзистенциального гуманизма» Ж.-П. Сартра является понятие уникальной свободы. Человек свободен определять тот путь, по которому он пойдет. Ничего не предрешено заранее. Свобода – это то, на что

человек обречен с рождения. Ж.-П. Сартр моралист, анализирующий метафизические проблемы с моральным или этическим подтекстом. Автор задается гуманистическими вопросами: какова она, человеческая природа; как человек может знать, что он должен делать. По Ж.-П. Сартру мир, в котором человек вдруг находит себя, является случайным и бессмысленным. И именно сам человек привносит в него какой-то смысл и проецирует порядок.

В статье «Франсуа Мориак и свобода» (1939) Сартр говорит о том, что романист не может быть существом вездесущим, которому все дозволено. Писатель должен быть или свидетелем поведения своих персонажей, или их сообщником. А если он пытается совместить одно с другим, то он убивает сознание своих героев. Не нравится Сартру и позиция эстета, «привилегированного наблюдателя». Как философ он прибегает к принципам «теории относительности», объясняющей пространственно-временные ситуации. Жизнеспособность героя связана с его свободой. Тереза Дескейру (героиня Франсуа Мориака) выжила ценой своих несправедливых действий, но автор романа не стремится ее обвинить. Героиня, как и автор, изначально свободна, ведь человек – это то, что он из себя делает. Последнее утверждение некоторые современники Сартра называли ярко выраженным субъективизмом и упрекали писателя в нем.

В статье «Жан Жене, комедиант и мученик» (1952), предпосланной собранию сочинений драматурга Ж. Жене, последний обозначен Сартром как «отталкивающий и притягивающий к себе», автор, которого надо суметь разглядеть и истолковать. Сартра прежде всего интересует личность этого писателя, в отношении которой он, автор предисловия к его произведениям, выступает как психоаналитик. Оставленный матерью в родильном доме, Жан Жене вырос в сиротском приюте, сидел в исправительных колониях и тюрьме за воровство, кражи и гомосексуальную проституцию. В сороковые годы XX века он написал и выпустил ряд произведений, из которых большую часть составляют пьесы (например, «Служанки», 1947). По мнению Сартра, Жан Жене – писатель-

самоучка, ярко выраженный романтик. Осознавая себя «проклятым поэтом», человеком большого таланта с «изначально вывернутой репутацией», свои болезненные переживания он изливает на бумаге, которая не только их терпит, но даже делает его незаурядным мастером.

В эссе Ж.-П. Сартра «Экзистенциализм – это гуманизм» (1947) говорится: «*Cette idée, nous la retrouvons un peu partout: nous la retrouvons chez Diderot, chez Voltaire, et même chez Kant*» (Мы находим эту идею повсюду: мы находим ее у Дидро, у Вольтера и даже у Канта) [Sartre 1996: 58] [перевод – М.Н. Грецкий]. Писатель напрямую ссылается на известных просветителей Д. Дидро и Вольтера, на И. Канта – родоначальника немецкой классической философии как на своих литературных предшественников и учителей. Ссылки на известных ученых мы видим у него и во многих других эссе. Так, в первой главе книги «Бытие и ничто», (1943) (*l’Etre et le néant*) обсуждается тема «существования другого». Автор сравнивает свою позицию по «другому» с позициями Ф. Гегеля, Э. Гуссерля и М. Хайдеггера, апеллируя также к Ф. Ницше.

Само собой разумеющимся Сартр считает знакомство своего читателя с философией Э. Гуссерля, Ф. Гегеля, М. Хайдеггера, которых он истолковывает по-своему. Его читатель, как всесторонне развитый человек, знает и разбирается не только в философии и литературе, но и в математике, физике, поэтому Сартр, не задумываясь, прибегает к таким именам, как Анри Пуанкаре (французский математик, механик, физик, астроном и философ) и Пьер Морис Мари Дюэм (французский физик, механик, математик, философ и историк наук).

В начале и на всем протяжении эссе «Бодлер» (1947) Ж.-П. Сартр как автор часто обращается к другим писателям, поэтам и критикам, изучавшим творчество Ш. Бодлера. Иногда он находит у них подтверждение своей точки зрения, но чаще критикует коллег за недопонимание.

Практически с самого начала эссе мы видим его апелляцию даже не к одному, а сразу к двум писателям, но здесь Ж.-П. Сартр не выражает своего

собственного мнения, а просто констатирует факты из жизни Бодлера, опираясь на свидетельства Крепе и Бюиссона: «*Crépet cite à ce sujet une note significative de Buisson «Baudelaire était une âme très délicate, très fine, originale et tendre, qui s'était fêlée au premier choc de la vie»* (Крепе приводит в этой связи немаловажное свидетельство Бюиссона: «Бодлер обладал весьма чувствительной, тонкой, своеобразной и нежной душой, давшей трещину при первом же столкновении с жизнью») [Sartre 1988: 19] [перевод – Г.К. Косиков].

С Жаном Массеном он соглашается в вопросе отношения Бодлера к Христу. «*Jean Massin lui-même note “cette tragique ignorance du Sauveur”. C’est qu’il ne s’agit point tant d’être sauvé que jugé ou plutôt le salut est dans le jugement même qui met chacun à sa place dans un monde en ordre»* (Даже Жан Массен отмечает это «трагическое незнание Спасителя», и причина в том, что Бодлер хочет не столько спасения, сколько суда; или точнее: спасение для него – в самом вердикте, указывающем любому человеку его место в упорядоченном мире) [Там же: 72] [перевод – Г.К. Косиков].

Согласен Сартр и с Франсуа Порше в вопросе об истинных мотивах, побудивших Бодлера выставить свою кандидатуру во Французскую академию «*François Porché écrit fort justement: «Baudelaire a donc pensé que s’il parvenait à franchir le seuil de l’Académie, la suspicion qui l’entourait cesserait du même coup»* (Франсуа Порше совершенно справедливо замечает по этому поводу: «Бодлер полагал, что если ему удастся перешагнуть порог Академии, то атмосфера недоверия вокруг него немедленно рассеется) [Там же: 78] [перевод – Г.К. Косиков]. При этом он специально выделяет наречие *justement*, которое, имеет достаточно сильную смысловую оценку. Франсуа Порше, по его мнению, абсолютно прав. К этому наречию Сартр прибегает не один раз.

Обращаясь к теме религии и отношения к ней Бодлера, Сартр цитирует Жюль Лемэтра: «*Jules Lemaître a dit de lui assez justement: «Comme rien n’égale en intensité et en profondeur les sentiments religieux...»* (Жюль Лемэтр справедливо сказал: «Ничто не может сравниться по глубине и интенсивности с чувствами

религиозного порядка...» [Там же: 91] [перевод – Г.К. Косиков]. Он находит эту характеристику религиозных чувств Бодлера достаточно точной.

Разделяет Ж.-П. Сартр и точку зрения Жоржа Блена касательно непростого отношения Бодлера к природе, при этом не просто разделяет, а и выражает свою эмоциональную оценку того, как Ж. Блену точно удалось подметить сомнительное отношение Бодлера к природе: «*Georges Blin dit fort bien qu'il redoute la nature comme réservoir de splendeur et de fécondité (et) lui substitue le monde de son imagination...*» (Жорж Блен весьма точно подметил, что Бодлер «источником своего поэтического мира делает не пышную природу и ее плодородие, а скорее доверяет своему воображению») [Там же: 136] [перевод – Г.К. Косиков].

Как психоаналитик, Сартр отмечает экзистенциальное начало души поэта, «роднящее Бодлера с Паскалем», но также и гордыню, светлый разум, скуку, сливающиеся воедино и потому «позволяющие прозреть сознание всех и каждого». Поэт осознает «полнейшую тщету самого себя, беспричинность и бесцельность своих надежд» [Там же: 128] [перевод – Г.К. Косиков]. Не потому ли у поэта возникает навязчивая идея самоубийства, он начинает себя считать *лишним* человеком?

3.3. Прагматический аспект философской речи Ж.-П. Сартра

Выявить присутствие в тексте авторского «я» и его воздействие на читателя можно с помощью обнаружения местоимения первого лица множественного числа (*nous, on*), местоимения «авторской скромности», а также указательных местоимений (*nos, notre*). О речи такого типа мы не раз упоминали в нашем диссертационном исследовании. Местоимения первого лица множественного числа позволяют устанавливать связь между параграфами или различными частями работы. «*Nous dirons donc que, pour le coupe-papier, l'essence – c'est-à-dire l'ensemble des recettes et des qualités... Nous avons donc là une vision technique du monde...*» (Следовательно, мы можем сказать, что у ножа его

сущность, то есть сумма приемов и качеств... В этом случае мы имеем дело с техническим взглядом на мир) [Sartre 1996: 74] [перевод – М.Н. Грецкий]. Сущность ножа предшествует его воплощению в реальность. Ж.-П. Сартр разделял взгляды немецкого философа М. Хайдеггера, согласно которым человек существует, обнаруживает себя как *чистое присутствие*. Сотворение ремесленником ножа автор уподобляет сотворению человека Богом. «Человек просто существует, и он не только такой, каким себя представляет, но такой, каким он хочет стать. И в этом заключается его свобода» [Sartre 1996: 73] [перевод – М.Н. Грецкий].

Если автор дистанцируется от своего высказывания, то на письме в тексте у него появляются местоимения третьего лица единственного и множественного числа или неопределенное местоимение *on*. Такая организация речи достаточно часто встречается в любом философском дискурсе и у Сартра также: «... *on déclare volontiers qu'un musicien ou qu'un peintre est existentialiste*» (экзистенциалистами стали объявлять и музыкантов, и художников) [Sartre 1996: 76] [перевод – М. Н. Грецкий].

Когда надо отстраниться от чего-либо, автор использует безличные конструкции, являющиеся еще одной характеристикой философского дискурса: «*Il semble que, faute de doctrine d'avant-garde analogue au surréalisme...*» (Кажется, что из-за отсутствия авангардной доктрины, похожей на сюрреализм...) [Там же: 110] [перевод – М.Н. Грецкий].

Выражение диалогичности в философских текстах чрезвычайно многообразно по степени эксплицированности. В одних случаях она представлена заявительной (монологической) манерой повествования (от автора), в других речь идет о диалоге между упоминаемым лицом и автором, либо между автором и читателем. В разговоре могут принимать участие не один, а несколько человек: и потому можно говорить не только о диалоге (в буквальном смысле слова), но и о полилоге (многоголосии). Среди лиц, привлекаемых к участию в диалоге, кроме автора и читателя, могут быть и

другие голоса (отдельные ученые). К средствам выражения диалогичности относятся также чужая речь в виде прямой цитации и косвенная речь, как пересказ чужого мнения, с которым соглашается либо не соглашается автор.

Любой текст, в том числе научный, имеет прагматический аспект, так как при отсутствии выражения в речи установки на читателя, основанной на желании быть как можно лучше понятым, снижается либо вообще нарушается суть языкового общения. Вот почему выразительность или экспрессивность является одним из существенных коммуникативных признаков философской (научной) речи. К тому же познание всегда связано с выражением отношения, с оценкой, с тем или иным проявлением психики познающего субъекта. Одним из проявлений этой диалогичности является экспрессивность (выразительность) научной речи, которая имеет два основания: одно, идущее от деятельности и психики субъекта речи, мысли, от автора, другое – хотя и косвенное – от адресата. Поэтому изучение экспрессивной стороны научного стиля представляется весьма актуальным и своевременным.

Наличие экспрессивных средств в научном тексте помогает автору достичь своей цели. Экспрессия научной речи – это экспрессия логического подчеркивания, акцентуация диалогичности научной речи. Прагматический характер экспрессивности научной речи объясняется ее двухсторонним характером, поскольку она связана не только с адресантом речи, но и с ее адресатом. Автор пользуется экспрессивностью, «исходя из коммуникативно-прагматических установок, направленных на адресата» [Телия 1991: 13].

При помощи экспрессивных средств автор ориентирует читателя в коммуникативном пространстве и дает понять, что читатель является равноправным участником процесса коммуникации. Экспрессивность научной речи связана, прежде всего, с точностью употребления слов и логичностью изложения. Функция экспрессивных средств зависит от замысла научного произведения. Они способствуют общей аргументированности высказывания, а также облегчению восприятия наиболее сложных моментов изложения.

Функция экспрессивных средств языка в научном дискурсе отличается от их функции в художественном тем, что в научном дискурсе экспрессия не слагается в художественно-образную систему. Экспрессивные средства представлены в виде отдельных элементов, вкрапленных в текст научного произведения.

Языковые приемы выразительности в научном дискурсе обусловлены, прежде всего, его направленностью на цель. В основном они представлены средствами, выражающими ход мысли:

1. постановка целей: «*encore faut-il expliquer la nature de ce plaisir*» (природу которого следует, однако, уточнить) [Sartre 1988: 92] [перевод – Г.К. Косиков]. Автор ставит перед собой цель, вокруг которой будет развиваться повествование;

2. активизация мысли: «*Si nous rapprochons ce texte du passage de Mademoiselle Bistouri*» (Сопоставив этот текст со знаменитым местом из «Мадемуазель Бистури») [Там же: 144]. «*Il suffit de relire le texte que nous citions plus haut, pour voir que c'est avant tout cette contrainte qu'il déteste*» (Достаточно перечитать текст, который мы цитируем выше, чтобы увидеть, что он ненавидит больше всего это ограничение) [Там же: 137] [перевод – Г.К. Косиков]. Ж.-П. Сартр указывает, в каком направлении должна развиваться мыслительная деятельность читателя;

3. сопровождение читателя в пространстве текста (в статье сталкиваются дискурсы разных ученых, самого автора и предмета высказывания Бодлера): «*Nous touchons ici au choix originel que Baudelaire a fait de lui-même, à cet engagement absolu par quoi chacun de nous décide dans une situation particulière*» (Мы подходим здесь к вопросу об изначальном выборе Бодлера – о выборе самого себя, о том абсолютном акте ангажированности, благодаря которому в данной конкретной ситуации каждый из нас решает, чем он будет и что он есть) [Там же: 21]. «*Mais ce texte qui paraît décisif à la première lecture, est moins convaincant lorsqu'on le relit*» (Этот текст, который на первый взгляд кажется весьма определенным,

при повторном чтении выглядит гораздо менее убедительным) [Там же: 127]. «*Puisqu'il n'a pas réussi à voir, du moins se fouillera-t-il comme le couteau fouille la plaie...*» (Раз уж Бодлеру не удалось увидеть самого себя, то по крайней мере он попытается копнуть свою душу, словно ножом, разворачивающим рану) [Там же: 31]. «*Et puis Baudelaire qui a le sens et le goût de la liberté a pris peur devant elle*» (Ведь так пугающие его свобода, бесосновность, заброшенность – это вовсе не ему одному выпавший жребий) [Там же: 84] [перевод – Г.К. Косиков]. Автор как бы ведет читателя за руку;

4. указание на итог или на промежуточный итог «*Il n'y a pas de doute, en effet, que Baudelaire ne prît plaisir à ses fautes*» (Не приходится сомневаться в том, что, греша, Бодлер получал от этого удовольствие) [Там же: 92]. «*En un mot, son ostentation de souffrance a visiblement un double but*» (Короче, хвастая своими страданиями, Бодлер, по всей видимости, преследует две цели) [Там же: 114] [перевод – Г.К. Косиков].

К средствам экспрессивности в философском (научном) тексте относят средства выражения отношения к сказанному – такие как эмоциональная и рассудительно-логическая оценка сообщения, а также формы превосходной степени прилагательных и наречий: «*On ne saurait mieux rendre le caractère sacré de cette union*» (Эти слова как нельзя лучше передают сакральный характер их союза) [Там же: 19]; «*c'est le meilleur symbole de l'existence pour-soi de la conscience*» (наилучший способ восполнения своего бытия) [Там же: 33]; «*Et si ce dégoût et cette horreur sont universels, tant mieux: c'est que tout le monde, à tout instant, se soucie de lui*» (И если это отвращение и этот ужас универсальны, тем лучше: это потому, что все всегда заботятся о нем) [Там же: 66] [перевод – Г.К. Косиков].

Эмоциональная оценка реализуется с помощью эмоционально-экспрессивных существительных, прилагательных, глаголов и наречий. «*C'est peu de dire qu'il devine son projet avant même que de le concevoir*» (Мало сказать,

что он упреждает собственные, еще даже не возникшие замыслы) [Там же: 32]; *«je dirai plutôt qu'il a refusé de liquider le complexe théologique»* (Я полагаю, что он не хотел изживать в себе другой комплекс – теологический) [Там же: 67]. А также при помощи преувеличений: *«Cent fois, il a souhaité»* (Сто раз он хотел) [6, 114]. *«J'en cite un au hasard, on en trouvera cent autres!»* (Я цитирую один наугад, мы найдем сотню других) [Там же: 128] [перевод – Г.К. Косиков].

Под пером Ж.-П. Сартра возникает уже известный его читателям образ героя абсурдного мира. Ощущение своей бесполезности и никчемности у Шарля Бодлера Сартр никак не может объяснить фактом его зависимости от семьи в зрелом возрасте: *«Et il ne faudrait pas croire qu'il se sente inutile parce qu'il est un jeune bourgeois sans profession, encore entretenu, à vingt-quatre ans, par sa famille. C'est bien plutôt le contraire: s'il n'a pas pris de métier, s'il est désintéressé par avance de toute entreprise»* (Не следует думать, что Бодлер ощущает свою бесполезность оттого, что он всего лишь юный буржуа без профессии, доживший до 24 лет и все еще находящийся на содержании у семьи. Скорее, верно обратное: он не научился никакому ремеслу и заранее утратил интерес ко всякому делу потому, что вполне сумел уяснить свою совершеннейшую ненужность) [Там же: 35], а объясняет это он словами самого Ш. Бодлера, вполне осознающего свою бесцельность: *«Être un homme utile m'a toujours paru quelque chose de bien hideux»* (Быть полезным человеком всегда казалось мне ужасной гадостью) [Там же: 35] [перевод – Г.К. Косиков].

Именно поэтому Ш. Бодлер и одержим мыслью о самоубийстве, он всегда чувствовал себя «лишним»: *«...c'est qu'il se sentait un homme de trop»* (то, значит, чувствовал себя лишним человеком) [Там же: 35]. Все его действия заранее обречены на провал, так Ж.-П. Сартр, при помощи наречий выражает свое отношение к этим заведомо бесцельным и бессмысленным поступкам Бодлера: *«Mais il tente vainement de transporter dans sa vie intime ce rapport»* (Бодлер же тщетно пытается перенести ее в область своей внутренней жизни) [Там же: 31], *«Et je ne parle pas seulement ici de ces expédients innombrables par quoi il tente*

nerveusement, précipitamment de reculer une déchéance» (Я имею в виду не только его бесчисленные уловки, при помощи которых он с нервной поспешностью пытался оттянуть принятие решения о своей недееспособности) [Там же: 38] [перевод – Г.К. Косиков].

Экспрессивные средства представлены элементами всех уровней языка. Но употребление эмоционально-оценочной лексики ограничено нормами научного стиля, тогда как синтаксические средства в научном дискурсе достаточно широко распространены. Одной из характеристик французского научного текста (если брать его в самом общем виде) принято считать значительное преобладание повествовательных конструкций по сравнению с количеством восклицательных, вопросительных и повелительных конструкций. При помощи повествовательных конструкций автор описывает феномены, формулирует гипотезы, излагает факты, устанавливает связь между причиной и следствием, делает выводы и умозаключения. Для выражения экспрессии автор использует восклицательные и вопросительные конструкции. Рассмотрим их более подробно. В восклицательных конструкциях экспрессивность выражена наиболее интенсивно. Ж.-П. Сартр использует восклицательные предложения, чтобы привлечь внимание читателя к какому-то факту, явлению, мнению, или же чтобы выразить свое отношение к излагаемому.

«C'est même s'en occuper beaucoup; pensez: de l'horreur!» (Даже этим заниматься; думаю: ужас!) [Там же: 66] [перевод – Г.К. Косиков]. Очевидно, что этим восклицательным предложением Ж.-П. Сартр хочет привлечь внимание читателя, здесь, как мы видим, не только восклицание, но и призыв подумать.

«Cherchons...mais voyons d'abord s'il existe!» (Так давайте же искать, искать! Если подходящего слова не существует, его следует выдумать; однако прежде посмотрим, быть может, все-таки оно есть!) [Там же: 140] [перевод – Г.К. Косиков]. Этот восклицательный знак в конце тоже стоит для акцентуации внимания.

Достаточно часто в научном дискурсе встречаются вопросительные предложения. Они различаются по своим функциям, структуре, характеру взаимосвязи с ответом и степени экспрессивности. В соответствии с этим вопросительные предложения можно разделить на несколько групп: риторический вопрос, вопросно-ответный комплекс, диалогическое единство.

Риторический вопрос в научном дискурсе позволяет автору в эмоциональной форме выразить свое отношение к приведенным фактам. «*Est-il donc si différent de l'existence qu'il a menée? Et s'il avait mérité sa vie? Si, au contraire des idées reçues, les homes n'avaient jamais que la vie qu'ils méritent?*» (Так вправду ли он столь не похож на собственную жизнь? А что, если эта жизнь была им заслужена? Что, если, вопреки расхожему мнению, нам достается лишь та жизнь, которую мы заслужили?) [Там же: 18] [перевод – Г.К. Косиков]. Такие вопросы ставит Ж.-П. Сартр перед собой и перед читателем на первых страницах эссе, прежде чем приступить к описанию личности Шарля Бодлера. Описанию совсем не простому, поскольку Ж.-П. Сартр обращается к прошлому, к умершему писателю – к тому, что уже состоялось и что не может изменяться. В частности, к тому, что согласно позиции Ж.-П. Сартра и его философии, стало «вещью», так же, как и все прошлое. Почему же Ж.-П. Сартр выбирает антисвободу для демонстрации свободы и идет, таким образом, от обратного? Делает он это для того, чтобы использовать не только оценки, но и реальные исторические факты из жизни и творчества Ш. Бодлера. Выбирает он именно эту фигуру потому, что Ш. Бодлер представляет собой писателя, с которого начиналась история «абсурдного мира», он являет собой отражение идей целой общности, сложившейся в определенный исторический период.

Рассуждая далее о судьбе Ш. Бодлера, Ж.-П. Сартр задает уже другой риторический вопрос: «*Cette syphilis qui l'a torturé toute sa vie, qui l'a rhenéi gâtisme et à la mort, est-ce trop dire qui l'a voulue?*» (Такое ли уж преувеличение сказать, что он сам хотел заразиться сифилисом, терзавшим его на протяжении всей жизни и приведшим к слабоумию и смерти?) [Там же: 110]; «*Est-il bien vrai*

qu'il assimile, tout au fond de lui-même, la nature au péché?» (Правда ли, что в глубине души он отождествлял природу с грехом?) [Там же: 145] [перевод – Г.К. Косиков].

Вопросно-ответный комплекс – это «монологический вопрос», привлекающий внимание читателя к следующему за ним сообщению, которое является ответом автора на поставленный им же вопрос. М.Н. Кожина назвала вопросно-ответный комплекс «центром функциональной семантико-стилистической категории акцентности, т.е. такой семантико-стилистической системы языковых и речевых средств, которые выполняют в научном тексте функцию не собственно (то есть не только) информативную, но и используются с целью особого акцента» [Кожина 1983: 36]. При помощи вопросно-ответного комплекса автор может сформулировать проблему, привести дополнительные сведения, уточнить различные стороны рассматриваемой проблемы, поделиться с читателем своими размышлениями и предположениями. Так же, как и риторический вопрос, эти средства помогают привлечь внимание читателя к тому, что важно для автора. Как средство реализации диалогичности, вопросительные и вопросно-ответные конструкции способствуют созданию ощущения личного контакта автора с читателем, активизируют и стимулируют мыслительную деятельность читателя, а также сближают автора и читателя в пространстве и времени. *«Or c'est bien là ce que souhaite Baudelaire: la théocratie ne limite-t-elle pas la liberté de l'homme à choisir des moyens en vue d'atteindre des fins indiscutées? Mais d'autre part il méprise l'utile et l'action. Or on nomme utile, précisément, tout acte qui dispose des moyens en vue d'atteindre une fin préétablie»* (Его-то и желает Бодлер, поскольку суть теократии в том и состоит, что она сводит свободу человека к возможности выбрать средства для достижения заранее установленных, непререкаемых целей. Вместе с тем, однако, Бодлер с презрением относится ко всему полезному, ко всякому действию. Но ведь полезным как раз и называют такой поступок, который предполагает использование определенных средств для достижения некоей

предустановленной цели) [Там же: 85]; «*Que faire d'une découverte qui fait peur et ne paie pas? La plupart se hâtent de l'oublier. Mais l'enfant ...*» (На что годится столь пугающее и бесполезное открытие? Большинство из нас старается поскорее забыть о нем. Однако не так поступит ребенок) [Там же: 23] [перевод – Г.К. Косиков].

Диалогические единства отличаются от других вопросительных конструкций тем, что вопрос и ответ тесно связаны между собой лексико-тематически и синтаксически, настолько связаны, что даже теряют смысловую и синтаксическую самостоятельность. С их помощью автор показывает читателю ход своих мыслей, свои размышления, вовлекая его тем самым в процесс совместного мышления и со-творения, заставляя вместе искать ответ на поставленный вопрос. Диалогические единства дают автору возможность предугадать возражения, которые могут возникнуть у читателя, и сразу же дать объяснение, ответ.

В диалогических единствах более информативная часть содержится в ответной реплике. «*Il s'en exaspère: il voit bien ce qui fait la singularité de general Aupick ou de sa mère, comment n'a-t-il pas la jouissance intime de sa propre originalité? C'est qu'il est victime d'une illusion toute naturelle...*» (Это доводит его до отчаяния: ему вполне ясен характер генерала Опики, характер матери – так отчего же он, Бодлер, не может насладиться собственной оригинальностью? Дело в том, что Бодлер – жертва иллюзии, впрочем, вполне естественной), «*Peut-il se sentir spirituel, vulgaire ou distingué? Peut-il même constater la vivacité et l'étendue son intelligence? Elle n'a d'autres bornes qu'elle-même et, à moins qu'une drogue ne précipite pour un moment le cours de ses pensées*» (Способен ли он чувствовать себя остроумцем, пошляком, денди? Или хотя бы констатировать живость или обширность собственного ума? Ведь у ума нет иных границ помимо тех, что определены изнутри него самого; и если только какой-нибудь наркотик не подстегивает бег его мысли) [Там же: 29] [перевод – Г.К. Косиков].

Достаточно часто в научном дискурсе для привлечения внимания используется инверсия, поскольку отчетливо видна структура предложения. «*En vain s'écrie-t-il dans Les Fleurs du Mal...*» (Напрасно он восклицает в «Цветах Зла») [Там же: 30], «*N'avoue-t-il lui-même dans Fusées*» (Да ведь и сам он признается в «Фейерверках») [Там же: 144], «*Et, sans doute, n'y a-t-il pas tant de différence entre un sentiment feint et une affection ressentie*» (Ведь если вдуматься, то разница между симулируемым чувством и реально пережитой эмоцией не так уж и велика) [Там же: 116] [перевод – Г.К. Косиков].

Новое знание в научном тексте преподносится читателю постепенно. Научное познание характеризуется поступательностью и преемственностью развития. Научный текст представляет собой переход от уже известного знания к новому. Автор достигает этого благодаря повторениям того, что уже было сказано, постепенно и логично выстраивая свою аргументацию. Такое представление нового знания позволяет автору не перегружать читателя обилием новой информации и подвести его к осознанию и принятию нового знания. Читателю может показаться, что ему все время приходится возвращаться назад, но это не так. Таким образом, автор выражает новое знание, через повторение и развитие.

В научном дискурсе различают два вида повторов, лексико-синтаксические и синтаксические. Лексико-синтаксические повторы могут быть связаны либо с выделением самого повторяющегося слова, либо предшествующего или следующего за ним. «*Éprouver du dégoût, de l'horreur à l'égard de Baudelaire c'est encore s'occuper de lui...Et si ce dégoût et cette horreur sont universels, tant mieux*» (Как ни суди, а испытать к Бодлеру гадливость и омерзение – значит проявить к нему интерес, причем интерес немалый: вообразите себе: внушить омерзение!) [Там же: 66]. Слова, предшествующие или следующие за повторяющимся словом, должны быть или синонимичными ему, или принадлежать к одному лексическому полю. Так, описывая глубокое чувство одиночества, которое испытывает Ш. Бодлер, Жан-Поль Сартр

прибегает к лексическому повтору слова *solitude* и к его синонимам. «*La solitude, telle qu'il la conçoit, est donc une fonction sociale...sa solitude est consacrée... comme la solitude humaine qu'il a entrevue et repoussée*» (Одиночество, как он его понимает, есть не что иное, как социальная функция: его одиночество становится узаконенным, – в отличие от того одиночества, которое на мгновение приоткрылось ему и которое он немедленно откинул) [Там же: 67] [перевод – Г.К. Косиков].

Впервые чувство одиночества и бессмысленность своего существования Бодлер ощутил еще в детстве, после повторного замужества своей матери. Сартр, чтобы объяснить значение этого события для маленького Шарля и рассказать, какую травму это ему нанесло, не единожды прибегает к конструкции «*Cela signifie que*»: «*Il est toujours vivant en elle cela signifie qu'il s'est mis à l'abri dans un sanctuaire...*» (Он жив только в ней, а это значит, что он укрыт в некоем святилище...), «*Cela signifie qu'il ne se borne pas à le supporter passivement en formant le souhait qu'il soit temporaire...*» (Это означает, что он не ограничивается пассивной поддержкой, формируя желание быть временным) [Там же: 18]. К Бодлеру приходит осознание того, что он другой: для нас это явный отсыл к Рокантену, герою «Тошноты». Для самого Бодлера это отличие от других многое значит: «*...il veut se sentir différent de son frère, comme il sent son frère différent de son père... Sa pure différence formelle lui paraît le symbole d'une singularité plus profonde et qui ne fait qu'un avec ce qu'il est*» (своим отличием от другого, ощутить свою непохожесть на брата, подобно тому как он ощущает непохожесть брата на отца. Это сугубо формальное отличие от других представляется Бодлеру глубокомысленным знаком его своеобразия, воплощением того, что он есть) [Там же: 25] [перевод – Г.К. Косиков].

Ш. Бодлер осознает это свое отличие от других и превращает его в протест и даже вызов, а позже этот вызов превращается в гордыню: «*...elle porte un nom c'est l'orgueil. L'orgueil stoïcien, l'orgueil métaphysique... Cet orgueil est aussi malheureux qu'il est pur car il tourne à vide et se nourrit de lui-même*» (Такой выбор

зовется словом «гордыня» – я разумею стоическую, метафизическую гордыню. Чем более истова такая гордыня, тем более она злополучна, поскольку действует вхолостую, питается собственными соками) [Там же: 25] [перевод – Г.К. Косиков].

Мы видим, что повторы, к которым прибегает Ж.-П. Сартр, обеспечивают связность текста, выполняя при этом еще и экспрессивную функцию, поскольку писатель повторяет именно то слово или часть предыдущего высказывания, которое несет логическое ударение и является центром для следующего высказывания.

Ясность высказывания реализуется благодаря синтаксическому повтору. На основе ритмико-интонационной организации строится синтаксический параллелизм. «*Il veut se créer lui-même, sans doute, mais tel que les autres le voient. Il veut être cette nature contradictoire*» (Конечно, он не против того, чтобы самому созидать себя, но он хочет созидать себя таким, каким его видят другие. Он хочет быть противоречивой по своей сути свободой-вещью) [Там же: 84]. «*Il semble que les femmes le troublaient surtout lorsqu'elles étaient vêtues*» (Создается впечатление, что женщины возбуждали его больше всего тогда, когда были одеты) [Там же: 143]. Через два предложения мы видим такую же конструкцию: «*Il semble qu'il y soit entré d'emblée à en juger par un passage de La Fanfarlo, écrit de jeunesse, qui rassemble à une confession*» (Похоже, что в «климактерический период» он вступил еще на заре жизни, по крайней мере, это так, если судить по следующему отрывку из новеллы «Фанфарло», написанной Бодлером в молодости и весьма напоминающей исповедь) [Там же: 143] [перевод – Г.К. Косиков].

«*Mais lorsque la faute mène à la volupté, la volupté bénéficie de la faute*» (Его вина усугубляется тем, что он к ней вожделеет и ее пятнает) [Там же: 78]. Ж.-П. Сартр достаточно часто использует противительный союз *mais* и начинает с него и предложения, и новые абзацы. Противительный союз *mais* позволяет противопоставить различные точки зрения и обозначить авторскую позицию.

Синтаксические повторы могут встречаться и внутри одного предложения: «*De même qu'il s'est arrangé pour conquérir une solitude accompagnée et consacrée, de même il tente de se donner une liberté à responsabilité limitée*» (Отвоевав себе право на узаконенное и опекаемое одиночество, он точно таким же образом добивается для себя свободы с ограниченной ответственностью) [Там же: 84] [перевод – Г.К. Косиков].

Дополнительным средством логического членения текста являются повторы, имеющие параллельное построение.

Таким образом, синтаксический повтор выполняет экспрессивно-выделительную, ритмическую, а иногда и экспрессивно-конкретизирующую функцию. Помимо экспликации механизма развертывания текста, одного из способов текстообразования, повторы выполняют функцию диалогичности, поскольку употребляются именно в расчете на читателя, и их использование в тексте обусловлено особенностями восприятия письменной речи.

Наличие экспрессии в научном дискурсе обусловлено его диалогичностью и направленностью на адресата. Объем и степень распространения экспрессивных средств зависит от жанровой разновидности текста и от намерений автора.

Подвергнутые анализу средства являются отражением в тексте того, что познавательная деятельность невозможна только на понятийно-логической и рациональной основе, она должна осуществляться в единстве с эмоционально-волевой активностью, интуицией и образным мышлением читателя. Использование экспрессивных средств языка обусловлено коммуникативными задачами общения в данной сфере: стремлением активизировать внимание читателя и убедить его.

Как мы смогли увидеть на примерах из эссе Ж.-П. Сартра «Бодлер», в тексте разные средства и способы выражения диалогичности достаточно часто встречаются в пределах одного высказывания или абзаца, они перемешиваются. Научный дискурс диалогичен, потому что автор произведения всегда думает о

реакциях читателя и старается учитывать их в своем тексте. Так, читатель незримо присутствует при порождении текста, автор реагирует на его возможные (предполагаемые) реакции специальными средствами, особым построением речи, организацией текста.

Выводы по главе 3

В параграфе **3.1. «Экзистенциальная философия Сартра и ее риторика»** утверждается, что экзистенциализм попытался стереть грань между философией и искусством. Неслучайно все крупные экзистенциалисты (Ф. Ницше, Ф.М. Достоевский, Н.А. Бердяев, Л.И. Шестов, М. Хайдеггер, Ф. Кафка, А. Камю) при изложении своих теоретических концепций обращаются к традициям эссеистики. Эссе Сартра характеризуется вольной формой, трудно поддающейся обобщенному описанию. Если в случае с Шарлем Пеги мы имели дело с философско-моралистическими заметками и особенным религиозным дискурсом, то у Сартра мы отмечаем особого вида «алитературность», философствование, анализ художественных воззрений упоминаемых им авторов с позиций пропагандируемого им экзистенциализма. Экзистенциальное в творчестве Ж.-П. Сартра занимает ключевую позицию. Именно в эссеистическом творчестве Сартр ставит коренные проблемы бытия.

В параграфе **3.2. «Роль автора в литературно-художественном эссе экзистенциалиста»** присутствует напоминание о том, что экзистенциализм вчера и сегодня в разных критических изданиях трактуется по-разному, но всегда существовало мнение, что это идеология, состоящая из множества близких мировоззренческих мотивов, рассеянных по философским трактатам и художественным произведениям. Существует, во-первых, мировоззрение, проявляющее себя в философии, литературе и нравственно-бытовой сфере, но это также способ фиксации определенных настроений, оптимально использующий «универсальный язык искусства» (семиотику второго ряда, по

определению Ю.М. Лотмана). Влияние экзистенциализма на художественное творчество внешне выражается в многообразии видов и жанров (роман, пьеса, новелла), а деятельность экзистенциальной критики закрепляет эссе как предпочитаемый жанр.

В параграфе **3.3. «Прагматический аспект научной речи Ж.-П. Сартра»** проанализировано присутствие авторского «я» в тексте и его воздействие на читателя с помощью обнаружения местоимения первого лица множественного числа (nous, on), местоимения «авторской скромности», а также указательных местоимений (nos, notre). Мы отметили речь такого типа во введении, в начале глав, в объяснении хода мыслей и в заключении. Благодаря местоимениям в форме первого лица множественного числа автор логически выстраивает связь между различными частями работы.

Глава 4.

Эссеистика Мишеля Уэльбека

XX век ушел в историю, но процессы, в нем кипевшие, продолжают занимать современников. Взрыв научно-технического прогресса, приведший к существенным изменениям в духовном мире человека и к формированию «общества потребления», оставил серьезный след в его менталитете, психике, системе ценностей. Материально-потребительское начало серьезно потеснило Культуру с ее духовным началом. Существует мнение о том, что XX век – это последний век культуры, а XXI век – это уже начало так называемой пост-культуры, подобия культуры – симулякра (приземленные утилитаристские артефакты) с его арт-практиками, арт-деятельностью. От прошлого века XXI столетию достались политика, коммерция, бизнес и рынок, вещи и вещизм, тело и телесность, соблазн, секс, опыт и практика.

Вместе с Культурой в прошлое уходит и культура книгопечатания, культура Книги. Писатели-экзистенциалисты, соединявшие в своем творчестве философию и литературу, выразили некоторые, расцветающие сегодня в обществе идеи Пост-культуры: богооставленность, супербюрократизацию, игру в безнравственную политику, страх перед искусственным интеллектом. Сюда же можно отнести эстетизацию секса в порнофильмах, жестокость, садизм и мазохизм в фильмах ужасов, принятие Безобразного во всех его ипостасях. Важной стала среда обитания, электронные средства коммуникации и массовой информации (СМИ), лазерно-свето-звуковая среда, объединяющая зал и сцену, энергетическое объединение, уравнивающее исполнителей и зрителей. Традиционный мир Культуры заменяется грядущим виртуальным миром пост-культуры.

4.1. Общая тематика произведений Мишеля Уэльбека

М. Уэльбек – известный во Франции и во всем мире писатель. Его романы всегда вызывают глубокий резонанс, среди них «Расширение пространства борьбы» (*Extension du domaine de la lutte*) (1994, рус. перевод 2003); «Элементарные частицы» (*Les Particules élémentaires*) (1998, рус. перевод 2000); «Платформа» (*Plateforme*) (2001, рус. перевод 2002); «Возможность острова» (*La Possibilité d'une île*) (2005, рус. перевод 2006); «Карта и территория» (*La carte et le territoire*) (2010, рус. перевод 2011); «Серотонин» (*Sérotonine*) (2019 рус. перевод 2020).

В его произведениях тонко сплетаются научные и философские рассуждения на злободневные темы. Первое эссе М. Уэльбека: «Г.Ф. Лавкрафт: Против человечества, против прогресса» (*H. P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie*) было написано в 1991 году. В этой работе автор анализирует – в весьма нестандартной, «размышляющей» манере – творчество другого прославленного писателя начала XX века, американца Говарда Филлипса Лавкрафта (1890 – 1937). Уэльбек прослеживает жизненный путь этого автора, знатока мифологии Ктулху (владыка миров, спящий на дне Тихого океана) и сочинителя романов в жанре ужасов, намеренно строившего свои произведения на контрасте с современной ему литературной модой. М. Уэльбеку нравится исследовать творчество значимых для него людей.

М. Уэльбек открыл для себя Лавкрафта в шестнадцать лет, и под впечатлением от его творчества, спустя практически двадцать лет, посвятил ему целую книгу. Он анализирует жизненный путь Лавкрафта, его необычную прозу, перегруженную жуткими образами и озадачивающей риторикой, и особенно восхищается «антисовременностью» Лавкрафта. Уэльбек полагает, что это его качество вызвано глубокой ненавистью Лавкрафта к расхожему толкованию жизни, в которой люди придают слишком большое значение сексу и деньгам. *«Le capitalisme libéral a étendu son emprise sur les consciences; marchant de pair avec*

lui sont advenus le mercantilisme, la publicité, le culte absurde et ricanant de l'efficacité économique, l'appétit exclusif et immodéré pour les richesses matérielles. Pire encore, le libéralisme s'est étendu du domaine économique au domaine sexuel. Toutes les fictions sentimentales ont volé en éclats. La chasteté, la fidélité, la décence sont devenues des stigmates ridicules. La valeur d'un être humain se mesure aujourd'hui par son efficacité économique et son potentiel érotique: soit, très exactement, les deux choses que Lovecraft détestait» (Либеральный капитализм распространил свое засилье на убеждения; шествуя с ним рука об руку, воцарились меркантилизм, реклама, абсурдный и издевательский культ экономической результативности, аппетит исключительный и неумеренный к материальным благам. Хуже того, либерализм распространился из области экономической в область половых отношений. Все сентиментальные фикции разбились вдребезги. Чистота, девственность, верность, пристойность стали синонимом смешного. Ценность человека сегодня измеряется его экономической отдачей и его эротическими возможностями: то есть точно как раз теми двумя вещами, которые Лавкрафт презирал больше всего) [Houellebecq 1991: 116] [перевод – И. Вайсбур].

Он позиционирует Лавкрафта как американского экзистенциалиста, для которого жизнь и смерть не имеют смысла. Он также восхваляет то, что он видит, как неприятие Лавкрафтом демократии и прогрессизма. М. Уэльбек начинает с описания состояния человека, в частности положения современного западного человека, а затем ищет решение выявленных проблем «*Offrir une alternative à la vie sous toutes ses formes, constituer une opposition permanente à la vie : telle est la plus haute mission du poète sur cette terre»* (Предложить альтернативу жизни во всех ее проявлениях, создать постоянную оппозицию жизни: такова высшая миссия поэта на этой земле) [Houellebecq 1991: 38] [перевод – И. Вайсбур].

На полпути между биографией и литературным исследованием этот текст близок. В предисловии к переизданию (1999) М. Уэльбек пишет «Оглядываясь

назад, мне кажется, что я написал эту книгу как своего рода первый роман. Роман с одним персонажем (Х. П. Лавкрафт). Лавкрафт живет в уединении в своем доме, остается в пижаме весь день и разговаривает только со своей матерью. Этот апатичный человек, непригодный для общественной жизни и чей брак закончился фиаско вдохновил Уэльбека, потому что позволил раскрыть такие темы как одиночество, чувство неудачи, отвращение к жизни, к которым автор вернется еще не раз и которые будут питать последующие художественные произведения Уэльбека.

Эссеистика М. Уэльбека и после эссе о Лавкрафте изобилует философскими и научными рассуждениями на самые разнообразные темы. Кажется даже, что ключевой темой французского писателя стал социальный крах, безнадежность.

Второе известное эссе Уэльбека «Остаться живым» (*Rester vivant*) (1991, рус. перевод 2005). Оно написано автором как напутствие начинающим поэтам и тем, кто только хочет ими стать. В нем говорится о том, что должен пережить поэт, как он должен себя вести в некоторых жизненных ситуациях, чтобы развить свой дар в полной мере.

В сборнике коротких эссе «Мир как супермаркет» (*Interventions*) (1998, рус. перевод 2003) Уэльбек пишет о том, что тревожит европейца 1990-х годов. «Мир как воля и представление» (выражение Шопенгауэра) уже более невозможен. В современном обществе потребления воля человека оказывается сломлена, желания распыляются. Автор видит мир как большой супермаркет.

Человека в жизни часто определяют по его «статусности», престижности. Личности действительно важно отношение к себе окружающих, но мнение о ней, к сожалению, часто складывается из внешних несущественных признаков, и человека судят «по одежке», а не по его внутренним качествам. Уэльбек выступает как мастер тонких психологических наблюдений. Его умозаключения выглядят как очевидные, сами собой разумеющиеся, и поражают своей

точностью. Эссе М. Ульбека помогают относиться к жизни честно и оценивать ее объективно. Автор показывает нам мироустройство таким, какое оно есть, без прикрас и преувеличений. Писатель выступает против сложившейся социальной системы и ведет своеобразную летопись мировой депрессии.

Темы, которые М. Уэльбек поднимает в своих эссе, развиваются затем и в его романах. Автор предпринимает попытки исследовать различные идеи и точки зрения с помощью повторяющихся тем и мотивов. Например, его отношение к «туристическому миру», который он рассматривает в романе «Платформа», раскрывается также в его эссе «На пороге растерянности» (*Approches du désarroi*, 1995, рус. перевод 2002).

Коммуникация между людьми при помощи чата, описанная автором в эссе «Взятие контроля над Цифрой» (*Prise de contrôle sur Numéris*, 1995, рус. перевод 2005) сыграет важную роль в романе «Возможность острова». В эссе «Немец» (*l'Allemand*, 1997, рус. перевод 2003) Мишель Уэльбек предлагает читателю свой образ «пожилого немца», решившего перебраться на старости лет в Испанию.

А в романе «Возможность острова» (2005) соседом рассказчика станет именно такой немец. Уэльбеку в жизни встречался явно не один такой уроженец «севера» (датчанин, норвежец, ирландец), который в старости хотел бы пожить в жаркой стране у теплого моря. Сложился даже некий стереотип такого мужчины, внешний и внутренний облик которого он попытался описать. Автор задумывается о, как он выражается, «человеческом клонировании» в эссе «Зачем нужны мужчины?» (*A quoi servent les hommes?* 1997, рус. перевод 2003) и потом вновь возвращается к этой же теме в романах «Элементарные частицы» и «Возможность острова». Таким образом, освоение М. Уэльбеком разного рода новой проблематики в эссе демонстрирует нам важные составляющие его будущих романов, и вместе они способствуют более глубокому пониманию современности. Мнение Ульбека, представленное в его произведениях, у одних вызывает одобрение, у других – желание спорить, но никого не оставляет

равнодушным. В этом, как отмечают критики, и состоит «фирменный стиль модного писателя».

Творчество М. Уэльбека не может оставить безучастным. Реакция публики на его произведения диаметрально противоположная, либо восторг, либо уничижение и полное неприятие. Из чего можно сделать вывод о необычайном таланте писателя. Он получил престижную негосударственную премию «Приз ноября» за роман «Элементарные частицы» (1998), и его роман был признан редакцией известного литературного журнала «Лир» лучшей книгой года, премию «Интералье» за роман «Возможность острова» (2005), «Гонкуровскую премию» за роман «Карта и территория» (2010). Красной нитью сквозь его творчество проходят темы вторжения рыночной экономики в человеческие отношения, критика общества, которое не ценит моногамию, а скорее побуждает людей искать счастье, которое всегда ускользает от них через потребление и нарциссическое удовлетворение. В большинстве случаев это указывает на ситуацию, которая концентрирует посредственность мира и его абсурд. М. Уэльбек осуждает либеральную капиталистическую систему. Это связано с тем фактом, что она вынуждает существовать людей только как потребителей: эта система поддерживает вечно обостренные желания, которые невозможно удовлетворить. Либеральный капитализм – это не только политическая система, но система, которая влияет на абсолютно все аспекты нашей жизни. Эта система работает благодаря триумфу индивидуализма. Индивидуализм убивает связь между людьми, сопереживание, дружбу, любовь. М. Уэльбек мастерски сплетает в своих произведениях юмор и пессимизм. Вспоминая формулу Ш. Бодлера, его можно назвать «художником современной жизни».

4.2. Авторская позиция и особенности эссеистики Мишеля Уэльбека

Эссе «Остаться живым», как уже было отмечено, представляет собой своего рода руководство для начинающих поэтов. Уже само название интригует. Автор будто бы исповедуется в этом эссе, как часто «исповедовались поэты

испокон веков», и сокрушается о необходимости приспособливаться к сегодняшнему дню. Можно сказать, что его эссе – сатира на окружающую жизнь и тоска по совершенству. Автор действительно дает советы начинающим поэтам, делится с ними рассказами о горестях и невзгодах, которые им предстоит пережить, чтобы стать настоящими поэтами и в полной мере раскрыть свой талант. Он четко характеризует современную литературу и культуру, и его определения лишены приятности. Уэльбек как бы прокладывает тропу выживания среди современных теоретических искажений, и как Вергилий Данте, проводит за руку начинающего поэта по нашему миру, напоминающему ад. Беспристрастный взгляд на этот «большой мир» позволяет ему разглядеть скандальные истины.

Поэтический язык М. Уэльбека одновременно и является дискурсом «благополучного мира», и отрицает его. Эссе «Остаться живым» – это прозаическая работа с подзаголовком «Метод». Эссе претерпело несколько переизданий с правками (1997, 1999, 2000, 2010, 2015). Автор противопоставляет прозу поэзии, ищет определение поэзии. «Остаться живым» – это гораздо больше, чем книга, это основы выживания. «*Un poète mort n'écrit plus. D'où l'importance de rester vivant*» (Мертвый поэт писать не может – отсюда необходимость оставаться живым) [Houellebecq 1991: 15] [перевод – Н.Ф. Кулиш]. Казалось бы, это довольно простое соображение, однако следовать ему нелегко. Писатель старается очень честно описать состояние современного поэта. Ведь и себя он считает, прежде всего, поэтом, а уж потом прозаиком.

В эссе Уэльбек анализирует роль поэтического языка в процессе выживания поэта как поэта и поэтическое искусство в действии: «*Cette identité de but entre la philosophie et la poésie est la source secrète qui les lie. Celle-ci ne se manifeste pas essentiellement par l'écriture de poèmes philosophiques; la poésie doit découvrir la réalité par ces propres voies, purement intuitives, sans passer par le filtre d'une reconstruction intellectuelle du monde. Encore moins par la philosophie exprimée sous*

forme poétique, qui n'est le plus souvent qu'une misérable duperie» (Сходство целей философии и поэзии – источник их скрытого союзничества. Оно не обязательно должно выразиться в сочинении философских стихов – поэзии надлежит открывать мир собственными путями, чисто интуитивными, минуя фильтр умственной реконструкции мира. И уж тем более надо избегать изложения философии в стихах, что чаще всего имеет результатом жалкий суррогат) [Там же: 25] [перевод – Н.Ф. Кулиш].

Философию и поэзию воспринимают как «вещь в себе», как систему, замкнутую на самой себе. Открытие реальности своими собственными способами, подсказанными интуицией, противопоставляет поэзию и философию позитивистской науке, которая не приходит к сути вещей, а только формулирует законы. Тогда поэзия была бы единственной, способной прийти к такому восприятию «вещей в себе» «чисто интуитивным» путем или, иначе говоря, «без интеллектуальной реконструкции».

Эссе «Оставаться живым» демонстрирует мрачный юмор писателя, который запрещает любое чтение «на уровне зверской серьезности». Опубликовано за три года до появления первого романа М. Уэльбека, оно представляет собой своего рода поэтический манифест, подготавливающий почву для его будущих романов. Авторская позиция искреннего свидетеля реальности слегка подрывается у него наличием двух других точек зрения, которые, кажется, противоречат ей. Первая из этих перспектив вытекает из ряда метафизических афористических формул. Текст начинается с утверждения Артура Шопенгауэра «Мир – это страдание в действии». В основе мира – ядро страдания. Всякое существование есть разрастание и сжатие. Вещи страдают, пока не начинают быть. Небытие, прежде чем стать бытием, содрогается от боли – в отвратительных пароксизмах) [Там же: 3] [перевод – Н.Ф. Кулиш].

По мнению М. Уэльбека поэзия – это выражение «страдания как источника поэзии» (мысль Шопенгауэра). Поскольку мы имеем дело с текстом, который

раскрывает, с одной стороны, происхождение бытия как страдания, а с другой стороны, постулирует, что задача поэзии заключается в переданном читателю чувстве страдания как источнике размышлений, поэтому сегодня все, что мы читаем – это поэзия. Мир – это страдание, которое является вселенной; или, другими словами, мир есть мир, страдание есть страдание, а поэзия – это способ выразить эту тавтологию. Именно страдание становится источником художественного творчества.

М. Уэльбек пытается возродить романтическую эстетику. «Оставаться живым» – это не только сборник советов для поэтов, но и перечень нестабильных социальных ситуаций, с которыми обязательно столкнется поэт в современном обществе. М. Уэльбек пишет: *«Développez en vous un profond ressentiment à l'égard de la vie»*, *«soyez abjects, vous serez vrais»*, *«la structure est le seul moyen d'échapper au suicide»* (Развивайте в себе глубокое негодование по отношению к жизни), «будь презрен, ты будешь правдой», «структура – единственный способ избежать самоубийства) [Там же: 3] [перевод – Н.Ф. Кулиш]. Эссе помогает читателю лучше понять душевное состояние, в котором был написан сборник стихов «В погоне за счастьем» о поиске истины поэтом. Единственной ценностью истины является её лирическое выражение. «Субъект», личность существуют только благодаря письму. Поэтому сам писатель не перестает создавать книгу за книгой.

В эссе М. Уэльбека можно наблюдать лабиринтообразное движение мысли. Кажется сначала, что его идея движется по разветвлениям безвыходного лабиринта, предлагаемого самой жизнью, но постепенно эта идея выходит наружу, четко оформленная и направленная к читателю.

Тексты М. Уэльбека завораживают читателя своей глубиной. Попадая под влияние их монологической манеры, читатель освобождается от инерции общепринятого и получает возможность углубить свои знания и расширить эстетические горизонты.

Жанр эссе позволяет автору выразить свои глубокие раздумья и переживания о судьбах Франции и мира, поделиться с читателем своими наблюдениями, подталкивая его тем самым к дальнейшим самостоятельным рассуждениям. В дискурсе Уэльбека можно выделить специфические языковые средства, основная цель которых – самопрезентация (прямая или косвенная демонстрация определенных качеств личности автора, выражение его мнения или оценки с целью воздействия на адресата). *«Je n'ai pas l'impression de faire preuve d'une finesse d'analyse exceptionnelle en diagnostiquant que nous vivons dans un pays dont la population s'appauvrit, a la sensation qu'elle va s'appauvrir de plus en plus, et se montre en outre persuadée que tous ses malheurs viennent de la compétition économique internationale»* (У меня нет впечатления, что я демонстрирую исключительную точность анализа в диагностике того, что мы живем в стране, население которой становится все беднее, у меня такое чувство, что оно будет становиться все беднее и хуже, и также убежден, что все ее несчастья происходят из-за международной экономической конкуренции) [Houellebecq 2009: 81] [перевод – Н.Ф. Кулиш].

Для Уэльбека эссе не только жанр, но и метод познания окружающей действительности. Как следствие, его читатель имеет возможность освоить опыт культуры с помощью личностного осмысления. Литературно-художественное эссе расширяет познание, помогая тем самым осознать читателю свою индивидуальность (развить личностное самосознание) путем преодоления стереотипов массового мышления. С другой стороны, эссе служит и стимулом для автора к возможной иллюстрации его идей в картинах наблюдаемого быта современников.

Произведения М. Уэльбека часто начинаются в циничном и провокационном ключе, затем постепенно приобретают патетический оттенок, переводя читателя от агрессии к эмпатии. В своих эссе автор оценивает события, происходящие во Франции и мире, рисует их удручающую картину.

Эссеистические тексты автора близки к поэтическим своей акцентуацией того, что сложно услышать и увидеть в современном мире: любовь, мораль, трепетное отношение к красоте. Найдет ли читатель утешение в эссе Мишеля Уэльбека – зависит от его способности настроиться на текст. Эссе М. Уэльбека имеют метафизический, философский фон, но используют реалистичные детали для демонстрации картины индустриального общества.

Каждое из его эссе – это глубокий анализ, в котором он дает дружеский совет читателю, своеобразная исповедь без прикрас и самобичевания. Главный жанрообразующий признак эссе – подчеркнуто выраженный индивидуальный взгляд автора на события, происходящие в мире. Жанр эссе позволяет автору поделиться своим экзистенциальным опытом с читателем.

В эссе создается сложная картина реальных отношений «я» писателя и различных проявлений действительности. Художественная образность переливается во внехудожественную реальность, в концентрацию фактов, рефлексий, преобразующихся в абстрактно-логическую форму – в мысль, в понятие, сверххудожественное обобщение. Сочетание образа и понятия обусловило постоянный контакт мысли автора с действительностью. Это и составляет одну из главных черт эссе.

Эссеисты часто прибегают к нетипичным деталям, оригинальным поворотам. М Уэльбек является поклонником макрофотографии, и он успешно использует этот прием в своем творчестве эссеиста. Его взгляд – это взгляд профессионального фотографа, наметанный и авторский, остро видящий и обличающий проблемы современности. Его интересуют крупный план, видение сверху мест, людей, событий. Но все попадающее в поле его зрения, описано очень детально, с въедливой дотошностью.

4.3. Завоевание читателя: философские, идеологические и лингвистические методы

Мишель Уэльбек иногда просто шокирует читателя своей откровенностью, обнажая животрепещущие проблемы нашего века и общества массового потребления, последствия глобализации, либерализма, поп-культуры. Он не только талантливый писатель, философ, но и поэт, эссеист, фотограф, режиссер, актер. Этот автор успешно пишет в различных литературных жанрах и творит в самостоятельных художественных областях, например, в кино.

М. Уэльбек обличает многие рекламно-рыночные тенденции, направленные на деградацию и декаданс культуры и литературы. Тональность его произведений иронична. Он пронизательно видит мир и остро чувствует малейшие сдвиги в обществе и духе эпохи. Его слова звучат как обличающий приговор обеспокоенного и уставшего европейца. Он искренне полагает, что решение проблем западного мира можно искать в литературе. Речь идет о литературе, которая требует размышлений, которую хочется перечитать и к которой хочется вернуться, о той литературе, которая является утешительным убежищем перед лицом современных тревог.

Во введении (небольшом эссе) к роману «Покорность» Уэльбек пишет о том, что происходит между автором и читателем, и это, с его точки зрения, сильнее и глубже, чем то, что разыгрывается в диалоге между друзьями. На вопрос о том, какую роль играет литература в мире, лишенном всякого смысла, мораль, которого он описывает, автор отвечает: *«En mettant le doigt sur les plaies, on se condamne à un rôle antipathique. Compte tenu du discours quasi féerique développé par les médias, il est facile de faire preuve de qualités littéraires en développant l'ironie, la négativité, le cynisme. C'est après que cela devient difficile: quand on souhaite dépasser le cynisme. Si quelqu'un aujourd'hui parvient à développer un discours à la fois honnête et positif, il modifiera l'histoire du monde»* (Тот, кто указывает на язвы общества, обрекает себя на всеобщую антипатию. На

фоне красивых сказок, которыми пичкают нас средства массовой информации, очень легко проявить литературный талант, демонстрируя иронию, мрачный взгляд на вещи, цинизм. Самое трудное начинается потом, когда хочешь преодолеть этот цинизм. Если сегодня найдется писатель, который сможет в своих произведениях быть одновременно честным и оптимистичным, он изменит судьбы мира) [Houellebecq 2015: 111] [перевод – М.А. Зонина]. М. Уэльбек предельно честен и оптимистичен. Правда лежит в центре его размышлений о собственном искусстве, она как компас, который помогает ему ориентироваться и направлять своего читателя. Мы видим также, что эта его стратегия прекрасно работает. Жаркие дебаты, спровоцированные произведениями М. Уэльбека, являются тому доказательством. В связи с чем, возникает вопрос, не является ли прием этого автора столь же интересным явлением, как и само произведение.

Впрочем, у Уэльбека есть также нотки пессимизма. Его «экзистенциальное разочарование» появилось у него при чтении работ Ж.-П. Сартра. Ненависть к самому себе, заметная у персонажей этого автора, кажется следствием их затухающего идеализма. Эссе М. Уэльбека ярко показывают соотношение между экзистенциальным и моральным. Это соотношение складывается не в пользу морально выдержанного, и писатель переживает такой разлад, дисгармонию как бедствие для современного мира. В его, как иногда говорят, квазинаучной прозе и эссеистических текстах говорится о «несчастьях» героев, людей от 30 до 50 лет (чей возраст всегда близко соответствует возрасту автора). В центре анализа легко объяснимые потребности современников – деньги и секс. Эти темы были заявлены еще в начале его первого романа «Расширение пространства борьбы».

«Analyste programmeur dans une société de service en informatique, mon salaire net atteint 2,5 fois le SMIC ; c'est déjà un joli pouvoir d'achat. [...] En somme je peux m'estimer satisfait de mon statut social...Dépourvu de beauté et de charme

personnel, sujet à de fréquents accès dépressifs, je ne corresponds nullement à ce que les femmes recherchent en priorité» (Работаю аналитиком-программистом в фирме по обслуживанию компьютеров, получаю заработную плату в два с половиной раза больше минимальной...Я не отличаюсь ни красотой, ни обаянием, у меня часто бывают приступы депрессии: я не обладаю теми качествами, которые женщины ставят превыше всего) [Houellebecq 1994: 19] [перевод – Н.Ф. Кулиш]. Рассказчик, от лица которого излагаются события в этом романе, тридцатилетний «аналитик-программист», одинокий и разочарованный, страдает от отчуждения, которое он испытывает в своей профессиональной жизни. Он не способен установить близкие и длительные отношения с одной женщиной, а на работе ему невыносимо скучно. Как и прочие герои Мишеля Уэльбека, этот персонаж обладает пронзительным интеллектом, позволяющим ему объяснить самому себе причины дискомфорта. Он холодно наблюдает за своими коллегами по работе, желающими сделать карьеру, а они изо всех сил карабкаются по социальной лестнице.

В своих эссе Уэльбек вспомнил несколько подзабытого немецкого философа Артура Шопенгауэра (1788 – 1860), модного в России и Европе на пороге XX века. Ему в далекие времена предсказал большое будущее И.-В. Гете, Рихард Вагнер посвятил ему оперный цикл «Кольцо Нибелунгов». В России его мнения любил и разделял Лев Толстой (роман «Анна Каренина») и некоторые писатели и поэты Серебряного века.

В самой известной книге А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» (1819) говорится, в частности, о том, что «воля» есть некое неутолимое желание, которое открывается через человеческие порывы, а «представление» – образ мира в сознании человека, рационально-упорядоченная картина. Человек страдает от неисполнения своих желаний, а если они исполняются, то страдает от пресыщения. Он то голоден, то его тошнит. Человек, в сущности, игрушка

волевых стихий. Ему кажется, что он любит, но это иллюзия, «временный сгусток воли» [Шопенгауэр 1992].

Шопенгауэр, по мнению М. Уэльбека, пишет о том, что волнует людей и сегодня – о любви и смерти, о сочувствии, боли и трагедии. С идеями Шопенгауэра Уэльбек вторгается в мир писателей, музыкантов и скульпторов, в мир их страстей, который, в сущности, страшен. Трагична история всякой сильной любви (Тристан и Изольда, Ромео и Джульетта). «В миру» человека на каждом шагу поджидают болезнь, суицид и убийство. Шопенгауэр проникает на эту территорию, не исследованную до него и столь малоисследованную после, становясь "философом Воли", и метод его анализа тогда – «метод эстетического созерцания». Если мы что-то ругаем или хвалим – это следствие нашего «эстетического созерцания» (понимания и ощущения красоты).

По словам А. Шопенгауэра, который часто вспоминает театр, поэт всегда использует три способа, чтобы описать возникновение великого несчастья: исключительная злобность персонажа какой-либо трагедии, слепая судьба, поражающая персонажей, трудные взаимоотношения персонажей. [Шопенгауэр 1992].

М. Уэльбеку близка позиция А. Шопенгауэра, который не преклоняется перед так называемым «простым человеком», а, напротив, презрительно называет его «индустриальным продуктом природы». Для М. Уэльбека важен моральный и эстетический максимализм А. Шопенгауэра. Качество его философии, считает он, заключается в предрешенном выборе между правдой и оригинальностью – в пользу правды, какой бы горькой она ни была.

М. Уэльбек заявляет, что в конечном итоге он придерживается позитивизма, т.е. «научного подхода к миру» вообще. Долго колеблясь между Шопенгауэром и Конттом, он принимает решение в пользу Шопенгауэра.

Когда М. Уэльбек утверждает, что Шопенгауэр «*va étendre la parole à l'univers du chant*» (распространит слово на вселенную песни) [En présence de

Schopenhauer 2017: 4] [перевод наш – М.Т.], он видит в философе поэта. «*Ce chant*» (*песня*) – определяющее качество поэзии, согласно взглядам М. Уэльбека. По его словам, именно благодаря «песенному (поэтическому) началу» тексты А. Шопенгауэра достигают «эстетической объективности», отличающей их от более простых представлений тех же объектов. «Песня», о которой говорит Мишель Уэльбек, рождается в процессе созерцания: «...*contemplation limpide – à l'origine de tout art [...], faculté de perception pure qu'on ne rencontre habituellement que dans l'enfance, la folie, ou dans la matière des rêves*» (Прозрачное созерцание – в основе всего искусства [...], способность чистого восприятия, которая обычно встречается только в детстве, безумии или во сне) [Там же: 8] [перевод наш – М.Т.].

«Честность» у А. Шопенгауэра связана со способностью этого философа придерживаться художественной точки зрения, которая подразумевает более беспристрастное и объективное видение, чем у обычных людей: «*La contemplation paisible, détachée de toute réflexion comme de tout désir, de l'ensemble des objets du monde: voilà l'esthétique de Schopenhauer, aussi éloignée au fond du classicisme que du romantisme*» (Мирное созерцание, оторванное от всякого отражения, как от всякого желания, от всех объектов мира: это эстетика Шопенгауэра, столь же далекая от классицизма, как и от романтизма) [Там же: 14] [перевод наш – М.Т.].

Несмотря на то, что вслед за своим любимым философом М. Уэльбек смотрит на настоящее крайне пессимистично, он продолжает верить в «последние бастионы человечества», а именно в любовь и доброту. В отличие от А. Шопенгауэра, который верит только в жалость, сентиментальное воспитание героев, видение М. Уэльбека несказанно шире. Для него важно желание истинного и глубокого человеческого «обмена с другими» несмотря на то, что «любовь к другому» чаще всего не имеет будущего.

М. Уэльбек одалживает у А. Шопенгауэра понятия «sublime» (возвышенный), «beau» (красивый), «joli» (милый) и «répugnant» (отвратительный), понятия, которые Шопенгауэр, в свою очередь, унаследовал от И. Канта. М. Уэльбек объясняет, что «joli» (симпатичное) и «répugnant» (отвратительное) порождают *желание* или *отвращение* у субъекта-наблюдателя, он противопоставляет их «sublime» (возвышенному) и «beau» (прекрасному), а это предполагает «отстраненный взгляд». Что касается «возвышенного», автор цитирует А. Шопенгауэра, определяющего это понятие как *чувство, рожденное чистым созерцанием «d'une chose directement défavorable à la volonté»* (чего-то, что непосредственно неблагоприятно для воли) [Там же: 10] [перевод наш – М.Т].

Артур Шопенгауэр акцентировал свое внимание на страданиях и муках, преобладающих, по его мнению, в человеческой жизни: от них может освободить только смерть. Человеку изначально не был предоставлен выбор – родиться или не родиться в этом мире, но прожить свою жизнь стоит беззаботно и весело. В этом веселье на развалинах исчезающей цивилизации и заключается основная тональность эссе и романов М. Уэльбека, это и есть ключ к их пониманию.

Реальность, изображаемая в книгах М. Уэльбека, всегда имеет эмоциональную составляющую. Его мир рождается из разнообразных пространственных рассуждений, затрагивающих важные темы. В эссе М. Уэльбека рассказчики и персонажи эмоционально реагируют на «реальное», хотя часто в их глазах мир не заслуживает ничего, кроме презрения, вызывая у них моральное или эстетическое отвращение. Автор использует «сатирическую призму», чтобы позволить читателю увидеть мельчайшие подробности.

Проблема выбора текста для тиражирования – это не только проблема выбора факта, интересного для широкой читательской аудитории, но и проблема выбора точки зрения автора. В одном из своих интервью М. Уэльбек сказал, что

мы все движемся к катастрофе, «ведомые искаженным образом нашего мира, и никто об этом не знает».

В эссе М. Уэльбека «Мир как супермаркет» (Interventions, 1998, рус. перевод 2003) автор выделяет то, что он называет «*poésie du mouvement arrêté*» (поэзией остановленного движения), которое представляется ему формой сопротивления обществу потребления: «*Chaque individu est cependant en mesure de produire en lui-même une sorte de révolution froide, en se plaçant pour un instant en dehors du flux publicitaire. C'est très facile à faire; il n'a même jamais été aussi simple qu'aujourd'hui de se placer, par rapport au monde, dans une position esthétique: il suffit de faire un pas de côté. Et ce pas lui-même, en dernière instance est inutile. Il suffit de marquer un temps d'arrêt; d'éteindre la radio, de débrancher la télévision; de ne plus rien acheter, de ne plus rien désirer acheter. [...] Il suffit, littéralement, de s'immobiliser pendant quelques secondes*» (И все же каждому отдельному человеку по силам совершить в себе самом тихую революцию, на миг выключившись из информационно-рекламного потока. Это очень просто. Сегодня даже легче, чем когда-либо в прошлом, занять эстетическую позицию по отношению к механическому ритму нашего мира – достаточно сделать шаг в сторону. Хотя, в конечном счете, не надо даже шага. Достаточно выдержать паузу, выключить радио, выключить телевизор, ничего больше не покупать, не хотеть больше ничего покупать... Достаточно буквально того, чтобы на несколько секунд замереть в неподвижности) [Houellebecq 1998: 80] [перевод – Н.Ф. Кулиш]. Эта иммобилизация предполагает дистанцирование. Не такие ли ощущения мир переживает во время карантина?

Этот небольшой сборник, как диалог, хочется вступить с автором в разговор, обсудить животрепещущие проблемы. Эссе вызывает желание открыть для себя те истории, о которых автор только намекнул, узнать их лучше, разобраться самому. Это эссе включает в себя набор статей, написанных в разное время. В начале книги речь идет главным образом об искусстве - в том числе и о

кино. М. Уэльбек пишет, что с появлением звука кино испортилось. Появление телевидения обесценило музыкальное искусство. Прогресс в какой-либо из областей ведет к регрессу в другой области. Однако, примечательно, что литература никогда не утратит своей актуальности, книга будет жить всегда, пока есть слово. В этом эссе сплелось все, и социология, и поэзия, и наука, и живопись, и архитектура. Автор демонстрирует свою осведомленность при помощи анализа весьма специфичной литературы и авторов. Литература, поэзия, физика, философия и жизнь в этом эссе неразрывно связаны.

Уэльбек – эссеист стремится к контакту с адресатом своих статей. Читатель М. Уэльбека – это его современник, обладающий достаточно высоким уровнем филологической эрудиции, чтобы понять все отсылки автора. Эссе Мишеля Уэльбека – это не бесконечный внутренний монолог, который человек ведет сам с собой в течение долгих лет, как это могло бы показаться, а своеобразный диалог с реальным читателем-современником. В ходе этого диалога автор программирует у своего читателя ассоциации, направляя его мышление, как ему кажется, в нужное русло. М. Уэльбек часто отождествляет свое мнение с мнением воображаемого читателя. Он активно стремится сделать его своим единомышленником, донести до него свою точку зрения, обобщить себя со своим адресатом.

На письме у Уэльбека это получается с использованием местоимения в форме первого лица множественного числа **nous**: «*À l'évidence, nous sommes devenus beaucoup plus intelligents*» (Очевидно, мы стали намного умнее) [Houellebecq, 1998: 5] (здесь и далее – перевод Н.Ф. Кулиш); часто он использует притяжательные прилагательные **notre, nos** «*Les concepts qu'il a mis en place peuvent encore se reconnaître dans la trame de nos vies ...*» (Концепции, которые он выдвинул, все еще могут быть признаны в ходе нашей жизни...) [Там же: 96]; неопределенно-личное местоимение **on** «*Il portait une casquette et fumait des Gauloises; on le confond parfois avec Jean Gabin*» (Он носил кепку и курил

Gauloises; мы иногда путаем его с Жаном Габеном) [Там же: 2], «*On connaît tout cela; on peut préférer Baudelaire*» (Мы знаем все это; мы можем предпочесть Бодлера) [Houellebecq 2009: 12].

Отождествление мнения автора с общепринятым мнением позволяет ему не доказывать свою точку зрения, ведь оно якобы общепризнанно. М. Уэльбек направляет своего читателя в нужном ему направлении. Чтобы идентифицировать свое мнение с общепризнанным, автор употребляет предложения с подлежащими, выраженными неопределенными, отрицательными и обобщающими местоимениями: «*Toute personne vivant en France connaît Chirac*» (Любой, кто живет во Франции, знает Ширака) [Houellebecq 2009: 160]. «*Isomorphe à l'homme, le roman devrait normalement pouvoir tout en contenir. C'est à tort par exemple qu'on s'imagine les êtres humains menant une existence purement matérielle*» (Сходный по структуре с реальной человеческой жизнью роман обычно должен содержать все. Совершенно неправильно воображать людей, будто бы ведущих чисто материальное существование) [Там же: 3] [перевод – Н.Ф. Кулиш].

В таких случаях читатель чувствует себя причастным к описываемым событиям, а также как будто является активным соучастником диалога.

Выразить свое личное мнение, внести личностное начало в текст, структурировать свои мысли, охарактеризовать авторское отношение к содержанию высказывания, описать личный опыт – все это автору удастся, когда он высказывается от своего имени, т.е. использует личное местоимение первого лица единственного числа «*je*». «*J'ai observé ce trait dans toutes les classes de la société, y compris les plus humbles, et jusqu'aux plus élevées*» (Я наблюдал эту черту во всех классах общества, начиная с самых скромных и вплоть до самых высоких) [Houellebecq 1998: 4]; «*Je ne dis pas que ce soit impossible, je dis que ça me paraît très difficile*» (Я не говорю, что это невозможно, я говорю, что это кажется мне очень трудным) [Там же: 5] [перевод – Н.Ф. Кулиш].

Используемые М. Уэльбеком модально-вводные слова и конструкции, выражающие действительность и достоверность, также являются показателями субъективности: *peut-être, sans doute, certainement, effectivement, vraiment* «*Un film rare, vraiment*» (Редкий фильм, в самом деле) [Там же: 12] [перевод – Н.Ф. Кулиш]. Таким образом, мы видим: хотя иногда автор и дистанцируется от окружающей его действительности, в целом его глубоко волнует то, о чем он пишет.

Выводы по главе 4

В главе «**Эссеистика Мишеля Уэльбека**» была, прежде всего, отмечена связь всего (не только эссеистического) творчества писателя с самой современной проблематикой XXI века: критика общества потребления и постепенного уничтожения прежних нравственных и культурных идеалов. М. Уэльбек обличает и порицает современный мир. Его тонкие и скептические наблюдения настолько убедительны, что подталкивают согласиться с автором. Эссеистика М. Уэльбека принадлежит к эпохе глобальных реформ, когда человек очутился буквально один на один с неисчерпаемыми потоками информации. Информационная избыточность оказывается не менее тяжелой, чем нехватка или отсутствие информации. Рыночные отношения и общество потребления превращают товар не в эквивалент денежной стоимости, а в объект желания, упакованный в оболочку соблазна.

Своеобразие литературно-художественного эссе автора заключается в том, как автор выстраивает стремительно схваченные наблюдения в разветвляющиеся цепочки ассоциаций, нередко произвольные и неуловимые.

В параграфе 4.1. «**Общая тематика произведений Уэльбека**» отмечена связь между эссе и замыслами романов писателя. Темы, которые М. Уэльбек поднимает в своих эссе, развиваются затем и в его романах. Отношение Уэльбека к «туристическому миру», который он рассматривает в романе «Платформа»,

раскрывается также в его эссе «На пороге растерянности». В эссе «Взятие контроля над Цифрой» описывается общение между людьми при помощи чата, который сыграет затем важную роль в романе «Возможность острова».

Автор предпринимает попытки исследовать различные идеи с помощью привлечения внимания к повторяющимся темам и мотивам. Эссе М. Уэльбека помогают относиться к жизни честно и оценивать ее объективно. Автор показывает нам мироустройство таким, какое оно есть, без прикрас и преувеличений. Писатель выступает против сложившейся социальной системы и ведет своеобразную летопись мировой депрессии.

В параграфе **4.2. «Авторская позиция и особенности эссеистики Уэльбека»** утверждается, что поэзия – это выражение страдания как источника поэзии (эссе «Остаться живым»). Мы имеем дело с текстом, который раскрывает, с одной стороны, происхождение бытия как страдания, а с другой стороны, постулирует, что задача поэзии заключается в переданном читателю чувстве страдания как источнике размышлений, что и является основой художественного творчества.

М. Уэльбеку близка позиция А. Шопенгауэра, который не преклоняется перед так называемым "простым человеком", а, напротив, презрительно называет его "индустриальным продуктом природы". Для М. Уэльбека важен моральный и эстетический максимализм А. Шопенгауэра. Качество его философии, считает писатель, заключается в предрешенном выборе между правдой и оригинальностью – в пользу правды, какой бы горькой она ни была. Человек по-настоящему никогда не знает наслаждения: если желаемое достигнуто, то сразу возникает неудовлетворенность, «мы вечно переходим от страдания к скуке» и обратно. Удовольствие в принципе нереально, поскольку это лишь временное отсутствие страдания. Авторская позиция Уэльбека в зрелые годы совпадает с позицией А. Шопенгауэра – близкого ему по духу философа, а

в молодости – с позицией американского писателя Лавкрафта, подвергнувшего самой серьезной критике современную цивилизацию.

В параграфе **4.3. «Завоевание читателя: философские, идеологические и лингвистические методы»** проанализировано, как в эссе Уэльбека происходит «лабиринтообразное» движение мысли к поиску выхода. От философии А. Шопенгауэра, пробуждающей глубокие мысли на протяжении уже двух веков, современный мыслитель переходит к новой жизни, подчиненной тем же правилам и тем же идеям, что были столь заманчивы прежде.

Эссеистический метод М. Уэльбека строится на безостановочном «развертывании мысли», и часто основная идея эссе служит условным поводом для высказывания неоспоримых суждений в самых разнообразных областях. Методология, построенная на подробном проговаривании мыслей и их уточняющем повторении, напрямую связана с темами, представленными в эссе.

В заключении параграфа говорится о том, как, эти обобщения передаются на письме с помощью подлежащих, личных местоимений и модально-вводных слов, позволяя автору приобщить читателя к своим умозаключениям и ненавязчиво подтолкнуть к самостоятельным размышлениям на злободневные темы.

Заключение

Тема диссертационного исследования «Эссеистика во Франции конца XIX – начала XXI вв. (Шарль Пеги, Жан-Поль Сартр, Мишель Уэльбек)» предполагала проведение сравнительного описания эссеистического творчества (литературно-критических, философских и публицистических статей) трех выдающихся французских писателей: поэта, религиозного публициста Шарля Пеги; философа, драматурга и прозаика Жан-Поля Сартра; писателя, поэта и критика Мишеля Уэльбека. Промежуток между появлением каждого из них на литературном горизонте составляет полстолетия. Шарль Пеги (1873 – 1914) разворачивает свою активность на пороге XX века, Жан-Поль Сартр (1905 – 1980) в середине столетия, а Мишель Уэльбек (р. 1956) в начале XXI века.

Авторы эссе, чье творчество было выбрано для исследования в настоящей работе, погружались в свои писательские рассуждения с разной целью (политической, философской, этической), но всегда напрямую связанной со временем и страной, ведущими политическими спорами эпохи. Шарль Пеги становится эссеистом в тот момент, когда во Франции произошло отделение церкви от государства. Жан-Поль Сартр, удрученный антинародной политикой Франции и не видящий для своей страны достойного выхода в период «странной войны», погружается в философию экзистанса (существования). Мишель Уэльбек делает свои заметки о «новом мире» в момент перерождения «общества потребления» во Франции в еще более «крутое» общество – сверхиндустриальное.

Таким образом, выбор произведений именно этих авторов для исследования эссеистики во Франции был неслучайным. И хотя при изучении текстов каждого из них было уделено внимание их эстетическим позициям, политика сыграла свою важную роль в творчестве каждого из этих писателей.

Шарль Пеги представлен в работе как религиозный эссеист конца XIX – начала XX века. Он охарактеризован следующим образом: приблизившись к

социалистическим идеям, Пеги начинает думать о том, как эти идеи согласуются с католицизмом, и приходит к выводу, что католики – «приверженцы суетной фантазии». Социалисты же имеют «скромный разум, присущий каждому человеку». Его увлечения социалистическими идеями и стремление к правде и справедливости, неприятие современной ему католической Церкви и религии, которую он считал «религией богачей», являются базовыми категориями его творчества. Автор выступает с глубокой критикой такой веры, которая не несет обновления человеческих чувств. Некоторые из его друзей называли религиозные представления Шарля Пеги «социалистическим мистицизмом». Сам автор надеялся на то, что его беседы с читателем проливают свет на дурно истолкованные серьезные проблемы нравственности. Ш. Пеги был не просто философствующим писателем, но немного и богословом. Он широко использовал французскую религиозную христианскую лексику, представленную терминами католической конфессии.

В качестве литературного критика Шарль Пеги готов возвести некоторых литературных героев в ранг святости. В эпоху Корнеля *образцовость* занимала важное место в культуре, особенно в литературном творчестве (нормы классицизма) и в публицистике. Ш. Пеги хотел бы, чтобы и его читатель был требователен, и прежде всего, требователен к самому себе. Исторические и политические фигуры, святые, писатели, к которым обращался Ш. Пеги, должны, согласно его мыслям, вызывать восхищение, уважение, признательность. Такого типа герои подобны кирпичикам, из которых можно «построить гармоничный град» (создать новое общество). Таким образом, его произведения способствовали революции моральной, единственной революции, в которую верил автор. Все выбираемые Ш. Пеги герои (Жанна д'Арк, святой Людовик, Полиевкт, Антигона) имеют одну общую характеристику: они открыты к диалогу, как синхронному, так и диахроническому.

Статьям и очеркам Пеги свойствен активный диалогизм. Практически всегда высказывание Ш. Пеги диалогично, в нем заключается риторический вопрос, краткий или объемный, ведущий его к еще более глубоким размышлениям. А ответ на этот вопрос может начаться с обращения к Богу, Божьей Матери, святым Церкви, Жану Жоресу, Бернару Лазару, Виктору Гюго, Пьеру Корнелю, Жанне д'Арк, и далее, по нисходящей, к соратникам, и противникам, и просто читателям.

В макрополе «сфера существования верующего человека» выделены 1) общие понятия, связанные с верой в Бога (вера, душа, мистика); 2) понятия, связанные с христианским вероисповеданием (христианская конфессия, католицизм, молитва, причастие, религиозные праздники).

Жан-Поль Сартр как эссеист весьма логичен. Занимаясь немецкой философией, он пишет о ней, создавая статьи. Хорошая научная статья – это тоже эссеистика. Позиция Жан-Поля Сартра как философа выросла из его полемики с М. Хайдеггером, который в «Бытии и времени» (1927) рассуждал о жизни как о «взаимном попечении индивидов друг о друге», об их «со-бытии». Во время Второй мировой войны Сартр пишет свое эссе «Бытие и ничто» (1943), чтобы доказать, что *существование предшествует сущности (пониманию, осмыслению)*. Человек рождается в материальной оболочке, осознавая ее не сразу. Только поняв себя включенным в общее бытие, он приближается к пониманию сущности жизни. Сартр, как Вольтер или Андре Жид, тесно соединяет философию и литературу. Создавая художественное произведение, решаясь на творческий акт, в котором реальные предметы замещаются «квази-объектами», художник остро ощущает свою значительность создателя. Он населяет экзистенциальное пространство как своими, так и чужими образами, мотивами. Отдавая себе отчет в том, что экзистенциальные тексты Сартра, безусловно, относятся уже к “новому времени”, мы, тем не менее, смеем утверждать, что все, связанное с экзистенциализмом, еще в первой половине или

уже в середине XX века сумело получить вполне законченные неигровые философские формы, противопоставленные модным в молодые годы Сартра сюрреализму, социалистическому реализму и реализму вообще. В эстетическом отношении экзистенциальный дискурс имеет свои характеристики, свою образность, свою элокуцию.

Ж.-П. Сартр занимал позицию нигилиста, не принимающего «удел человеческий», которая привела его к разоблачениям гуманистических форм сознания и мистификации связей человека с миром. Свои философские идеи он пытался развернуть в романах; еще острее он ставил вопросы человеческого бытия в своих пьесах, но продолжал думать и рассуждать сразу обо всем в своих эссе.

Ему принадлежат, кроме пьес и романов, философские сочинения и литературно-критические статьи, эссе: «Воображаемое» (1940), «Критика диалектического разума» (1960), «Вопросы метода» (1969), «Святой Жене, комедиант и мученик» (1952), «Что такое литература?» (1948) и другие. Необходимо подчеркнуть, что во всех произведениях автора, не только в пьесах, новеллах, романах, мы отмечаем философствование, слышим противоборствующие мнения. Иными словами, все творчество Сартра по способу изъяснения литературно-философское, активно рефлекслирующее, где-то даже публицистическое, направленное на завоевание широкого читателя.

Во многих своих текстах Сартр призывает «остерегаться литературы», напоминает о борьбе писателя с эвфемизмами, поэтическими метафорами, вообще со стилем как самостоятельной ценностью. Сартр принципиально называет все своими именами. Текст его составлен из лаконичных, четких, бесстрастных фраз.

Помимо волевых проявлений писателя как художника внутри авторского текста французского философа, есть в речи Сартра также класс ментальных образований, основным содержанием которых является выражение норм

поведения человека, или, иначе говоря, регулятивные концепты времени (страх, абсурд, отчаяние, ужас). Их изучение позволяет установить культурные доминанты поведения человека определенной эпохи.

Выявить присутствие в тексте авторского «я» и его воздействие на читателя можно с помощью обнаружения местоимения первого лица множественного числа (nous, on), местоимения «авторской скромности», а также указательных местоимений (nos, notre). Такого типа речь отмечена нами во введении, в заключении, в начале глав, в объяснении хода мыслей, в анализе результатов и при подведении итогов. Это позволяет установить связь между параграфами. Языковые приемы выразительности, отмеченные в данной главе: постановка целей, активизация мысли, направление читателя в пространстве текста (в статье сталкиваются дискурсы разных ученых, самого автора и писателя как предмета высказывания), подведение промежуточного и окончательного итогов, диалогизм.

Для **Мишеля Уэльбека** эссе не только жанр, но и метод познания окружающей действительности. Как следствие, его читатель имеет возможность освоить опыт культуры с помощью личностного осмысления. Литературно-художественное эссе расширяет познание, помогая тем самым читателю осознать свою индивидуальность (развить личностное самосознание) путем преодоления стереотипов массового мышления. С другой стороны, эссе служит и стимулом для автора к возможной иллюстрации его идей в картинах наблюдаемого быта современников. Произведения М. Уэльбека часто начинаются в циничном и провокационном ключе, затем постепенно приобретают патетический оттенок, переводя читателя от агрессии к эмпатии. В своих эссе автор оценивает события, происходящие во Франции и мире, рисует их удручающую картину. Эссеистические тексты автора близки к поэтическим своей акцентуацией того, что сложно услышать и увидеть в современном мире: любовь, мораль, трепетное отношение к красоте. Найдет ли читатель утешение в

эссе М. Уэльбека – зависит от его способности настроиться на текст. Эссе М. Уэльбека имеют метафизический, философский фон, но используют реалистичные детали для демонстрации картины индустриального общества.

М.Уэльбек – внимательный читатель Шопенгауэра. В самой известной книге философа «Мир как воля и представление» (1819) говорится, в частности, о том, что «воля» есть некое неутолимое желание, которое открывается через человеческие порывы, а «представление» – образ мира в сознании человека, рационально-упорядоченная картина. Человек страдает от неисполнения своих желаний, а если они исполняются, то от пресыщения. Он то голоден, то его тошнит. Человек, в сущности, игрушка волевых стихий. Ему кажется, что он любит, но это иллюзия, «временный сгусток воли». А. Шопенгауэр, по мнению Мишеля Уэльбека, писал о том, что волнует людей и сегодня – о любви, смерти, сочувствии, боли и трагедии. «В миру» человека на каждом шагу поджидают болезнь, суицид и убийство. Шопенгауэр проникает на эту территорию, – не исследованную до него и столь малоисследованную после – становясь «философом Воли», и метод его анализа тогда – «метод эстетического созерцания». Если мы что-то ругаем или хвалим – это следствие нашего «эстетического созерцания» (понимания и ощущения красоты). Уэльбек следует за Шопенгауэром, пытаясь через его «фильтры» посмотреть на своего современника. С его идеями он вторгается в мир писателей и художников, в мир их страстей, который, в сущности, не только не весел, но порою и страшен, как, например, мир Лавкрафта.

Уэльбек пытается заложить интригу даже в заглавия своих произведений. Эссе «Остаться живым» (1991), как уже было отмечено, представляет собой своего рода «руководство для начинающих поэтов». Уже само название интригует. Автор в этом эссе будто бы исповедуется, как часто «исповедовались поэты испокон веков», и сокрушается о необходимости приспособливаться к сегодняшнему дню. Исповедальность – изначальная интенция сознания,

генерализирующая ситуацию человеческого общения, вызывающая в диалоге притяжение вступивших в общение.

Поэтический язык М. Уэльбека одновременно и является дискурсом «благополучного мира», и отрицает его. Эссе «Остаться живым» – это прозаическая работа с подзаголовком «Метод». Эссе претерпело несколько переизданий с правками (1997, 1999, 2000, 2010, 2015).

Эссе «Остаться живым» демонстрирует мрачный юмор писателя, который запрещает любое чтение «на уровне зверской серьезности». Мрачный юмор – характерная черта многих современных литературных произведений, часто он используется и в эссеистике. Опубликовано за три года до появления первого романа М. Уэльбека, это эссе представляет собой своего рода поэтический манифест, подготавливающий почву для его будущих романов. Авторскую позицию искреннего свидетеля реальности слегка подрывает наличие других точек зрения.

В дискурсе Уэльбека можно выделить специфические языковые средства, основная цель которых – самопрезентация (прямая или косвенная демонстрация определенных качеств личности автора, выражение его мнения или оценки с целью воздействия на адресата).

Библиографический список

1. *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации [Текст] / С.С. Аверинцев // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 104 – 116.
2. *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции [Текст] / С.С. Аверинцев // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
3. *Алексеева М.В.* Научный текст как полилог [Текст] / М. В. Алексеева // М-во образования РФ. Моск. пед. ун-т. – М.: СигналЪ, 2001. – 162 с.
4. *Алефиренко Н.Ф.* Речевой жанр, дискурс, культура [Текст] / Н.Ф. Алефиренко // Жанры речи: сб. науч. ст. / отв. ред. В.В. Дементьев. – Саратов: ИЦ «Наука», 2007. – Вып. 5: Жанр и культура. – С. 44 – 55.
5. *Аликаев Р.С.* Язык науки в парадигме современной лингвистики [Текст] / Р.С. Аликаев. – Нальчик: Эль-Фа, 1999. – 317 с.
6. *Алпатов В.М.* Волошинов, Бахтин и лингвистика [Текст] / В.М. Алпатов. – М.: Языки славянских культур, 2005. – 432 с.
7. *Алпатов В. М.* История лингвистических учений [Текст]: учебное пособие / В.М. Алпатов. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 386 с.
8. *Андреев Л. Г.* Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век [Текст] / Л.Г. Андреев. – М.: Geleos, 2004. – 413 с.
9. *Анисимов И. И.* Ромен Роллан и Шарль Пеги [Текст] / И.И. Анисимов // Роллан Р. Собр. соч.: в 14 т. – М.: Гослитиздат. Т.

14, 1958: Вопросы эстетики. Театр. Живопись. Литература. – 831 с.

10. *Аристов В.* Эссе: онтологические установки и формальные границы [Текст] / В. Аристов // НЛО. – 2010. – № 104. – С. 218 – 222.

11. *Арутюнова Н.Д., Падучева Е.В.* Истоки, проблемы, категории прагматики [Текст] / Н.Д. Арутюнова, Е.В. Падучева // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.16. Лингвистическая прагматика. – М.: Прогресс, 1985. – 504 с.

12. *Арутюнова Н.Д.* Типы языковых значений: оценка, событие, факт [Текст] / Н.Д. Арутюнова. – М.: Наука, 1988. – 340 с.

13. *Арутюнова Н.Д.* Фактор адресата [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз., 1981. – Т. 40. – № 4. – С. 356 – 367.

14. *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека [Текст] / Н.Д. Арутюнова. – 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.

15. *Арутюнова Н.Д.* Из наблюдений над адресацией дискурса [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Адресация дискурса: сб. науч. статей / Российская академия наук. Институт языкознания / отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М.: Индрик, 2012. – С. 5 – 16.

16. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 332 с.

17. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского [Текст] // М.М. Бахтин // Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – 505 с.

18. *Бобырева Е.В.* Религиозный дискурс: ценности, жанры,

языковые характеристики [Текст] / Е.В. Бобырева. – Волгоград: Перемена, 2007. – 277 с.

19. *Богин Г.И.* Интерпретация текста [Текст] / Г.И. Богин. – Тверь: Изд-во ТГУ, 1995. – 238 с.

20. *Бочаров А.Г.* Жанры литературно-художественной критики [Текст] / А.Г. Бочаров. – М., 1982. – 51 с.

21. *Бреннер, Жак.* Моя история современной французской литературы [Текст] / Жак Бреннер; пер. с фр., комментарии О. В. Тимашевой. – М.: Высшая школа, 1994. – 352 с.

22. *Бузальская Е.В.* Эссе: философия жанра [Текст] / Е.В. Бузальская // Научное мнение, 2014. – № 1. – С. 30 – 33.

23. *Валгина Н.С.* Теория текста [Текст]: учеб. пособие / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2004. – 280 с.

24. *Вежбицкая А.* Прототипы и инварианты Язык. Культура. Познание. [Текст] / А. Вежбицкая. – М., 1996. – С. 201– 231.

25. *Викулова Л.Г.* Основы теории коммуникации: практикум [Текст] / Л.Г. Викулова, А.И. Шарунов. – М.: АСТ МОСКВА: Восток – Запад, 2008. – 316 с.

26. *Витгенштейн Л.* Избранные работы [Текст] / Л. Витгенштейн // Пер. с англ. и нем. В. Руднева. – М.: Территория будущего, 2005. – 440 с.

27. *Воробьева О.П.* Лингвистические аспекты адресованности художественного текста (одноязычная и межъязыковая коммуникация) [Текст]: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / О.П. Воробьева. – М., 1993. – 381 с.

28. *Галеева Н.Л.* Параметры художественного текста и перевод [Текст] / Н. Л. Галеева. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – 154 с.

29. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического

исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 138 с.

30. *Гегель Г.В.* Эстетика: в 4 т. [Текст] / Г.В. Гегель. – М.: Искусство, 1971. – Т. 3. – 621 с.

31. *Голышко-Вольфсон Дм.* Эссе о невозможности эссе (Проза Аркадия Драгомощенко в контексте современной эссеистики) [Текст] / Дм. Голышко-Вольфсон // НЛЮ, 2010. – № 104. – С. 202 – 217.

32. *Григорьева В.С.* Дискурс как элемент коммуникативного процесса: прагмалингвистический и когнитивные аспекты: монография [Текст] / В.С. Григорьева. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2007. – 288 с.

33. *Дейк Т.А. ван.* Язык. Познание. Коммуникация [Текст] / Т.А. ван Дейк; пер. с англ.; сост. В.В. Петрова; под ред. В.И. Герасимова; вступ. ст. Ю.Н. Караулова и В.В. Петрова. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.

34. *Дементьев В.В.* Парадоксы жанра: к проблеме «жанр и творчество» [Текст] / В.В. Дементьев // Жанры речи. Саратов; М.: Лабиринт, 2012. Вып. 8. Жанр и творчество. – С. 7 – 26;

35. *Деррида Ж.* Эссе об имени [Текст] / Ж. Деррида; пер. с фр. Н.А. Шматко. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 192 с.

36. *Деррида Ж.* Поля философии [Текст] / Ж. Деррида; пер. с фр. Д. Кралечкина. – М.: Академический проект, 2012. – 376 с.

37. *Дмитровский А.Л.* Жанр эссе: к проблеме теории [Текст] / А.Л. Дмитриевский // Челябинский гуманитарий, 2013. – № 3. – С. 37 – 51.

38. *Дубнякова О.А. Антюшина П.О. Ильина Ю. В.* Творческий путь Шарля Пеги: социалистические и христианские

мотивы [Электронный ресурс] / О.А. Дубнякова, П.О. Антюшина, Ю.В. Ильина. – URL: <https://scipress.ru/philology/articles/tvorcheskij-put-sharlya-peggi-sotsialisticheskie-i-khristianskie-motivy.html> (дата обращения: 22.03.2021).

39. *Дубровских А.А.* От маоизма во Франции к французскому маоизму [Электронный ресурс] / А.А. Дубровских. – URL: <http://maoism.ru/13370> (дата обращения: 15.02.2021).

40. *Дускаева Л.Р.* Стилистика официально-деловой речи [Текст]: учеб. пособие / Л.Р. Дускаева. – 2-е изд., испр. – М.: ИЦ «Академия», 2012. – 272 с.

41. *Ерофеев В.В.* Французская литература, 1945-1900 [Текст] / В.В. Ерофеев // Специализир. изд.-торг. предприятие "Наследие", 1995. – 272 с.

42. *Зацепин К.А.* Эссе как коммуникативная форма: проблемы чтения (на материале современной эссеистики) [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. / К.А. Зацепин. – Самара, 2006. – 170 с.

43. *Зацепин К.А.* «Мыслить литературой» или эссе как художественный феномен [Текст] / К.А. Зацепин // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. – 2007. – № 2. – С. 195 – 209.

44. *Зацепин К.А.* Эссе: от философии к литературе [Текст] / К. А Зацепин // НЛЮ, 2010. – № 104. – С. 191 – 201.

45. *Зацепин К.А.* Жанровая форма эссе в параметрах художественного [Текст] / К.А. Зацепин // Вестник СамГУ. – 2005. – №1 (35). – С. 77 – 84.

46. *Зонина Л.А.* Тропы времени: заметки об исканиях французских романистов (60-70 гг.) [Текст] / Л.А. Зонина. – М.:

Художественная лит., 1984. – 264 с.

47. *Зусман В.Г.* Дискурс в литературе [Текст] / В.Г. Зусман // Русская германистика. Т. III. – М., 2007. – 161 с.

48. *Зыкова Е.П.* «Опыты» М. Монтеня и проблема зарождения жанра эссе [Текст] / Е.П. Зыкова // НДВШ: Филологические науки, 1980. – № 4 С. 14 – 22.

49. *Иссерс О.С.* Дискурсивные практики нашего времени [Текст] / О.С. Иссерс. – Изд. 2. испр. – М.: ЛЕНАНД, 2015. – 272 с.

50. *Кабанова И.В.* (сост.) Современная литературная теория. Антология. [Текст] / И.В. Кабанова. – М.: Флинта, Наука, 2004. – 343 с.

51. *Каган М.С.* Философия культуры [Текст] / М.С. Каган. – СПб.: Петрополис, 1996. – 416 с.

52. *Кайда Л.Г.* Эссе: стилистический портрет [Текст] / Л.Г. Кайда. – М.: Флинта, 2012. – 200 с.

53. *Карасик В.И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.

54. *Карасик В.И.* Речевая коммуникация: дискурсивный аспект [Текст] / В.И. Карасик // Грани познания, 2013. – № 2. – С. 23 – 33.

55. *Карасик В.И.* Языковая матрица культуры [Текст] / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2013. – 320 с.

56. *Карташев П.Б.* Шарль Пеги – литературный критик: [Текст]: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / П.Б. Карташев. – М., 2007. – 226 с.

57. *Карташев П.Б.* Шарль Пеги о литературе, философии, христианстве: Научная монография [Текст] / П.Б. Карташев / Отв.

ред. В.А. Луков. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 208 с.

58. *Касавин И.Т.* Познание и культура. Беседа с И.Т. Касавиным [Текст] / И.Т. Касавин // Вопросы философии, 2003. – № 12. – С. 64 – 71.

59. *Касавин И. Т.* Миграция. Креативность. Текст. Проблемы неклассической теории познания. [Текст] / И.Т. Касавин. – СПб.: РХГИ, 1998. – 408 с.

60. *Кибрик А.А.* Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов [Текст] / А.А. Кибрик // Вопросы языкознания, 2009. – № 2. – С. 3 – 21.

61. *Кожина М.Н.* Стилистика русского языка [Текст] / М.Н. Кожина. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.

62. *Кожина М.Н.* Стилистика русского языка: учебник для студентов вузов [Текст] / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. – М.: Флинта, 2008. – 464 с.

63. *Кожина М.Н.* О диалогичности письменной научной речи: учеб. пособ. по спецкурсу [Текст] / М.Н. Кожина. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1986. – 92 с.

64. *Косиков Г.К.* Последний гуманист, или Подвижная жизнь истины [Текст] / Г.К. Косиков // Опыты. Избранные главы. – М.: Правда, 1991. – 656 с.

65. *Кройчик Л.Е., Козлова Н.Н.* Основы теории литературы: Методические рекомендации [Текст] / Л.Е. Кройчик, Н.Н. Козлова. – Воронеж: ВГУ, 1999. – 97 с.

66. *Кругликов В.А.* Возможности эссеизма в понимании культуры [Текст] / В.А. Кругликов // Социальная философия и философская антропология: Труды и исследования. – М., 1995. – 242 с.

67. *Кубрякова Е.С.* Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира [Текст] / Е.С. Кубрякова. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.

68. *Кушова И.А.* Сознание, определяющее свободу, в экзистенциализме Ж.-П. Сартра [Текст] / И.А. Кушова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Волгоград: Изд-во ВГПУ, 2010. – Вып. 47. Т. 3. – С. 14 – 20.

69. *Лехциер В.Л.* Введение в феноменологию художественного опыта [Текст] / В.Л. Лехциер. – Самара: Самарский университет, 2000. – 236 с.

70. *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы [Текст] / А.Ф. Лосев // Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – С. 45 – 82.

71. *Лотман Ю.М.* Семиосфера [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.

72. *Лотман Ю.М.* Литература и мифология [Текст] / Ю.М. Лотман // Семиотика культуры / под ред. Ю.М. Лотмана (Труды по знаковым системам. XIII. Ученые записки Тартусского гос. университета. Вып. 546). – Тарту, 1981. – С. 35 – 55.

73. *Любимова Т.Б.* Аксиологическое построение произведения искусства [Электронный ресурс] / Т.Б. Любимова. – URL: <https://studylib.ru/doc/3906742/t.b.lyubimova-aksiologicheskoe-postroenie> (дата обращения: 10.02.2021).

74. *Лямзина Т.Ю.* Жанр эссе (К проблеме формирования теории) [Электронный ресурс] / Т.Ю.Лямзина. – URL: http://psujourn.narod.ru/lib/liamzina_essay.htm (дата обращения: 29.01.2021).

75. *Михальская А.К.* Русский Сократ: Лекции по сравнительно-исторической риторике [Текст] / А.К. Михальская. – М.: Издательский центр «Academia», 1996. – 124 с.
76. *Остин Дж. Л.* Слово как действие [Текст] / Дж. Л. Остин // Новое в зарубежной лингвистике: Вып. 17. Теория речевых актов. Сборник. Пер. с англ. / Сост. и вступ. ст. И.М. Кобозевой. – М.: Прогресс, 1986. – 424 с.
77. *Поспелов Г.Н.* Типология литературных родов и жанров [Текст] / Г.Н. Поспелов // Вопросы методологии и поэтики. – М., 1983. – С. 202 – 211.
78. *Платон* Искусство мысли [Текст] / Платон. – Изд-во АСТ, 2018. – 192 с.
79. *Пирс Ч.С.* Логические основания теории знаков [Текст] / Ч. С. Пирс // Пер. с англ. В.В. Кирющенко и М.В. Колопотина. – СПб.: Лаб. метафиз. исслед. при филос. фак. СПбГУ: Алетейя, 2000. – 349 с.
80. *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное [Текст] / Ж. Рансьер; Пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. – СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. – 264 с.
81. *Ренан Э.* Земная жизнь Иисуса Христа [Текст] / Э. Ренан. – Изд-во ОлмаМедиаГрупп / Просвещение, 2011. – 304 с.
82. *Риффатер М.* Критерии стилистического анализа [Текст] / М. Риффатер // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвостилистика. – Вып. IX. – М.: Прогресс, 1980. – С. 69 – 97.
83. *Роллан Р.* Воспоминания [Текст] / Р. Роллан. – М.: Гослитиздат, 1966. – 590 с.
84. *Рыжова Л.П.* Французская прагматика [Текст] / Л.П. Рыжова. – М.: КомКнига, 2007. – 240 с.

85. *Сартр Ж.-П.* Что такое литература? [Текст] / Ж.-П. Сартр. – М.: Поппури, 1999. – 448 с.
86. *Сартр Ж.-П.* Человек в осаде [Текст] / Ж.-П. Сартр. – М.: Вагриус, 2006. – 228 с.
87. *Силантьев И.В.* Сюжетологические исследования [Текст] / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 185 с.
88. *Синявина А.А.* К вопросу об интертекстуальных компонентах в эссе [Текст] / А.А. Синявина // Труды Ростовского гос. универ. путей сообщения, 2013. – № 1 (22). – С. 138 – 143.
89. *Смирнов О.П.* «Олитературенное время» говорит [Текст] / О.П. Смирнов. – СПб.: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2008. – 264 с.
90. *Соссюр Ф. де.* Заметки по общей лингвистике [Текст] / Ф. де Соссюр // пер. с французского, общ. ред., вступ. ст. и коммент. Н.А. Слюсаревой. – М.: ИГ «Прогресс», 2000. – 280 с.
91. *Старобинский Ж.* Поэзия и знание. История литературы и культуры. В двух томах. Том 1 [Текст] / Ж. Старобинский. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 498 с.
92. *Степанов Ю.С.* Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности [Текст] / Степанов Ю.С. // Язык и наука конца XX века: Сб. ст. / Под ред. Ю. С. Степанова. – М.: РГГУ, 1995. – С. 35 – 73.
93. *Тайманова Т.С.* Шарль Пегги. Наша юность. Мистерия о милосердии Жанны д'Арк [Текст] / Тайманова Т.С. – СПб.: Наука, 2001. – С. 7 – 64.
94. *Тамарченко Н.Д.* Теория литературных жанров [Текст] / Н.Д. Тамарченко. – М.: Академия, 2011. – 256 с.
95. *Телия В.Н.* Экспрессивность как проявление

субъективного фактора в языке и ее прагматическая ориентация [Текст] // Языковые механизмы экспрессивности. / Отв. ред. В.Н. Телия. – М.: Наука, 1991. С. 5 – 36.

96. *Тертычный А.А.* Раздумьями пленит эссе. [Текст] / А.А. Тертычный // Журналист, 2002. – № 6. – С. 67 – 69.

97. *Тиллих П.* Избранное. Теология культуры [Текст] / П. Тиллих. – М.: Юрист, 1995. – 479 с.

98. *Тимашева О.В.* «От Рабле до Уэльбека» [Текст] / О.В. Тимашева. – СПб.: Алетейя, серия «Историческая книга», 2014. – 335 с.

99. *Тимашева О.В., Бабич Е.В.* Актуализации текстовой диалогичности в литературно-художественной коммуникации [Текст] / О.В. Тимашева, Е.В. Бабич // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика, 2016. – № 1. – С. 49 – 55.

100. *Тимашева О.В.* Семинарий по общей и французской филологии. Аналитическое чтение и межкультурная коммуникация [Текст] / О.В. Тимашева. – М.: Изд-во РосНОУ, 2004. – С. 248.

101. *Тимашева О.В.* Введение в научное исследование [Текст] / О.В. Тимашева. – М.: Изд-во МГПУ, 2009. – С.104.

102. *Тимашева О.В.* Экзистенциальный дискурс и его элокуция [Текст] / О.В. Тимашева. – М.: Изд-во МГПУ, 2015. – С. 98 – 106.

103. *Тимашева О.В. Тищенко М.В.* Эссеистика Шарля Пеги в свете прагматики текста [Текст] / О.В. Тимашева М.В. Тищенко // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: «Филология. Теория языка. Языковое образование». – 2018. – № 4 (32). – С. 16 – 22.

104. *Тищенко М.В. (Усенко М.В.)* Интерпретатор: читатель, исследователь [Текст] / М. В. Тищенко // Антропология литературы: методические аспекты проблемы: Сб. науч. ст. В 3 ч. – Гродно: ГрГУ, 2013. – Ч.3. – С. 234 – 242.

105. *Тищенко М.В.* Роль читателя в понимании и интерпретации художественного текста [Текст] / М.В. Тищенко // Человек в информационном пространстве: понимание в коммуникации: сборник научных трудов / под общ. ред. Н.Б. Аниськиной, Л.В. Уховой. – В 2 т. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2017. – Т.2. – С. 150 – 156.

106. *Тищенко М.В.* Философская проблематика и выразительность художественной речи М. Уэльбека [Текст] / М.В. Тищенко // Современное педагогическое образование. – 2020. – № 10. – С.24 – 28.

107. *Тищенко М. В.* Формирование речевого портрета Ш. Пеги с помощью используемых им библейских реминисценций [Текст] / М. В. Тищенко // Языковой дискурс в социальной практике: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т., 2016. – С. 262 – 264.

108. *Тищенко М.В. (Усенко М.В.)* Французское литературоведческое эссе как тип научного текста [Текст] / М.В. Тищенко // Романские языки и культуры: от античности до современности: Сб. материалов межд. науч. конф. романистов – М.: Век информации. – 2013. – С. 308 – 313.

109. *Тищенко М.В. (Усенко М.В.)* Экзистенциальный дискурс и научный текст [Текст] / М. В. Тищенко // Язык и коммуникация в контексте образования и культуры: Сб. науч. трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т., 2014. – С. 194 – 198.

110. *Тищенко М.В.* Экзистенциальный дискурс Жан-Поль

Сартра в свете научного дискурса [Текст] / М.В. Тищенко // Вестник университета Российской академии образования. – 2013. – № 1 (64). – С. 109 – 111.

111. *Тищенко М.В. (Усенко М.В.) Экспрессивность как признак диалогичности научного дискурса (на примерах их эссе Ж.-П. Сартра «Бодлер»)* [Текст] / М. В. Тищенко // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – Сочи: Сочинский государственный университет, 2014. – № 19. – С. 194 – 198.

112. *Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу* [Текст] / Ц. Тодоров // Перев. с франц. Б. Нарумова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.

113. *Трыков В.П. Поэтика книги Ромена Роллана "Пеги" в журнале «Преподаватель»* [Текст] / В.П. Трыков // XXI век. Т. 2. – № 1. – С. 364 – 377.

114. *Тумина Л.Е. Адресат* [Текст] / Л.Е. Тумина // Эффективная коммуникация: история, теория, практика: словарь-справ. / отв. ред. М.И. Панов; сост. М.И. Панов, Л.Е. Тумина. – М.: ООО «Агенство «КРПА Олимп», 2005. – С. 553 – 554.

115. *Тюпа В.И. Дискурс / Жанр* [Текст] / В.И. Тюпа. – М.: Интрада, 2013. – 212 с.

116. *Узнадзе Д.Н. Общая психология* / Д.Н. Узнадзе / под ред. И.В. Имедадзе. – М.: Смысл; СПб.: Питер, 2004. – 413 с.

117. *Учёнова В.В. Полифония текстов в культуре* [Текст] / В.В. Учёнова // С.А. Шомова. – М.: Омега-Л, ИМПЭ им А.С. Грибоедова, 2003. – 392 с.

118. *Хренов Н.А. Культура в эпоху социального хаоса* [Текст] / Н.А. Хренов. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.

119. *Хутыз И.П. Дискурс. Реальность. Идентичность:*

взаимодействие понятий и сущностей: монография [Текст] / под ред. И.П. Хутыз. – Краснодар: Кубанский. гос. ун-т, 2012. – 175 с.

120. *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности [Текст] / Н.А. Фатеева. – М.: Комкнига, 2006. – 280 с.

121. *Фуко М.* Порядок дискурса [Текст] / М. Фуко // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.

122. *Хайдеггер М.* Время и бытие: ст. и выступления: пер. с нем. [Текст] / М. Хайдеггер. – СПб.: Наука, 2007. – 621 с.

123. *Хализев В.Е.* Теория литературы [Текст] / В.Е. Хализев. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.

124. *Черниева З.Л.* Экзистенциальное время и культура: [Текст]: дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.01 / З.Л. Черниева. Екатеринбург, 2004. – 150 с.

125. *Чернявская В.Е.* Лингвистика текста. Лингвистика дискурса [Текст]: учеб. пособие / В.Е. Чернявская. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2013. – 208 с.

126. *Штирле К.* История как *exemplum* и *exemplum* как история: к вопросу о прагматике и поэтике повествовательных текстов [Текст] / Штирле К. // Немецкое философское литературоведение наших дней. – СПб.: Антология, 2001. – 196 с.

127. *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? [Текст] / Ж.-М. Шеффер. – М.: УРСС, 2010. – 192 с.

128. *Шопенгауэр А.* Избранные произведения [Текст] / А. Шопенгауэр. – М.: Просвещение, 1992. – 478 с.

129. *Эко У.* От Интернета к Гутенбергу // Чтение с листа, с экрана и «на слух»: опыт России и других стран. Сб. Материалов для

руководителей программ по продвижению чтения [Текст] / У. Эко // сост. Е. Ю. Гениева, Ю. П. Мелентьева. – М., 2009. – 256 с.

130. Эко У. Пять эссе на темы этики [Текст] / У. Эко. – М.: Симпозиум, 2007. – 158 с.

131. Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста [Текст] / У. Эко. – М.: РГГУ, 2005. – 500 с.

132. Эльяшевич А.П. Четыре октавы бытия [Текст] / А.П. Эльяшевич. – М.: Октябрь, 1990. – № 4. – С. 193 – 202.

133. Эпштейн М.Н. Знак пробела [Текст] / М.Н. Эпштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.

134. Эпштейн М.Н. На перекрестке образа и понятия: эссеизм в литературе Нового времени [Электронный ресурс] / М.Н. Эпштейн. – URL:

https://www.booksite.ru/localtxt/epsh/tein/epshtein_m/parad_nov/39.htm

(дата обращения 03.04.2021).

135. Эпштейн М.Н. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия [Текст] / М.Н. Эпштейн. – СПб.: Алетейя, 2003. – 512 с.

136. Эпштейн М.Н. Законы свободного жанра. Эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени [Электронный ресурс] / М.Н. Эпштейн. – URL: https://www.emory.edu/INTELNET/es_essayism.html (дата обращения 03.04.2021).

137. Chantre V. L'« âme charnelle » chez Péguy, noyau du temps, noyau du monde // Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle. – №20. – 2002. – P. 93-112 [Электронный ресурс]. / В. Chantre – URL: <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2002-1-page-93.htm> (дата обращения 27.03.2020).

138. Citti P. Contre la décadence. Histoire de l'imagination

française dans le roman 1890-1914 [Text] / P. Citti. – Paris : PUF, 1987. – 384 p.

139. *Coste D.* Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire [Text] / D. Coste. – Paris : Poétique, 1980. – №43. – P. 345 –372.

140. *Debidour Victor-Henri* La Leçon de Péguy [Text] / Victor-Henri Debidour // Le Porche, Bulletin de l'Association des Amis de Jeanne d'Arc et Charles Péguy (Russie, Pologne, Finlande). – n.16. – 2004. – p. 39.

141. *Fish S.E.* Surprised By Sin. The Reader in Paradise Lost [Text] / S.E.Fish // – 2nd ed. – Harvard: Harvard University Press, 1998. – 361 p.

142. *Géraldi L.* L'utopie socialiste selon Péguy. Étude lexicologique de cité et de citoyen [Text] / L. Géraldi //Mots, octobre, 1981. – n 3. – P. 28 – 29.

143. *Halévy D.* Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine. – Nabu Press, 2014. – 264 p.

144. Histoire de la littérature française [Text] / Sous la dir. de Daniel Couty. – Paris: Larousse, 2000. – 1522 p.

145. Histoire de la littérature française du XX siècle. 1898–1940 [Text] / Sous la dir. de Michèle Touret. – Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000. – 347 p.

146. *Houellebecq M.* Interventions 2: traces [Text] / M. Houellebecq. – P.: Flammarion, 2009. – 285 p.

147. *Houellebecq M.* H. P. Lovecraft: contre le monde, contre la vie [Text] / M. Houellebecq. – Monaco: Éd. du Rocher, 1999. – 133 p.

148. *Houellebecq M.* Interventions. [Text] / M. Houellebecq. – Paris: Flammarion, 1998. – 149 p.

149. *Maingueneau D.* Communauté discursive [Text] / D. Maingueneau // Dictionnaire D'analyse du discours. – Paris: Editions du Seuil, 2002. – P. 104 – 106.

150. *Montaigne M.* Essais, nouvelle édition Balsamo [Text] / M. Montaigne. –Bibliothèque de la Pléiade. – Gallimard, 2007. – 2080 p.

151. *Péguy Ch,* Mystique et politique, préface d'Antoine Compagnon, Édition établie et annotée par Alexandre de Vitry [Text] / Péguy Ch // Comprend: Zangwill; Notre patrie; Situations; À nos amis, à nos abonnés; Notre jeunesse; Victor-Marie, Comte Hugo (Solvuntur objecta); Un nouveau théologien, M. Fernand Laudet; L'argent; L'argent suite. – Paris : Robert Laffont, coll. "Bouquins", 2015. – 1066 p.

152. *Pouquet du Jussé Laurent-Marie,* Charles Péguy et la modernité: essai d'interprétation théologique d'une œuvre littéraire [Text] / Laurent-Marie Pouquet du Jussé. – Perpignan, Artège, 2010. – p. 48.

153. *Poulet Ch. (Dom),* La Sainteté française contemporaine [Text] / Ch. Poulet (Dom). – Convertis, Paris, Beauchesne et ses fils, 1952. – p. 236.

154. *Prince G.* Narratology: the form and functioning of narrative [Text] / G. Prince– New York: Indiana University, 1982. – 161p.

155. *Rolland, R.* Péguy: en 2 vols [Text] / Rolland R. // Paris: Albin Michel, 1944. – 640 p.

156. *Sartre J.-P.* L'existentialisme est un humanisme [Text] / J.-P. Sartre. – Éditions Gallimard, 1996. – 292 p.

157. *Sartre J.-P.* Baudelaire [Text] / J.-P. Sartre. – Éditions Gallimard, 1988. – 184 p.

158. *Sartre J.-P.* Les mots [Text] / J.-P. Sartre. – Éditions Gallimard, 1964. – 210 p.

159. Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire [Text]. – Paris : Poétique, 1980. – № 43, P. 345 – 372

160. *XX siècle: Les grands auteurs français: Antologie et histoire littéraire* [Text]. – Paris: Bordas, 1988. – 849 p.

Словари и справочные издания

161. Литературный энциклопедический словарь [Текст] / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Сов. энцикл., 1987. – 751 с.

162. Словари и энциклопедии [Электронный ресурс].

URL: <http://slovar.wikireading.ru/>. (дата обращения 14.03.2021).

163. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. URL:

<http://litena.ru/literaturovedenie/item/f00/s00/e0000152/index.shtml>.

(дата обращения 14.02.2021).

164. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс].

URL: <http://academic.ru>. (дата обращения 06.03.2021).

165. СЭС – Социологический энциклопедический словарь. На русском, английском, немецком, французском и чешском языках [Текст] / под ред. академика РАН Т.В. Осипова. – М.: НОРМА-ИНФРА, 2000. – 488 с.

166. Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage [Ressource électronique]. URL: <http://www.larousse.fr>. (дата обращения 28.01.2021).

167. Dictionnaire historique de la langue française [Ressource électronique] / sous la dir. De A. Rey : En 3 t. – Paris : Le Robert, 2006.

Т. I – P. 1–1381;

Т. II – P. 1382–2909;

Т. III – P. 2910–4304.

168. Le dictionnaire des définitions et des synonymes [Ressource électronique]. URL: <http://www.dicodéfinitions.com/dictionnaire-mot-synonymes.php>. (дата обращения 14.04.2021).

Интернет ресурсы

169. Сайт института русской литературы (Пушкинский дом) [Электронный ресурс].

URL: http://pushkinskijdom.ru/Portals/3/PDF/TODRL/18_tom/Danilov.

170. Site officiel de Charles Péguy [Электронный ресурс]. URL: <http://www.charlespeguy.fr/cahiers> (дата обращения 27.03.2021).