

Бібліографічні посилання

1. *Musileski R.* Bau-Gespräche : Architekturvisionen von Paul Scheerbart, Bruno Taut und der «Gläsernen Kette» / Ralph Musileski. – Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 2003. – 224 S.
2. *Scheerbart P.* Das graue Tuch und zehn Prozent Weiss / Paul Scheerbart // P. Scheerbart. Gesammelte Werke : in 4 Bänden / hrsg. von Th. Brück [u. a.]. – Linkenheim : Edition Fantasia, 1987. – Band 4. – S. 303 – 462.
3. *Scheerbart P.* Glasarchitektur & Glashausbrieft / Paul Scheerbart. – München : Verlag Klaus G. Renner, 1986. – 139 S.

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.111-РОЗЕНБЕРГ.09

Є. С. Чернокова

Харківський національний економічний університет

АЙЗЕК РОЗЕНБЕРГ: ЛІРИКА ПЕКЛА

Розглядаються деякі особливості семантики та поетики воєнної лірики Айзека Розенберга.

Ключові слова: Айзек Розенберг, «Безсмертні», «Половання на вошей», георгіанство, модернізм, експресіонізм.

Рассматриваются некоторые особенности семантики и поэтики военной лирики Айзека Розенберга.

Ключові слова: Айзек Розенберг, «Бессмертные», «Охота на вшей», георгіанство, модернізм, експрессионизм.

The paper is focused on some peculiarities of semantics and poetics of Isaac Rosenberg's war lyrics.

Key words: Isaac Rosenberg, «Immortals», «Louse Hunting», Georgians, modernism, expressionism.

Найвідомішими англійськими поетами Великої війни заслужено вважаються З. Сассун і В. Овен: перший за відверто антивоєнну семантику віршів, другий – за радикальну зміну модальності ліричного висловлювання про війну, що асоціюється з його віршами. Проте останнім часом усе частіше звучить думка про те, що Айзек Розенберг – фігура такого ж, а можливо, й більшого масштабу (див., наприклад, книгу Дж. Сілкіна [11]).

На думку Девіда Перкінса, один із кращих окопних поетів Айзек Розенберг (1890–1918) був «перехідною фігурою», у його поезії було багато схожого і з георгіанством, і з модернізмом [9, с. 285]. А Пол Фасселл та Бернард Бергонці називають «Світанок у траншеях» взагалі кращим віршем із будь-коли написаних про війну. Т.С. Еліот вважав Розенберга найбільш визначним із британських поетів, що загинули на війні [13, с. 3]. Воєнний поет Другої світової Кейт Дуглас у своєму вірші «Desert Flowers» написав: «Розенберг, я тільки повторюю, що говорив ти» («*Rosenberg, I only repeat what you were saying*»).

Але так було не завжди: Лоренс Бінйон, рекомендуючи вірші Розенберга до публікації, вважав за необхідне вибачитися за «складнощі» й «темноту» його поезії, причиною яких було те, «що він інстинктивно думав образами та недостатньо брав до уваги обмеження мови» («*because he instinctively thought in images and did not sufficiently appreciate the limitations of language*» (цит. за [13, с. 2]). На кінець ХХ ст. саме це стало головним предметом обговорення англомовної критики в по-

езії Розенберга. Б. Бергонці, говорячи про те, що окопні поети від Гренфелла до Сассуна та Овена і екзистенціально, і творчо знаходились у самому центрі головної кризи цивілізації, але на периферії (або взагалі поза) літературних та художніх трансформацій модернізму, робить «обережне виключення» для Розенберга: *«In rather different terms, the war poets were at the heart of a major crisis in civilization, but had nothing to do with the literary and artistic transformations of modernism, though I would make a tentative exception for Rosenberg»* [6, с. 23]. Тому творчість Розенберга є важливою складовою загальної картини англійської поезії початку століття, що заперечує (або, принаймні, розхитує) наріжну критичну дихотомію: Овен та Сассун – поети потужної гуманістичної місії та слабкої поетичної форми, у той час як Еліот і Павнд – метри модернізму, незважаючи на новаторську поетику, не тільки не прагнули (принаймні, спочатку), але й усіляко уникали того, що російський акмеїст М. С. Гумільов називав «пасти народы».

Автор низки новітніх робіт (2003, 2008) Джин Вілсон вважає Розенберга модерністом, що випередив свій час, винятком серед воєнних поетів, і ця винятковість стосується не тільки поетики його лірики, але й національності, класу, освіти, виховання та досвіду, вирізняючи його з-поміж інших відомих поетів його часу [13, с. 2–3].

Айзек Розенберг народився в бідній сім'ї єврейських емігрантів, що втекли з Двінська (тепер Даугавпілс) від російських погромів. Його вирізняла різнобічна обдарованість: він був не тільки поетом, але й талановитим художником. Вірші почав писати з чотирнадцяти років. Систематичної освіти Розенберг не одержав, а в одному з листів жалкував, що поряд із ним навіть не було нікого, хто б міг порекомендувати юнакові коло читання. Але Девід Перкінс пише, що йому подобалось багато і «різних» поетів, серед яких – Кітс, Д.Г. Россетті, Френсіс Томсон, Вітмен, Донн, проте Біблія понад усе вплинула на його творчість. Згодом, вважає дослідник, «різночинець» Розенберг у всьому, що стосувалося літератури, виявляв набагато більшу проникливість, ніж будь-хто з георгіанців: так, наприклад, він побачив вторинність мови та ординарність почуття у «прославлених» воєнних сонетах Руперта Брука (*«secondhand phrases and undistinguished emotion in Rupert Brooke's «begloried» war sonnets»*) [9, с. 286].

До війни його встиг помітити та оцінити Едвард Марш¹, але це не були взаємини рівних (як у Марша та «золотого хлопчика» Брука): для успішного та багатого Марша Розенберг назавжди залишився *«poor little Rosenberg»*, хоча Марш опублікував фрагмент з його віршованої п'єси «Мойсей» в одному з випусків антології георгіанської поезії (1916–1917). Через Г'юма Розенберг познайомився з Езрою Павндом. Тому сподобалися вірші молодого поета, і він попросив Гарріет Монро, видавця впливового чикагського журналу «Поезія», їх надрукувати: *«I think you may as well give this poor devil a show. Yeats called him to my attention last winter, but I have waited... He has something in him, horribly rough...»* [14]. Вона вичікує деякий час, а потім у грудневому числі «Poetry» за 1916 рік друкує два вірші Розенберга – «Marching» і «Break of Day in the Trenches».

Розенберг так і залишиться до кінця простим солдатом, що взяв із собою на фронт збірник віршів Джона Донна. У листі до Едварда Марша він гранично відвертий із приводу своїх мотивів: «Я в жодному разі не пішов до армії з патріотичних мотивів. У війни не може бути виправдання. Я думаю, ми всі повинні битися, аби цю біду подолати» (*«Nothing can justify the war. I suppose we must all fight to get the trouble over»*) [13, с. 4].

Але Розенберг стоїть осібно серед багатьох «окопних поетів» не тільки тому, що він був солдатом, а не офіцером; бідним євреєм, а не аристократом чи спадко-

¹У 1912 р. Розенберг звернувся за порадою з приводу своїх віршів до Лоренса Біньона і в 1913 р. був представлений Едварду Маршу. Останній познайомив його з Т. Е. Г'юмом [14].

емцем багатих або знаменитих батьків; самоуком, який не вивчав класичні мови та літературу. Він був ментально та емоційно міською людиною, «продуктом Іст-Енда», у нього не було ні досвіду «заміських вікендів», ні бажання їх уявити: він не міг заставити себе любити «сільську ідилію», навіть з кон'юнктурних міркувань, аби стати «своїм» серед георгіанців. Ще й тому його «міська» воєнна поезія виглядає набагато більш «модерністською», ніж поезія більшості георгіанців. Поезія Розенберга, вважає Б. Бергонці, дуже нагадує роботи європейських художників-експресіоністів: «вона енергійна, щільна, навіть грудкувата за словесною структурою, емоційна і все ж дещо відсторонена в презентації предмета» [5, с. 418]. Д. Перкінс зазначає, що ліриці Розенберга притаманна більша складність та імплікативність, що досягається завдяки швидкій зміні та накладанню образів («*a rapid succession and juxtaposition of images*») [9, с. 285]. Динаміка, сила та неочікуваність ракурса, відсутність того, що можна назвати «художніми зобов'язаннями» перед будь-якою визначеною групою, – усе це давало можливість нового незалежного погляду. Це ж, мабуть, вирізняло не тільки Розенберга-художника, але й людину. Джин Вілсон пише: «Це був невпевнений, заїкуватий, низенький чоловік, майже клоун, що його люди, подібні до Марша, жаліли, однак це був також і сміливий, незалежний характер, що дивиться холодно з його численних автопортретів» [13, с. 6].

Війна для рядового Розенберга – це тимчасова зупинка для поета, головна мета якого спостерігати, розуміти, відчувати та зображувати. Він не герой, тому не обирає надзвичайне, значуще, масштабне або жахливе, – йому, поетові, цікаво усе. Тому його вірші – це картини життя траншей, щоденної боротьби «атлетів», звиклих до чистоти та «високого», з багнукою і фізичним приниженням навіть не від людей-ворогів, від паразитів. Два вірші Розенберга – «Безсмертні» («*The Immortals*») та «Полювання на вошей» («*Louse Hunting*») – показують зворотний бік героїчного: щоденну загрозу людському існуванню з боку незначного ворога – вошей. Проблема була настільки актуальною в окопах, що для цього полювання вигадали навіть евфемізм у душі «найлітературнішої з воєн» – «*reading one's shirt*» (читання сорочки) [8, с. 164]. «Безсмертні» детально проаналізовані Михайлом Свердловим, який вважає цей вірш баладою, фінал якої («Диявол – воша») поріднює її з хрестоматійними «Чоботами» (1896) Кіплінга («Пекло – чоботи, що крокують») [3, с. 365–371].

Важко погодитися з тим, що перед нами балада, адже це – гібридний жанр, що поєднує не тільки ліричні, але й епічні (наявність фабули) і драматичні (діалоги, репліки персонажів) ознаки (чи, принаймні, дві з них). Тут же – ліричне висловлювання, монолог від першої особи, що не розповідає історію, а описує емоції ліричного героя в його нерівній боротьбі з ворогом, який залишається неназваним аж до останнього вірша («*But now I call him, dirty louse*»). Ще одним доказом тому, на наш погляд, є близькість автора та героя цього вірша, що деякими дослідниками сприймається як тотожність. Так, наприклад, Пітер Чайлдс вважає, що «Безсмертні» малюють одвічну боротьбу добра і зла в людині, де не німці, а воші, яких **Розенберг** [виділено нами. – Є.Ч.] постійно вбиває, вертаються, аби мучити його» [7, с. 51]. Таким чином, ліричне «я» перетворюється на біографічного (емпіричного) автора, а семантика вірша у такій інтерпретації штучно обростає «споконвічними» абстракціями. Та ж центральна метафора вірша розгортається в напрямі прихованого порівняння паразита з дияволом, а не навпаки. «Безсмертя» комах (винищити їх в окопних умовах було неможливо) стає джерелом метафори, що має передати нестерпність фізичного свербежу, а не морального чи екзистенційного сумніву: «*I killed and killed with slaughter mad;/ I killed till all my strength was gone./ And still they rose to torture me,/ For Devils only die in fun//*» (Я бив і бив, збожеволівши від убивства;/ Я бив, поки моя сила не скінчилася./Та вони все піднімалися, аби мучити мене./ Адже чорти вмирають тільки не

насправді//) [10, с. 91]. Саме напівпритомний стан героя (повтори), вимушеного «бити й бити», не зупиняючись, перетворює цей процес у нав'язливе маячіння, пронизане іронією, і дає читачеві можливість побачити свідомість солдата зсередини. Там теж нічого героїчного, тільки «механічне»: вбити, щоб вижити. Тільки тут, на відміну від людини-багнета Герберта Ріда, все ще навіть менш героїчне, адже ворог нікчемний.

Ще більш другорядні ролі виконують «бог» та «демони» в «Полюванні на вошей», тому що не містичне, а чуттєве начало домінує в цьому вірші, що становить вербальне полотно експресіоніста. Вірш відкривається називним реченням, що підкріплене процесністю синтаксичною (тире), граматичною (дієприкметник теперішнього часу) та звуковою (алітерація «l-r»). **Зафіксована таким чином картина** підкріплюється справжнім, реальним рухом (whirl) фігур коло багаття на землі: *«Nudes—stark and glistening,/ Yelling in lurid glee. Grinning faces/ And raging limbs/ Whirl over the floor one fire./ For a shirt verminously busy/ Yon soldier tore from his throat, with oaths/ Godhead might shrink at, but not the lice./ And soon the shirt was aflare/ Over the candle he'd lit while we lay//»* (Голі – **сильні та блискучі, /Що горляють** у страшних веселощах. Обличчя, що усміхаються/ І несамовиті кінцівки/ Крутяться на підлозі навколо вогню. /Тому що сорочку, що кишить паразитами./ Ось той солдат **розірвав від коміру, з прокляттями, /Від яких божество могло б зіщулитися**, але не воші. /І скоро сорочка спалахнула/ Від свічки, що він запалив, поки ми лежали//).

Друга половина вірша тільки посилює створений на початку ефект цього спільного вогняного танцю, але не такого гармонійного, як у знаменитій картині Анрі Матісса². У Розенберга це «пантоміма демонів»: *«See the silhouettes agape,/ See the gibbering shadows/ Mixed with the battled arms on the wall./ See gargantuan hooked fingers/ Pluck in supreme flesh/ To smutch supreme littleness.»* (Бачиш силуети з **роззявленими ротами/ Бачиш тіні, що бурмотять, / Змішані на стіні з руками, що б'ються. /Бачиш (як) гаргантюанські скорчені пальці /Смикають (щипають) чудову плоть/ Щоб залишати плями чудової малості). Звернення до читача «дивись» – абсолютно зайве: реальні фігури з плоті дублюються силуетами тіней на стінах, перетворюючись на гігантські (Гаргантюа) фантастичні сплави реального та уявного, і ця жива картина заворює. Але неодноразова анафора «бачиш» створює ритм, що підхоплюється іншим повтором («supreme»), щоб потім рух (зображення та вірша) перейшов у танець. Дикий танець, майже «фовізм» Матісса, асиметрія кола яскравих оголених фігур на майже чорному тлі («flesh – limbs»), коли рука жінки на передньому плані картини Матісса вислизає з чоловічої, і вона за інерцією майже падає. А танок Розенберга раптом переходить у тиху музику фіналу: *«See the merry limbs in hot Highland fling / Because some wizard vermin / Charmed from the quiet this revel/ When our ears were half lulled / By the dark music / Blown from Sleep's trumpet//»* (Бачиш моторні кінцівки у завзятому шотландському танку / Через те, що якийсь чарівник паразитів / Перетворив тишу у ці веселощі, / Коли наші вуха були майже заколисані / Темною музикою, / Що неслася з труби Сну //).**

Чарівність танку людей та тіней, зображення без жодної «ідеї»? Адже нічого не нагадує війну, може, тільки темна музика (порівнянна з темним тлом картини Матісса), але й вона не скорботна (як у Овена), а така, що несе спокій. Про що ж тоді цей вірш? Про те, що вирізняє воєнну лірику Розенберга, – зосередженість на собі, максимальна інтроспекція, дослідження внутрішнього «буття» поета, не замутилене ані патріотизмом, ані жалістю, ані гіркотою жахливої перспективи. Це не війна, побачена крізь призму свідомості поета, а вічне бажання пое-

²У 1910 р. Анрі Матісс закінчив роботу над двома великими панно «Танець» та «Музика» для інтер'єра московського будинку російського колекціонера С. І. Щукіна. Зараз експонуються в Ермітажі. Нещодавно широко відзначалося століття цієї події.

та відкритися самому. Але – немає «зізнань» романтика чи «прозоринь» вікторіанця. Є зображення, «переведення» внутрішнього на зовнішнє з максимально можливим динамізмом.

Українські дослідники останнім часом чимало зробили для того, щоб прояснити парадигматичні особливості феномена експресіонізму як складного художнього явища на матеріалі німецької літератури початку ХХ ст.³ Він з'явився та оформився в Німеччині напередодні, під час та після Першої світової війни, тобто, згідно з думкою більшості дослідників, був яскраво вираженим «німецьким явищем». Експресіонізм вислизає від дефініції вже на самому загальному рівні: важко сказати, чи це рух, напрям або течія: «Безсумнівним є лише одне, чи не найголовніше: вектор дії мистецького акту, скерований в експресіонізмі назовні. Ідеться не про що інше, як про пряму, безпосередню «експресію душі», яка прагне на повний голос, «із притиском» виразити себе за допомогою звукових, зорових чи мовних образів, розмаїття яких надзвичайно велике» [4, с. 138–139].

В Англії експресіонізм не став таким само яскравим художнім явищем. Ось приклад першої дефініції, що її дає англійський словник: *«style of painting in which the artist seeks to express emotional experience rather than impressions of physical world; hence a similar style or movement in literature, drama, music, etc.»* (стиль у живопису, в якому художник прагне виразити, скоріше, емоційний досвід, ніж враження від фізичного світу; звідси схожий стиль або рух у літературі, драмі, музиці і т. ін.), а сучасний словник підкреслює, що експресіонізм – це «протилежність реалізму» (цит. за [15, с. 313]). Мабуть, тому англійська поезія не дала скільки-небудь значущих прикладів «чистого» експресіонізму – у традиції англійської лірики зображення завжди первинне: зовнішній світ, фізичне не може повністю стати всього лише медіумом для внутрішнього, метафізичного. Про емпіризм як найважливішу рису англійської поезії неодноразово говорить Й. Бродський, великий поет «зі сторони». Якщо перефразувати один із головних естетичних принципів експресіонізму «Не камінь, що падає, а закон тяжіння» [2, с. 334], то для англійського поета пріоритет каменя не викликає сумнівів. У той же час відносини «конкретного» та «духовного» в англійській поезії не маргіналізовані, тому і «закон» падіння – все ж невіддільна частина самого «каменя».

Не так у німецьких експресіоністів⁴. Породивши поняття абсолютної метафори, експресіоністи «не віддзеркалювали реальність в образах, – вони творили другу реальність» [2, с. 335]. Як у Готфріда Бенна, наприклад. Йому простіше змоделювати у «Прекрасній юності» («Schöne Jugend») неможливу реальність з молодими пацюками у тілі молодої дівчини. Співіснування живого та мертвого як одна з важливих тем експресіонізму, здавалося б, природна тема і для воєнної лірики. Проте пацюк-космополіт Розенберга та пацюки-«сестрички» Бенна не просто різні, а, можна сказати, онтологічно протилежні, як запилений мак окопів

³Феноменові експресіонізму присвячено тритомне видання «Експресіонізм», що вийшло друком у львівському видавництві «ВНТЛ-Класика» протягом 2002 – 2005 рр. Статті К. Шахової, с. Фіської, П. Рихла, Т. Гавриліва, Л. Цибенко, С. Маценки та ін. висвітлюють експресіонізм як феномен культури доби модерну в цілому та широко ілюструють його художні особливості на матеріалі творів німецьких експресіоністів (про це докладніше в [1]).

⁴Тут можна було б послатися на особливості національного менталітету англійців та німців, що найяскравіше проявляється у філософії цих великих народів. Але це тема окремої великої розмови. Вчені називають вортицизм «англосаксонською бічною гілкою експресіонізму», але підкреслюють суттєві відмінності та нетривалість його існування у порівнянні з німецьким експресіонізмом [12, с.167, 180].

⁵Вірш з того самого циклу «Морг» (1912), що, за словами самого Бенна, був написаний за годину, опублікований за тиждень та забезпечив відомість назавжди.

та лілова айстрочка у грудній клітці-вазі іншого вірша Бенна («Айстрочка»). Вірші Бенна – це інсталяції, де морг/смерть може дати набагато більше варіантів, ніж пленер/життя, тому що їхнім автором/маніпулятором може бути сам поет, який робить це безпомилково-професіонально. Несподіваний ракурс – альфа та омега цих маніпуляцій статичними предметами (до речі, пізній збірник вже класика Готфріда Бенна має назву «*Statische Gedichte*», «**Статичні поезії**», 1948) – дозволяє звести все життя до цього застиглого великого плану, «екстазу» (одне з улюблених слів експресіоністів) суб'єктивності. Різкість штучного світла анатомічного театру не потрібна окопному поетові Розенбергу: його цікавлять перетворення людей та речей, тіні та кольори в їхньому русі та розвитку, біль життя та смерті, і, головне, усвідомлення цього як тасмниці, до якої можна тільки наблизитися.

Бібліографічні посилання

1. *Гаврилів Т. І.* Феномен експресіонізму в німецькомовних літературах / Тимофій Гаврилів // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – К., 2005. – №1 (19). – С. 151–153.
2. *Павлова Н.С.* Немецкая литература / Н. С. Павлова, Л. М. Юрьева // История всемирной литературы: в 9 т. – М.: Наука, 1994. – Т. 8. – С. 323–346.
3. *Свердлов М.* Ужасы войны «глазами жанра». Об английской военной поэзии XVIII – XX веков / Михаил Свердлов // Вопр. лит-ры. – 2009. – № 6. – С. 349–381.
4. *Цибенко Л.* Усвідомлення катастрофи у вимірах міту: відгомін експресіонізму в Австрії/ Лариса Цибенко // Експресіонізм: зб. наук. пр. – Львів: Класика, 2004. – С. 138–159.
5. *Bergonzi B.* Hero's Twilight. A Study of the Literature of the Great War/ Bernard Bergonzi. – NY, 1966.
6. *Bergonzi B.* Late Victorian to Modernist (1880-1930)/ Bernard Bergonzi // Rogers P. The Oxford Illustrated History of English Literature. – Oxford; NY: Oxford UP, 1990. – P. 379–430.
7. *Childs P.* The Twentieth Century in Poetry: A Critical Survey/ Peter Childs. – L.: Routledge, 1999. – 234 p.
8. *Fussell P.* The Great War and Modern Memory/ Paul Fussell. – L.: Oxford UP, 1979. – 363 p.
9. *Perkins D.* A History of Modern Poetry: From the 1890s to the High Modernist Mode/ David Perkins. – Cambridge; L: The Belknap Press of Harvard UP, 1976. – 624 p.
10. Selected Poetry of the First World War. – L.: Wordsworth Editions Ltd, 1995. – 140 p.
11. *Silkin J.* Out of Battle: The Poetry of the Great War/ Jon Silkin. – L.: Palgrave Macmillan, 1998. – 374 p.
12. *Weisstein U.* Expressionism as an International Literary Phenomenon: Twenty-one Essays and a Bibliography/ Ulrich Weisstein. – John Benjamin's Publishing Company, 1973. – 360 p.
13. *Wilson J.M.* Isaac Rosenberg: The Making of a Great War Poet – A New Life /Jean Moorcroft Wilson. – L.: Weidenfeld & Nicolson, 2008. – 512 p.
14. *Wilson J.M.* Visions from the trenches/ Jean Moorcroft Wilson [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.guardian.co.uk/books/2003/nov/08/featuresreviews.guardianreview1.
15. The Wordsworth Companion to Literature in English. – Cambridge UP, 1992. – 1036 p.

Надійшла до редколегії 07.02.2013 р.

И. В. Дорогань

Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара

**ФРАНСУА КОППЕ О МАРИИ БАШКИРЦЕВОЙ:
ОПЫТ СОЗДАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА С «НАТУРЫ»**

Осмыслюється досвід Фр. Коппе щодо створення літературного портрета з «натури» знаної художниці і мемуаристки. Враження від єдиної зустрічі з М. Башкирцевою, що є значною цінністю для історії культури, переломилися в міфологізацію особистості, що і є предметом аналізу.

Ключові слова: міфологізація, живописна образність, андрогінність.

Осмысливается опыт Фр. Коппе по созданию литературного портрета с «натуры» именной художницы и мемуаристки. Впечатления от единственной встречи с М. Башкирцевой, представляющие значительную ценность для истории культуры, преломились в мифологизацию личности, преломились в мифологизацию личности, что и является предметом анализа.

Ключевые слова: мифологизация, живописная образность, телесный образ, андрогинность.

Fr. Coppe's experience in creating the literary portrait of the famous artist and memories is under study in the thesis. The personality's mythologization, resulted from the only meeting with M. Bashkirtseva who was of great value for the culture history and made significant transformation in his consciousness, is under research here.

Key words: mythologization, painting imaginary, corporal image, androgynity.

Возрастающий в последние десятилетия интерес к личности и творчеству Марии Башкирцевой в отечественной и зарубежной научной среде сопровождался обозначением весьма актуальных проблем текстологического характера, связанных с упорядоченностью текста «Дневника», анализом его дневниковой специфики, осмыслением вопросов поликультурности мемуаристки и художницы, биографической слагаемой творчества и вплотную примыкающей к ней проблемы мифологизации именной творческой личности. Этот процесс, обозначенный острой дискуссионностью, полемичностью в 80-е гг. прошлого века, был использован французской критикой как своеобразный исследовательский прием для достижения цели – «разнести в пух и прах предание и оживить настоящую Марию – женщину, одураченную рассеянной судьбой, наградившей ее жизнью на столетие раньше срока, узницу не своей эпохи, героиню нашего времени» [7, с. 14]. Такое решение французская исследовательница К. Коснье приняла после того, как познакомилась с полной рукописью «Дневника Марии Башкирцевой», хранящейся в Национальной библиотеке Франции. Тем не менее принималась Коснье за эту работу не без беспокойства, поскольку мучилась сомнениями: «...будет ли правдив этот портрет, за который я взялась... после стольких лживых портретов, сделанных с нее до меня?» [7, с. 15]. И беспокойство это было обоснованным, поскольку проделанный текстуальный анализ изданного и неизданного дневникового текста вылился в книгу «пронзительно-сочувственную и текстуально-дотошную», по меткому замечанию Л. Аннинского [3, с. 89]. Чрезмерная скрупулезность текстологических сравнений, попытки учесть всех, кто издавал Башкирцеву или писал о ней, в преднамеренном искажении судьбы личности и ее творчества обрели у Коснье свойство самоцели, а поэтому новый образ художницы и писательницы как «героини нашего времени» не получил своего воплощения. В своей монографии, в завершающем разделе