
С.А. Шульц

**Н.В. ГОГОЛЬ – Л.Н. ТОЛСТОЙ – ГИ ДЕ МОПАССАН
(«ПОРТРЕТ», «АННА КАРЕНИНА», «ВОСКРЕСЕНИЕ»,
«СИЛЬНА КАК СМЕРТЬ»): К ПОЭТИКЕ
ЖИВОПИСНОГО / ЖИВОТВОРЯЩЕГО**

Аннотация. Данная статья посвящена сопоставлению – в рамках исторической поэтики и интертекстуальности – нескольких произведений Гоголя, Л.Н. Толстого, Мопассана: «Портрета» (2-я редакция – 1842), «Анны Карениной» (1873–1877), «Воскресения» (1889–1899), «Сильна как смерть» (1889). Предпринимаемый далее сравнительный анализ основан на выявлении общности предмодернистских / модернистских черт трех авторов и фокусируется преимущественно на самоосмыслении ими философии искусства, которая неизменно рассматривалась ими в сопряжении с их философией жизни. Отдельное внимание уделено исследованию «визуального кода» трех указанных авторов.

Ключевые слова: Гоголь; Л.Н. Толстой; Мопассан; предмодернизм / модернизм; историческая поэтика; интертекстуальность; «визуальный код».

***Schultz S.A. N.V. Gogol – L.N. Tolstoy – Guy de Maupassant
(«Portrait», «Anna Karenina», «Resurrection», «Fort comme la
mort»): to the poetics of a painting / animating***

Summary. This article is devoted to the comparison within the framework of historical poetics and intertextuality of several works by the N.V. Gogol, L.N. Tolstoy, G. de Maupassant: «Portrait» (2-nd option – 1842),

«Anna Karenina» (1873–1877), «Resurrection» (1889–1899), «Fort comme la mort» (1889). The comparative analysis undertaken below is based on identifying the commonality of the pre-modern / modernist features of the three authors and focuses mainly on their self-understanding of the philosophy of art, which they invariably considered in conjunction with their philosophy of life. Special attention is paid to the study of the «visual code» of the three authors.

Keywords: Gogol; L.N. Tolstoy; Maupassant; Premodernism / Modernism; historical poetics; intertextuality; «visual code».

Весомые предмодернистские тенденции, которые проявились уже в цикле Н.В. Гоголя «Петербургские повести», а именно: элементы «обрывочного» письма; совмещение реальности и грезы; урбанизм; наконец, сам подчеркнутый интерес к современности¹ – затем нашли продолжение в определенной линии европейской повествовательной прозы, в частности у Л.Н. Толстого и Г. де Мопассана. В своих заметках «Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана» Толстой воспроизвел переданные ему через И.С. Тургенева слова Мопассана: «Он вас знает и очень ценит»². Во Франции Тургенев стал посредником в деле ознакомления западных писателей с русской литературой; в тургеневский список входил также Гоголь³.

Данная статья посвящена сопоставлению – в рамках исторической поэтики и интертекстуальности – нескольких произведений трех указанных авторов: «Портрета» (2-я редакция – 1842), «Анны Карениной» (1873–1877), «Воскресения» (1889–1899), «Сильна как смерть» (1889)⁴. Предпринимаемый далее сравнительный анализ основан на выявлении общности предмодернистских / модернистских черт трех авторов и фокусируется преимущественно на осмыслении ими философии искусства, которая неизменно рассматривалась ими в сопряжении с их философией жизни.

Указанные выше четыре произведения объединяет заданность многомерного «визуального кода» художественной семантики⁵. «Визуальный код» становится в них проводником смыслов, так или иначе вращающихся вокруг идеи «творческого хронотопа» (термин Бахтина, фиксирующий соположенность жизни и искусства).

Сцепление «воли к оптике»⁶ и художественной семантики манифестировано в «Портрете» через фигуры Чарткова и других

персонажей-художников, а также через мотив выбора ими метода, отсюда авторская лемма: копиизм / лакировка действительности / искусство «животворения»⁷. Образ-понятие «оживотворение» в послегоголевскую (как позднеромантическую или постромантическую) эпоху ввел применительно к искусству Аполлон Григорьев⁸.

Именно в тематизации идеи живописной / животворящей поэтики и эстетики – одна из основных точек схождения Гоголя, Толстого, Мопассана. Дело идет об антиномии, с одной стороны, живописности сугубо внешней (выразительный колорит, чередование красок и т.п.) и, с другой – внутренней живописности, предстающей через установку на переистолкование мира, на своего рода пересоздание мира. У Гоголя вторая установка сформулирована в виде идеи «невидимого, “внутреннего” произведения искусства, которое доступно лишь внутреннему, духовному глазу»; идее тайного произведения соответствует также идея «внутреннего зренья»⁹.

Следование первой установке способно привести к подмене, имитации, фальши. Гоголевский Чартков вот такой вариант выбирает, когда из подающего надежды живописца становится просто модным копиистом и лакировщиком. Вторая установка – это некая «теургия», жизнетворчество.

В «Анне Карениной» героиня ищет личностного самоопределения не столько в реализации своей чувственной красоты, сколько в реальной онтологии действительного мира¹⁰. В «Воскресении» выбор «дела души» Нехлюдовым в его попытке оправдаться перед Масловой и перед самим собой изображен на метаязыке почти визуальной почти «соматики» – отсюда, например, постоянное авторское акцентирование / рассмотрение / рассматривание в причинах поведения персонажей неких случайно-физиологических оснований (от желудочного расстройства до более весомых).

Знаменательно, что, подобно Чарткову, и Анна Каренина, и Нехлюдов пробуют свои силы в сфере искусства (Анна пыталась писать картины, а Нехлюдов начинал сочинять книги). В «Анне Карениной» и «Воскресении» топика визуальности представлена заглавным для этих текстов вопросом о судьбе видимой – если раскрыть полнее, то: «наглядной», почти «рекламной» – «красоты». Вопрос сформулирован Толстым так: для любовных историй ли та

или для экзистенциального выбора, экзистенциального самоопределения?¹¹

Художник Бертен в романе Мопассана «Сильна как смерть» словно раздвоен между искусством живописи и жизнью, в итоге почти проигрывая по обоим направлениям. У Мопассана топика видимой (наглядной) красоты также крайне заострена: художник-портретист Бертен пытается перенести на другую даму свою страсть к стареющей графине Анне, которая в итоге провоцирует его гибель. Обычно считается, что именно Бертен показал себя недостойным графини, однако нельзя не заметить исподволь проводимый автором / повествователем мотив фальши графини. Не в силах преодолеть свое прозрение о дурной сущности графини, Бертен также не в силах уйти от своей привязанности к ней, мечтая «перенести» свою страсть на ее дочь. Героине романа «Сильна как смерть» неслучайно дано имя Анна, что отсылает к образу героини толстовского романа. Обе героини – аристократки, обе втянуты в любовные связи вне брака, у обеих есть потомство; наконец, обе в непростых отношениях со своими любовниками. Толстой в конечном счете полностью оправдывает Каренину; Мопассан скрыто перекладывает ответственность за провалы в жизни главного героя, за его гибель именно на графиню. Кроме того, графиню зовут Анна, а дочь – Аннетта, чем подчеркнута некое «основание» для потенциального «переноса» Бертенем своей страсти. В финале, однако, художнику остается лишь погибнуть: коллизия, в той или иной степени перекликающаяся с сюжетами Гоголя и Толстого.

Словно о Чарткове высказывание Толстого, относящееся к Мопассану: «...будучи лишен <...> правильного, нравственного отношения к тому, что он изображал, т.е. знания различия между добром и злом, он любил и изображал то, чего не надо было любить и изображать, и не любил и не изображал то, что надо было любить и изображать» (т. 15, с. 226–227).

В «Портрете» визит в художническую мастерскую Чарткова светской дамы и ее дочери втягивает художника в дурную бесконечность измен искусству. Кроме того, обе гостьи невольно оказываются в некоем соперничестве «за сердце» Чарткова. Весь эпизод проецируется на сцену «Ревизора» (1836), где Хлестаков пытается произвести впечатление и на городничиху, и на ее дочь

одновременно. Во всех упомянутых выше текстах мать и дочь становятся символично-аллегорическими фигурами, воплощениями определенного типа отношения к реальности¹².

Толстой считал, что Мопассан изображал жизнь, «не понимая ее смысла, и не любя, и не ненавидя ее явления» (т. 15, с. 237). Но Мопассана нельзя назвать бесстрастным бытописателем. Потенциальный круг сомнений насчет Мопассана несколько сузил А. Франс, отметивший склонность первого «смотреть на явления духовной жизни проще, чем следует. Мы находим там (у Мопассана. – С. Ш.) наряду с удачными мыслями и наилучшими побуждениями простодушную склонность принимать относительное за абсолютное»¹³. Оценка Франса не вполне верна: Мопассан передает взгляд тех людей, для которых идея жизни всегда упрощена, но мопассановский авторский пафос, вся многосоставная структура его художественной семантики сложнее и имеют явственную тенденцию к экзистенциальной критике подобных упрощений.

Подход Гоголя, Толстого, Мопассана к трактовке видимой (наглядной) красоты – особенно в неизменно присущем их рефлексиям измерении экзистенциально-этического выбора – осуществляется с позиций парарелигиозной физиогномики. Имеем в виду мнение, что внешнее благообразие практически тождественно благообразию внутреннему. У данной теории («калокагатия») древнегреческий генезис, поэтому она составляет часть риторического постулата о тождестве «истины, добра и красоты». Однако все три указанных автора отвергали такой постулат. В конечном счете ими признается лишь собственно духовная красота, что на апофатическом языке часто именуют «безобразием красоты» – ее уходом в сферу метафизического (или метафизически-религиозного) осуществления, вне собственно земных категорий.

У художника Чарткова («Портрет»), изменившего своему предназначению, все же имелся духовный «огонь». Чарткова извиняет то, что он всегда осознавал ошибочность своего выбора. Анна Каренина погибает, однако сохраняя несломленным свой радикальный экзистенциально-этический идеализм¹⁴. Другой идеалист – Нехлюдов, отвергнувший некогда Маслову, а затем, в финале, отвергнутый ею, – приходит к идее поиска «Царства Божьего и правды его», что полностью заслоняет для героя остальное. В «Сильна как смерть» Бертен погибает в результате

инсценировки «несчастливого случая», подстроенного его любовницей графиней Анной; весь финал романа окрашен в зловеще-мрачные тона.

Во всех четырех упомянутых текстах скрыто проведена топика фатализма, рока (всегда являющегося негацией идеи христианского Провидения). Рок влечет ко дну Чарткова; Анна с самого начала фаталистически предвидит гибельную развязку; поступок Нехлюдова роковым образом приводит Маслову к ошибочному осуждению и уголовному преследованию. По воле некоего рока мопассановский Бертен влюбляется в графиню, по той же воле он добровольно погибает под колесами омнибуса.

Другой мотив, акцентированный в названных текстах, – мотив взгляда и исторической судьбы лицемерной внешней эффектности. Умерший ростовщик даже на изображении своими глазами производит гипнотически-устрашающее действие. В «Анне Карениной» и «Воскресении» вопрос о жизни и смерти видимой эффектной красоты – красоты Анны и Масловой – сделан основным. Красивое тело Анны в итоге раздавлено колесами поезда, чем манифестирован принцип распада, краха видимо пластичных (видимо привлекательных) жизненных форм вообще.

Внешняя красота Анны после ее самоубийства превращается в хаотически-бесформенную массу; на языке Ш. Бодлера: в «падаль»¹⁵. Указанный толстовский и особенно бодлеровский мотив близок декадентской поэтике и эстетике разрушения, остро представленных затем в «Сильна как смерть». Однако у Толстого данный мотив окрашен в обличительно-эсхатологические тона: ср. эпиграф к «Анне Карениной», значение которого – в указании на Страшный суд. Разрушение у Толстого подразумевает последующее созидание и спасение. В «Воскресении» оскорбленная красота Масловой находит после ошибочного суда над нею спасение, когда ее берёт в жены Симонсон.

В мире Толстого, а затем также в мире Мопассана неизменно-обязательной формой бытования видимой красоты является то, что она вызывает у смотрящего на нее своего рода фасцинацию. При фасцинации наблюдатель не в силах отвести взгляд от наблюдаемого им, становится «поглощен» объектом своего внимания, стремится к максимально полному, многостороннему разглядыванию объекта. В «Портрете» изображение зловещего Антихриста

«гипнотизирует» смотрящих на него, а изображенный ростовщик сам испытывает состояние фaszинации в отношении своих визави-жертв.

Герои «Портрета» – прежде всего символические личности, воплощающие тот или иной экзистенциально-эстетический выбор. Персонажи же Толстого существуют где-то посередине между символом и фактичностью, т.е. они также воплощают ту или иную жизненную позицию, но, обладая при этом резкой «материальной» выраженностью, наделены отчетливо индивидуальной «плотью и кровью». Персонажи Мопассана по своей имманентной структуре первоначально заданы в виде «схем»: хотя те и наличествуют в мире, но лишены жизни духа, «огня». Тем самым у Мопассана обрисована довольно зловещая конфигурация внутримировых сил: в ней человек – прихотливая игрушка анонимности биологизма и анонимности социума. Под анонимностью мы имеем в виду, что человек лишен личности.

При всем разнообразии мопассановских персонажей они практически одинаковы за счет того, что в них действует даже не инстинкт, а *демонизм* анонимности – фатальный рок, которому те не силах сопротивляться. Эмоции персонажей существуют у Мопассана не просто независимо от них самих, а вообще помимо самих персонажей, как бы пронзительно те или иные чувства ни осознавались ими. Мопассан продолжает толстовско-бодлеровскую линию живописания распада, демонстрируя, что лишь накануне смерти и в иных кризисных состояниях (например, в безумии) нынешний человек способен обрести личность¹⁶. Таков погибающий герой романа «Сильна как смерть» Бертен.

В рамках отмеченного выше «визуального кода» Гоголь, Толстой, Мопассан истолковывают соотношение визуального (видимого изображения) и реального (действительного мира вокруг нас). Видимое стабильно обладает статусом реальности независимо от того, как оно нам дано: в плане действительного мира или в плане искусства. Названные авторы показывают оборачивание, взаимопереход двух этих планов, взятых на стыке жизни и искусства – в границах творческого хронотопа.

Такая коллаборация планов должна быть соотнесена с теорией игры Ф. Шиллера, где искусство предстает высокой иллюзией, а реальная жизнь в момент осуществления искусством своих

функций словно отступает перед этой «игрой», тем самым оказываясь по своей нравственной силе ниже. Своей теорией игры Шиллер закладывает основы модернистской поэтики, ставящей искусство выше непосредственно жизни¹⁷.

Р. Джулиани, А.Х. Гольденберг, Е.Е. Дмитриева продемонстрировали, насколько глубоко, полно Гоголь разбирался в теории и истории живописи, от иконописи до светских картин¹⁸. В гоголевских текстах постоянно соотносятся собственно словесный ряд изображения с рядом живописным; эти ряды не противоположны, а накладываются друг на друга, взаимоосвещаются. Это явление, заметно превышающее синэстетизм и интермедialность, – контрапункт искусств и иных смежных практик. В гоголевском случае налицо особая реализация идеи искусства, адсорбирующая все разновидности искусства (включая живопись, музыку) в некий универсализующий «тигель», куда входят все смежные сферы бытия сознания. Безусловно, дело идет о романтическом универсализме, заостренном у Гоголя до крайности – как ни у кого из романтиков и, пожалуй, представителей искусства других эпох.

Гоголь не имеет в виду только «религию от искусства» («религию искусства»), как полагает Е.Е. Дмитриева. Гоголь нащупывает иное: существенный разлом между «религией искусства» и собственно религией. Переживание остроты такой границы – наряду с попыткой ее преодолеть – становится у позднего Гоголя решающим. В XX в., однако, П.А. Флоренский в работах «Иконостас», «Обратная перспектива» и др. продемонстрировал исчезновение различающей границы между искусством и религией, особенно когда идет речь об опыте осмысления теми фундаментальных оснований мира и человека¹⁹.

Отталкиваясь от наборок Гоголя, Толстой и Мопассан выходят к свойственной предмодернизму / модернизму поэтике «извлечения» из привычной («внешне реалистической»), линейной нарративики и сюжетики недоговоренности, пауз, причем «в восприятие читателя вносятся новые оттенки знакомых “литературных” переживаний»²⁰.

По законам жанра портрет не может быть анонимным, потому что при этом потерялась бы идея конкретной индивидуальности, взятой через срез ее нынешнего экзистенциально-социального положения. Отсюда: то, что в «Портрете» называют «портретом»

ростовщика, таковым не является, особенно во второй редакции повести, когда имя ростовщика убрано. Вместе с тем намеки на «портретный» жанр постоянно обсуждаемого персонажами изображения превращают последнее в символ-аллегорию разрушения портретной жанровой модели. Поскольку в церковных картинах (иконах) акцент ставится на сущностных, «вечных» началах в каждом человеке, то Гоголем в виде выхода предложено обращение к сфере религиозного искусства.

В.Ю. Белоноговой верно подмечено, что во второй редакции «Портрета» ростовщик предстает без имени, в повести усиливается мотив рока и, наконец, выдвигается мотив «индо-азиатского» генезиса – даже шире: реноме / ореола – фигуры ростовщика. Исследовательница точно замечает, что на место «чертей на тонких немецких ножках» в качестве некоего негатива у Гоголя приходит образ несколько иного, «индо-азиатского», «демонизма»²¹.

Во второй редакции «Портрета», создававшейся параллельно с завершением работы над первым томом «Мертвых душ», Гоголь фактически прямо формулирует идею «животворящей» поэтики и эстетики, нацеленной на путь духовной онтологии, «теургии», предполагающей вдохание в действительность новой жизни, оживотворение самой уже почти испускающей дух реальности вокруг нас. Отсюда возникновение образа идеального художника-монаха, следующего принципам религиозного искусства и в уединении создающего картину на сюжет Рождества Христова: «Чувство божественного смиренья и кротости в лице пречистой матери, склонившейся над младенцем, глубокий разум в очах божественного младенца, как будто уже что-то прозревающих вдаль, торжественное молчанье пораженных божественным чудом царей, повергнувшихся к ногам его, и, наконец, святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину – все это предстало в такой согласной силе и могуществе красоты, что впечатленье было магическое»²². При этом Гоголь особо выделяет образ Богородицы²³.

В романе «Анна Каренина» Толстой под пластически выпуклыми – существующими будто «в формах самой жизни» – покровами изображения действительности показывает, как рушатся все человеческие отношения, рушится даже намек на взаимопонимание и доверие, рушится весь мир. Так в «Анне Карениной» проступает сформулированная Гоголем идея «внутреннего» произ-

ведения искусства: хотя она дана у Толстого под покровами пластичности, лишь в ней манифестирован заглавный смысл романа²⁴.

Зачин «Анны Карениной» – «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» (т. 8, с. 7) – сразу очерчивает в качестве смыслозадающей перспективу сравнения сюжетной линии Анны и линии Левина. Для Левина, например, достаточно знать, что он «образцовый семьянин». Анна, в параллель к такому типу самоидентификации, неверно считает, что ей прежде нужно разрешить вопрос о том, каков ее статус в социуме в ее нынешней жизненной ситуации. Иначе говоря, решить для себя, кто она: «любовница» Вронского, аналог его «жены» или еще кто-то. Хотя Анна напрямую почти не думает об Алексее Александровиче Каренине, она пытается определить свое место также в отношении к нему: его «бывшая жена», или «изменница», или, например, «бросившая мужа»...²⁵

Надо ли вообще формулировать подобные вопросы? За попыткой подобной самоидентификации Анны проступает факт ее дурной зависимости от окружающих, ее неприкаянности. Анна одинока вдвоем с Алексеем Александровичем, затем вдвоем с Вронским. В формулировании дилемм, наподобие левинских или ставимых Анной, нельзя не увидеть влияния концепции И. Канта о категорическом императиве. Кант подразумевал столько же интеллектуализацию этики, сколько и роль в ней формального самоотчета. По Канту, если некто сам для себя осознал значение своего поступка, тем самым тот уже «нравственен». В кантовском подходе не остается места для импульса совести, для инстинкта добра, для живой жизни.

Хотя исследователи часто отмечают, что Толстой «показывает, как безнадежно запутывается Анна»²⁶, слово «запутывается» тут неуместно. Анна лишь пытается подобрать нужные определения, что заведомо излишне. Ее сложная внутренняя работа остается невыраженной и невыразимой – в ключе романтической по своему генезису идеи, высказанной Ф.И. Тютчевым в стихотворении «Silentium!» (1830):

Молчи, скрывайся и таи <...>
Мысль изреченная есть ложь²⁷.

В.А. Свительским точно отмечено, что «героиня поставлена ходом событий почти с самого начала в ситуацию вины и обречена на действия в ее жестких рамках» и что вся данная ситуация сохраняет «характер виновности, греха, нарушения»²⁸. Добавим: сохраняет до конца романа²⁹.

Анна пытается найти для себя свое, личное, внутреннее время и пространство (личностный хронотоп). Но мир вокруг нее так расчислен, рассчитан, просчитан, в этом мире для всего должен быть жесткий ярлык («этикетка»). Думая, что она освобождает мир и Вронского от себя, Анна бросается под поезд. Хотя в первые минуты умирания Анна видит свет, тот сменяется затем тьмою. Перед гибелью Анна произносит свои заглавные слова о мировой лжи и фальши (отчасти относимые ею также к себе самой).

В.А. Свительский отметил в Анне Карениной «максимализм исключительной натуры», а также «замечательное, интенсивное, полное воплощение» в ней «личностного начала»³⁰. Необходимо расширить эти трактовки, вывести их из узколюбивной сферы в область гораздо более широкою. Максимализм Анны – духовный, героиня значительна своими экзистенциально-метафизическими метаниями (но не чем-либо иным).

В «Воскресении» существенный мотив переосмысления Нехлюдовым своего прошлого, прошлого своих предков дан через символично-аллегорически насыщенный эпизод иного взгляда князя на портретное изображение его покойной матери. Повествователь «Воскресения», отмечая не без издевки, что портрет написан неким знаменитым (имеется в виду: модным, восхваляемым без фактических оснований) художником, замечает: «Она была <...> в бархатном черном платье, с обнаженной грудью. <...> Это было уже совсем стыдно и гадко. Что-то было отвратительное и кощунственное в этом изображении матери в виде полуобнаженной красавицы»³¹.

В процитированной сцене разглядывания сыном изображения умершей матери, представленной портретистом не только в качестве аристократки, но и в виде обольстительной светской львицы, Толстой совмещает временные пласты из прошлого и из настоящего Нехлюдова. Нехлюдовская мысль движется в опоре на определенные визуальные образы, представленные в виде фактов искусства на общем фоне «жизненного хронотопа». Разрушение

самим Нехлюдовым образа прошлого уже через деструкцию создает эффект «животворения». Работа памяти персонажа соединяется с работой той стороны его сознания, что обращена к настоящему и будущему: небольшой эпизод высвечивает значения, находящиеся в ведении не только визуальной антропологии.

А.С. Кондратьев справедливо соотнес сцену переосмысления Нехлюдовым материнского портрета с оценкой героем также и Масловой, ее представлений о «легкой жизни» через «торговлю телом»³². Автовизуализация Нехлюдовым «дела души» через зрительный «фетиш» интроекции материнского образа взрывает мир его иллюзий, в том числе мир его мнений о Масловой. Истолкователи романа нечасто обращают внимание, что Маслова сама позволила Нехлюдову «соблазнить» ее, что она еще до первой встречи с князем не вполне невинна, – ср. экскурсы повествователя «Воскресения» в начальные эпизоды масловской биографии³³.

Толстой уже с истока формирования Нехлюдовым коллизии «дела души» фатально подчеркивает, что путь для его разъединения с Масловой запрограммирован. В финале Маслова уходит с Симонсоном; Нехлюдов остается один. Маслова не прощает протагониста, но он также не прощает ее – в том числе за ее итоговый отказ выбрать его. По замыслу Нехлюдова, Маслова далее будет сожалеть о том, что князь «отпустил» ее, и тем самым она на свой лад будет двигаться в границах «дела души», т.е. личной религиозной веры.

«Воскресение» заканчивается евангельской цитатой, которая не только не закавычена, но дана в виде вывода о необходимости поиска Царства Божьего и правды его. Нехлюдов «пропускает» евангельские слова через собственную субъективность, в результате чего те становятся словно фразой самого героя, бросая новый ответ на остальные, закавыченные и незакавыченные евангельские слова и выражения, фигурирующие в романе. Поэтому в финале Нехлюдов предстает в границах «подражания Христу»³⁴.

Подобно персонажу новеллы Борхеса «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”», Нехлюдов «переписывает» Евангелие сам. Если Борхес показал реализацию Пьером Менаром постмодернистской установки, то Нехлюдов реализует установку модернистскую. В отличие от Менара, Нехлюдов при пересоздании прежнего текста пересоздает свою собственную жизнь. Нехлюдов финала – автор

своей жизни, «переписавший» ее вновь, – вопреки идее Бахтина в его «Философии поступка» о невозможности сделать из своей старой биографии просто «черновик».

Уже в первых строках романа «Сильна как смерть» символически намечена фаталистически-роковая развязка всей биографии художника Бертена: проникающий в мастерскую художника солнечный свет³⁵ резко противопоставлен моментальному превращению этого света в злоеший мрак бертеновской мастерской.

В частности, Мопассан пишет: «Но, едва проникнув в высокое, строгое, задрапированное помещение, радостное сияние дня смягчалось, утрачивало свою яркость <...> и тускло освещало темные углы, где лишь золоченые рамы горели как пламя. Казалось, здесь находились в заточении тишина и покой, тот покой, который всегда царит в жилище художника, где душа человека вся ушла в работу. В этих стенах, где мысль обитает, где мысль создает, истощается в яростных усилиях, все начинает казаться усталым и подавленным, как скоро она успокаивается. После вспышек жизни все здесь словно бы замирает, все отдыхает <...>; можно подумать, что жилище изнемогает от усталости своего хозяина...»³⁶

Бертен – так же модный художник, как и Чартков. Но влюбленность Бертена в графиню Анну не фальшива. Фальшива сама Анна. Мопассан обыгрывает тему страсти Бертена на языке живописи: Бертен увидел в Анне то, чего в той не было. В самом деле, налицо реализация живописной игры ракурсами; так для всей художественной семантики романа. Погибая в финале, Бертен так и остается «в рамках» своего искусства и одновременно «в границах» жизненного пленения Анной. Бертен не смог разделить для себя живопись и жизнь. Установка предмодернистская и декадентская, но она имеет существенные точки пересечения с гоголевской идеей животворящей поэтики.

Название «Сильна как смерть» (по-французски: «Fort comme la mort») несколько непривычно по своей форме для Мопассана, почти не прибегавшего в своих заголовках к цитатам (тем более библейским) или к фигурам умолчания.

«Сильна как смерть» – аллюзия на «Песнь песней», подразумевающая последующее припоминание полной фразы: «Сильна как смерть любовь». В названии романа – фигура умолчания, указывающая на поиск продолжения. Однако более точной для чита-

теля будет всё же сама по себе заголовочная фраза без ее потенциального продолжения. Недаром на языке оригинала рифмуются первое и последнее слова из названия: «fort» и «mort» («сильна» и «смерть»). Страсть Бертена к графине оказалась формой бытия-к-смерти. Любовь-страсть Бертена переходит, перетекает в его смерть. При этом уже сама сила анонимности биологизма и социума, движущая героями Мопассана, делает их мертвенными еще до их физического исчезновения³⁷. Поэтому весь пафос мопассановского романа прочитывается так: сильна одна только лишь смерть.

Аллюзия на «Песнь песней» задает роману определенное религиозное измерение, хотя обычно Мопассан уклоняется от подобных ракурсов. В христианском контексте все состояния его героев выглядят своего рода кенозисом – самоумалением, духовным кризисом, почти отчаянием, которое С. Кьеркегор назвал путем к вере. Поэтому все персонажи Мопассана действуют словно помимо своих непосредственных желаний, помимо своих многообещающих душевных задатков. В мире Мопассана состояние кенозиса становится осознанием «обостренного чувства греха»³⁸ героями. Не в силах опомниться от рокового прозрения по поводу графини Анны, Бертен решается погибнуть в ловушке-западне, расставленной ему демонической любовницей. При итоговом резюмировании смысла символического заглавия романа «смерть» героя предстает победой над смертью в том плане, что через личную жертву Бертен обрел осознание любви и тем самым себя. Смысл жизни обретается через смерть, и он окрашен в мрачно-ватые тона. Негативные качества графини Анны придают двусмысленность бертеновской жертве, но всё же не итоговому *внутреннему состоянию* Бертена.

Исследователи справедливо отмечали моменты кенозиса у персонажей Гоголя³⁹, у персонажей Толстого⁴⁰. Если говорить о Чарткове, то этот художник, приблизившись к порогу кенозиса, не выдерживает испытания. Ср. также широкий символический смысл гоголевского заглавия-формулы «Мертвые души». Толстовские Анна Каренина, Маслова, Нехлюдов переживают свой личный кенозис по-разному, но в их саморазвитии и самораскрытии тот становится шагом вперед, к их последующим трансформациям.

В сцене самоубийства Анны Карениной Толстой выдвигает на первый план топику мировой лжи и фальши, но не той лжи, что дана в непосредственно-буквальных видах, а той, что существует как фундамент мира и вместе с тем как онтически-онтологическая явь мира. При этом Толстой вовсе не смыкается со сторонниками идеи наличия в человеке некоего зла (в частности, с Достоевским).

В «Сильна как смерть» Мопассан показывает ложь всей жизни художника Бертена, ложь его надежд на любовь графини Анны и даже ложь его искусства в той мере, в какой оно вдохновлялось ею⁴¹. Живописание Бертена / Мопассана – это живописание внутримирового распада. В последнем пункте герой-художник и автор-писатель сходятся. Мопассан фиксирует безжизненность и слом той конфигурации внутримировых сил, которую он застал в свой исторический момент. Тем самым, хотя и преимущественно показом деструкции, Мопассан вслед за Гоголем и Толстым намечает шаг к поэтике и эстетике «животворения».

¹ Подробнее о гоголевском предвосхищении модернизма см.: *Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. [2-е изд.] М., 1996. С. 310–339; *Шульц С.А.* Рим Стендаля, Гоголя и Феллини // *Творчество Гоголя в контексте европейских культур*. Взгляд из Рима. Семнадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск, 2018. С. 83–88; *Мани Ю.В.* Поэтика Гоголя как предвестие модернизма (заметки) // *Гоголь и пути развития русской литературы*. Восемнадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск, 2019. С. 18–23; и др.

² *Толстой Л.Н.* Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // *Он же*. Собр. соч.: в 22 т. М., 1983. Т. 15. С. 225. Здесь и далее – за исключением особо оговоренных случаев – все ссылки на произведения Толстого даются по этому изданию с указанием тома и страницы в основном тексте.

И.В. Лукьянец отмечала, что после 1881 г. Толстой подхватывает у Мопассана мотив «тело-предатель», «тело-враг»: *Лукьянец И.В.* О проблеме телесности в творчестве Толстого (компаративный аспект) // *Русская литература*. 2010. № 4. С. 84–86.

³ К. де Грев фиксирует «успех» «таинственного автора» Гоголя во Франции периода 1854–1885 гг. и в последующую эпоху, вплоть до 1914 г. (это в целом эпоха Мопассана): *Грев де К.* Н.В. Гоголь во Франции (1838–2009). Новосибирск, 2014. С. 93–203. (Пер. с фр. под ред. Е.Е. Дмитриевой.)

Отдельного сопоставления заслуживают роман «Сильна как смерть» и повесть Тургенева «Клара Милич (После смерти)» – на основе общего мотива близости любви и смерти. Подступы к такому сравнению намечены в работе:

- Шульц С.А.* Метасюжет о «мертвой красавице» / «мертвой невесте»: от романтизма к постромантизму (Жуковский, Пушкин, Гоголь, Тургенев) // Гоголь и пути развития русской литературы. Восемнадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск, 2019. С. 146–153.
- 4 Статью о Мопассане, в которой подробно анализируется его творчество, Толстой писал в 1893–1894 гг. – уже после публикации романа «Сильна как смерть» и в период работы над «Воскресением».
- 5 Акцент на визуальности начинается в европейской культуре с эпохи модернизма, см.: *Диди-Юберман Ж.* То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001; *Ямпольский М.* Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007; *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. 2-е изд. СПб., 2012; и др. Заметим, что визуальное и словесное не противоположны, а дополняют друг друга. О роли И. Канта в «визуализации» идей и представлений (что подразумевает не столько вытеснение идей, сколько принятие на себя визуальными восприятиями функций идей) см.: *Ямпольский М.* Указ. соч.
- 6 Термин Ф. Ницше.
- 7 Подробнее см.: *Шульц С.А.* Стендаль, Пушкин, Гоголь: к метафизике «памятника» // Вопросы литературы. 2018. № 1. С. 87–112.
- 8 *Григорьев А.А.* Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства // *Григорьев А.А.* Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 17. Григорьевский термин очень удачен уже в плане своей внутренней формы, он восходит к христианской формуле «животворящий крест».
- 9 *Франк С.* Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе. М., 2002. С. 38. Нельзя не возразить Сузи Франк в сведении ею «внутреннего зрения» только к воображению. Точнее говорить не о воображении, а об универсальном творческом прозрении, о переиначивающей всякий статичный статус-кво «творческой памяти» автора, а также того субъекта, что воспринимает произведение.
- 10 И не в поиске «термина», кем она приходится (числится) Алексею Александровичу Каренину, а кем – Вронскому.
- 11 С различием подходов к видимой (наглядной, «рекламной») красоте связано возникновение так называемой новой чувственности метамодернизма. (Разумеется, к модернизму метамодернизм вообще не имеет отношения.) А. Чукуров точно подметил отсутствие в произведениях метамодернистов «репрезентации реального мира или неких идей и концепций»: *Чукуров А.* Преодолевая травму: миноритарные художественные практики в контексте новой чувственности метамодернизма // *Slavica. Debrecen*, 2019. Vol. XLVIII. С. 140. Вместе с тем А. Чукуров совсем не критичен к декларациям метамодернистов о «коммуникации», «диалоге»: последних у них совсем нет.
- 12 Момент аллегоризма подчеркивает «иллюстративность» данных образов – их заменимость в дурном значении. В неоконченном плутовском романе Т. Манна «Признания авантюриста Феликса Круля» также появляется – с явственной аллюзией на Гоголя – иронический мотив «двуединства матери

- и дочери». Феликс Круль, которого занимает прежде всего «занятная» коммуникация, подобно Хлестакову не решается, кого из них «выбрать».
- ¹³ Франс А. Ги де Мопассан – критик и романист // *Франс А.* Собр. соч.: в 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 92.
- ¹⁴ Американский писатель, критик, общественный деятель У. Хауэллс главной темой «Анны Карениной» считал именно «неразрывную связь страсти и смерти» – цит. по: *Осипова Э.Ф.* Судьба одного романа («Анна Каренина» в США) // *Осипова Э.Ф.* Путешествие идей. Из истории культурных связей России и США. СПб., 2019. С. 93–102. См. также: *Николюкин А.Н.* Взаимодействие литератур России и США. М., 1987. Трактовка У. Хауэллса тесно сближает романы Толстого и Мопассана.
- ¹⁵ Налицо переклички между символическим смыслом стихотворения Бодлера «Падаль» и эпизодом гибели Анны. Согласно точному замечанию Т.В. Соколовой, картина падали у Бодлера «воспринимается как некий знак, как пример в ряду “универсальных аналогий”, в нем явлена мистическая соотнесенность между ужасным и притягательным, мертвым и живым, отталкивающим и прекрасным, сиюминутным и вечным» (*Соколова Т.В.* К новым цветам зла и «супернатурализму» // *Соколова Т.В.* Грани творческой жизни: очерки о Ш. Бодлере. СПб., 2015. С. 225). Примерно в тех же категориях истолковывается сцена самоубийства Анны. Кроме того, применительно к Толстому столь же справедливы предложенные Т.В. Соколовой в отношении Бодлера обороты: «вызов натурализму», «супернатурализм» (Там же. С. 224–225). Наблюдения Т.В. Соколовой будут важны при оценке отношения творчества Толстого к натурализму в целом.
- ¹⁶ Ср. резкие слова Толстого: «Жизнь, та форма жизни, которой живем теперь мы <...> delenda est – должна быть разрушена» (*Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М., 1936. Т. 27. С. 534).
К многообразию топики безумия в мопассановском творчестве восходят концепции «театра жестокости» А. Арто, «шизоанализа» Ж. Делеза / Ф. Гваттари, теория о «ненормальных» М. Фуко. В развитие Мопассана творцы XX в. поставили акцент на субъектах, выходящих за рамки «здорового смысла», как несогласившихся с наличным социумом.
- ¹⁷ См.: *Шульц С.А.* В. Ван Гог – К. Гамсун – М. Хайдеггер (К вопросу об онтологическом статусе искусства) // *Вестник РГТУ.* М., 2018. № 2 (35). Часть 1. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение». С. 135–140.
- ¹⁸ *Джулиани Р.* Гоголь, назарейцы и вторая редакция «Портрета» // *Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю.В. Манна.* М., 2001. С. 127–147; *Гольденберг А.Х.* Архетипы в поэтике Н.В. Гоголя. 2-е изд. М., 2012. С. 145–158; *Дмитриева Е.Е.* Экфрасис у Гоголя и дискуссия о границах живописи и поэзии в европейской эстетике второй половины XVIII в. // *Дмитриева Е.Е.* Гоголь в западноевропейском контексте: между языками и культурами. М., 2011. С. 121–174. См. также отдельные работы других исследователей (Е. Машковцева, Н. Каухчишвили, В. Лепихина и т.д.).

- ¹⁹ Путь Гоголя способствовал движению Флоренского к этому выводу. Немаловажен факт сотрудничества Флоренского с символистами, бывшими сторонниками идеи «теургии»; для них Гоголь всегда оставался неизменной величиной.
- ²⁰ *Капинос Е.* Бернар Мопассана и «Бернар» Бунина // *Капинос Е., Куликова Е.* Лирические сюжеты в стихах и прозе. Новосибирск, 2006. С. 225. Под трансформацией знакомых «литературных» переживаний имеется в виду отказ от реалистического метода моделирования человека.
- ²¹ *Белоногова В.Ю.* Индийский купец из города Мохтана и образ ростовщика в повести Гоголя «Портрет» (к вопросу об индо-азиатском мотиве в русском литературном сознании) // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск, 2013. С. 100–106. В продолжение мысли В.Ю. Белоноговой добавим, что отсюда ведет нить к последующим построениям философа В.С. Соловьева о «враге с Востока»; ср. также образ сенатора Аблеухова в «Петербурге» Андрея Белого.
- ²² *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. М.; Киев, 2009. Т. 3. С. 113.
- ²³ М. Вайскопф, проводя параллели между «Портретом» и рассказом П. Сумарокова «Белый человек, или Невольное суеверие», зафиксировал якобы сходство между образом «оживающей иконы Богоматери» у П. Сумарокова и портретом Антихриста в повести Гоголя: *Вайскопф М.* «Мрачные образа»: (Об одном неучтенном источнике гоголевских повестей «Портрет» и «Вий») // Творчество Гоголя в диалоге культур. Четырнадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск, 2015. С. 127. Наблюдения и выводы М. Вайскопфа противоречат содержанию гоголевского текста. В связи с идеей животворящей поэтики о роли образа Богородицы в «Портрете» см.: *Сазонова Л.И.* Средневековый мотив Богородичного чуда в повести Н.В. Гоголя «Портрет» // *Славяноведение.* 2010. № 2. С. 82.
- ²⁴ В ней, а вовсе не в «жизнеподобии», вопреки мнению О.В. Сливичкой: *Сливичкая О.В.* «Анна Каренина»: эффект жизнеподобия // *Сливичкая О.В.* «Истина в движении». О человеке в мире Л. Толстого. СПб., 2009. С. 307–424. К тому же непонятно, что имеется в виду под «жизнеподобием» (вокруг этого термина строится вся работа Сливичкой). Ведь всякий текст обладает «эффектом реальности» (Р. Барт).
- ²⁵ Ср. сюжетные мотивы повести А.В. Дружинина (входившего в круг общения Толстого) «Полинька Сакс» (1847). У Дружинина изменившая мужу, запутавшаяся в своих эмоциях ветренная Полинька, умирая, в финале осознает, что была влюблена только в супруга. Сюжет Дружинина перекликается и с «Анной Карениной» (хотя толстовская Анна не ветрена и не запуталась, а поставлена перед экзистенциальным выбором), и с романом Мопассана.
- ²⁶ *Биллинкис Я.С.* Характер и время: (Основные образы «Анны Карениной») // *Биллинкис Я.С.* О творчестве Л.Н. Толстого. Л., 1959. С. 322.
- ²⁷ *Тютчев Ф.И.* Сочинения: в 2 т. М., 1980. Т. 1. С. 63.

- ²⁸ Свительский В.А. Л.Н. Толстой. «Анна Каренина» // Свительский В.А. Личность в мире ценностей: (Аксиология русской психологической прозы 1860–1870-х годов). Воронеж, 2005. С. 95.
- ²⁹ Поэтому нельзя разделить мнение Ф.М. Достоевского о том, что в итоге в толстовском романе «ненависть и ложь заговорили словами прощения и любви» (Достоевский Ф.М. Дневник писателя. Избранные страницы. М., 1989. С. 406).
- ³⁰ Свительский В.А. Указ. соч. С. 93, 95.
- ³¹ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М., 1936. Т. 32. С. 99.
- ³² Кондратьев А.С. Роман Л.Н. Толстого «Воскресение» и проблемы современного социума // Материалы Толстовских чтений 2018 г. в Государственном музее Л.Н. Толстого. М., 2019. С. 52.
- ³³ А.Г. Гродецкой показана роль жанровой традиции житий блудниц для сюжета «Анны Карениной» (Гродецкая А.Г. Ответы предания: жития святых в духовном поиске Л. Толстого. СПб., 2000). Аналогична роль этой традиции также для линии Масловой, для линии матери Нехлюдова в «Воскресении».
- ³⁴ Отсюда – не вполне точно видеть в Нехлюдове «нового евангелиста», см.: Волкова Т.Н. Вводные жанры в романе. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 1999. С. 16, 17. Нехлюдов «подражает» не евангелисту, а Христу. Известно внимание Гоголя к трактату Фомы Кемпийского «О подражании Христу», к отраженной в данном символе-заглавии идее. Толстой идет вслед за Гоголем.
- ³⁵ «...светлая дверь в бескрайнюю лазурную даль, в которой быстро мелькали летящие птицы» (Мопассан Г. де. Сильна как смерть. URL: <https://avidreaders.ru/read-book/silna-kak-smert.html> (дата посещения: 11.11.20 19)).
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Ср. название новеллы Г. Гарсиа Маркеса, явственно отталкивающееся от заголовка мопассановского романа: «За любовью – неизбежность смерти».
- ³⁸ Захарова Т.В., Лисичный А.А. «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя в историко-литературной перспективе // Традиции и новаторство в русской литературе (...Гоголь... Достоевский...). СПб., 1992. С. 79.
- ³⁹ Там же. С. 70–94.
- ⁴⁰ Полтавец Е.Ю. «Война и мир» Л.Н. Толстого: Жанр – миф – ритуал. М., 2014. С. 42–50.
- ⁴¹ Вместе с тем Мопассан не выходит к тому широкому философско-символическому толкованию лжи, которое дано Толстым.