

И.С. ТУРГЕНЕВ И ГИ ДЕ МОПАССАН: К ВОПРОСУ О ТВОРЧЕСКИХ СВЯЗЯХ ПИСАТЕЛЕЙ

Творческий диалог русского писателя И. Тургенева и французского писателя Ги де Мопассана является одной из самых ярких страниц общекультурного диалога двух великих национальных литератур, диалога континуального и неисчерпаемого, ибо, по мнению М.М. Бахтина, «нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и безграничное будущее)» [1, с. 333]. Генетически-контактным связям двух писателей литературоведы уделяли достаточное внимание. История их знакомства, письма и личные встречи, в некоторой степени статьи-отзывы Мопассана о Тургеневе, очевидные переключки проблемно-тематического свойства, присутствующие в повести Тургенева «Муму» и рассказе Мопассана «Мадмуазель Кокотка» и в стихотворении в прозе Тургенева «Воробей» и рассказе Мопассана «Любовь», становились объектом анализа Ю.И. Данилина, И.Л. Золотарева, Н.Н. Куроедовой, Л.Д. Сережкиной, А.Р. Ощепкова. Однако творчество этих больших европейских писателей открывает возможности для более продуктивного и глубокого сравнительно-типологического анализа их отношений с учетом обширных контактных связей, которыми была отмечена их литературная деятельность. В рамках статьи мы не ставим перед собой задачу выйти на сопоставление двух национальных культур, породивших этих двух художников слова, однако мировоззренческие позиции писателей, их художественно-эстетические ориентиры и поэтологические особенности раскроют, возможно, новые грани творческого диалога между ними.

Тургенев и Мопассан познакомились приблизительно в 1876 году на одном из известных собраний «кружка пяти» у Г. Флобера, которого оба они высоко ценили как талантливого писателя и любили как прекрасного человека. Общение между Флобером и Тургеневым носило глубокий дружеский и взаимообогащающий творческий характер, и Мопассан, давний ученик Флобера, проникся и к Тургеневу искренней симпатией и интересом, обнаружив в его творчестве родственные проблемы, мотивы и средства художественной выразительности. После смерти Флобера в 1880 году Тургенев всячески поддерживал Мопассана, особенно выделяя его талант на фоне других французских писателей и пропагандируя его творчество среди русской читающей публики. Он способствовал публикациям произведений Мопассана в «Вестнике Европы» и газете «Порядок», он познакомил Л. Толстого с ранним сборником рассказов Мопассана «Заведение Телье», который благодарный автор посвятил русскому писателю и другу. Тургенев пришел в восторг от романа «Жизнь», назвав его «капитальной вещью», представляющей целую интимную драму, изображенную «первоклассным

художником» [8; XIII, кн. 2, с. 100]. Он взялся лично наблюдать за переводом романа на русский язык, а потом сам стал переделывать неудачный перевод, однако закончить начатое ему помешала смертельная болезнь. Внимание Мопассана к творческой личности русского писателя было также не случайным. Оно питалось интересом к «чужой» и «иной» культуре, привитым ему Флобером и самим Тургеневым, а также могуществом таланта Тургенева, обаянием его индивидуальности и силой испытываемого им тургеневского влияния. «Страх влияния» (Х. Блум), если таковой и чувствовал Мопассан перед Флобером и Тургеневым, лишь способствовал развитию его оригинального таланта, ибо, как верно заметил П. Брюнель, «влияние ничего не творит: оно пробуждает». Мопассан с гетевской благодарностью и восприимчивостью ко всему великому и высокохудожественному самобытно развивал ведущие принципы прозы своих учителей, эстетически и личностно близкие его художественному мышлению. При этом, по верному замечанию К. Паустовского, «трудно определить, кто из них сильнее влиял на него и кто из них был его настоящим учителем, потому что, по словам самого Мопассана, Тургенев дал ему гораздо больше, чем Флобер» [6, с. 126]. При всем многообразии типологических различий прозы Мопассана и Тургенева и разнице их писательских судеб (изучение чего может составить отдельную статью) можно говорить об их уникальности как выдающихся художников слова, об общности их профессиональных принципов и установок, о созвучностях основных стилистических и жанровых тенденций их прозы, о превалировании в ней комплекса определенных проблем и мотивов, носящих трагически-пессимистический характер.

Мопассан, как известно, посвятил Тургеневу три небольшие статьи. В них он рисует его человеческий и писательский портрет. Перед читателями вырастает мифопоэтический образ великана с серебряной головой, «с головой бога-отца», с головой «предвечного отца» [5; XI, с. 71, 178], настоящего колосса, но «с жестами ребенка, робкими и осторожными» [5; XI, с. 176]. Мопассан скупыми и выразительными штрихами передает обаяние и глубину внутреннего мира Тургенева, который внушил ему безграничное уважение и любовь благодаря своей всесторонней образованности, душевной скромности и честности, утонченному достоинству, простоте и доброте в обращении с людьми, верности по отношению к друзьям. Обращаясь к художественному творчеству «гениального романиста», Мопассан акцентирует внимание на основополагающих чертах его прозы, которые составили ему немеркнущую славу и стяжали «любовь всех благородных умов мира» [5; XI, с. 179] и которые наиболее полно проявились в «Записках охотника», «Дыме» и «коротких шедеврах» писателя – «Вешних водах», «Несчастной», «Трех встречах» и др. [5; XI, с. 70]. Уже в первой статье «Изобретатель слова “нигилизм”» (1880) он выделяет доминанты художественного таланта Тургенева: «психолог, физиолог и первоклассный художник, он умеет на нескольких страницах дать совершенное

произведение, чудесно сгруппировать обстоятельства и создать живые, осязаемые, захватывающие образы, очертив их всего несколькими штрихами, столь легкими и искусными, что трудно понять, как можно добиться подобной реальности такими простыми по видимости средствами» [5; XI, с. 70]. Здесь же Мопассан отмечает особый «воздух» тургеневской прозы, оттенок печали и «горьких дум», придававших ей «своеобразное благоухание» и самобытность. В статье-некрологе «Иван Тургенев» (1883) Мопассан, сильно переживавший смерть великого русского романиста и «великого человека» [5; XI, с. 175], подчеркивает не только глубину и уникальность его личности, но и новаторское и современное звучание прозы Тургенева, выделяя в ней те черты и принципы, на которых строилась его собственная концепция творчества. Это ощущение современности прозы Тургенева со стороны молодого французского писателя было особенно знаменательным, еще раз подтверждающим тот факт, что Тургенев был уникальным писателем в русской литературе, прочно связанным с предшествующей традицией русской и зарубежной литературы и тонко предчувствующим и отображающим в своих писаниях ростки и тенденции нового европейского искусства. Сам же Тургенев к писателям «новейшей французской школы» относил Г. Флобера с его романом «Госпожа Бовари», в котором была «живая и человеческая правда» и особая сдержанность манеры письма, эксплицированная в позднем творчестве самого Тургенева.

Говоря о типологической близости творческого облика Тургенева и Мопассана, следует отметить их особое отношение к свободе творчества и писательскому труду. Современники всегда признавали талант писателей, но это нисколько не ограждало их от шквала негативной критики, обрушивавшегося на их лучшие творения. Однако Тургенев всегда утверждал, что «...нигде так свобода не нужна, как в деле художества» [7; X, с. 137], и Мопассан, часто ругаемый за нескромные сюжеты своих произведений, отмечал, что «с тех пор, как существует литература, писатели всегда энергично отстаивали для себя полную свободу в выборе сюжетов» [5; XI, с. 139], потому что «талант порождается оригинальностью, которая представляет собой особую манеру мыслить, видеть, понимать и оценивать» [4, с. 15]. Мопассан твердо помнил заветы Флобера, призывавшего его не ждать вдохновения, а упорно работать, полностью отдаваясь писательскому ремеслу, и приучившего его к такой неустанной деятельности. И теми же принципами литературной работы руководствовался Тургенев, советовавший молодым писателям пристально вглядываться в жизнь и трудиться: «без упорной работы всякий писатель или художник непременно остается дилетантом, нечего тут ждать так называемых благодатных минут <...> Да не только над своей вещью работать надо, над тем, чтобы она выражала именно то, что Вы хотели выразить, в той мере и в том виде, как Вы этого хотели ...» [8; XI, с. 280].

Еще более эксплицированной является сущностная общность концепций объективного искусства Тургенева и Мопассана. Мопассан

высоко ценил в любом художнике способность наблюдать действительность и правдиво, объективно отображать ее в своих произведениях. «Могучий дар наблюдательности» [5; XI, с. 177] он всегда ставил в заслугу Флоберу и Тургеневу и в полной мере обладал им сам. По мнению же Тургенева, художник должен всегда стремиться к объективности, брать действительность в ее простоте, в которой и содержится поэзия, однако не впадать в романтические и натуралистические крайности. Мопассан и Тургенев видели в романтизме «искаженное, сверхчеловеческое <...> представление о жизни» [4, с. 17], а в натурализме «отсутствие красок и жизни» [8; XII, кн. 1, с. 424], художественное бессилие, потому что «правда, как ни сильна, не искусство» [8; V, с. 159] и потому что искусство не является банальной фотографией жизни [4, с. 19]. В статье-некрологе Мопассан акцентирует внимание на том, что Тургенев всегда требовал, чтобы писатели давали «жизнь», только жизнь – «куски жизни», без интриги и без грубых приключений» [5; XI, с. 177], и лучшей формой для выражения самой жизни, по мнению русского писателя, был роман, являющийся «искусством жизни» и долженствующий стать «историей жизни» [5; XI, с. 177]. Приверженность подобного рода реалистическому письму была в полной мере присуща художественной практике самого Мопассана, видевшего задачу современной школы в том, чтобы «показать нам правду, всю правду до конца», но при этом дать воспроизведение жизни «более полное, более захватывающее, более убедительное, чем сама действительность» [4, с. 17, 19]. Тургенев различал тех писателей, которые в своем творчестве стремятся передать свои субъективные переживания, и тех, кого «изучение человеческой физиономии, чужой жизни интересует *больше*, чем изложение собственных чувств и мыслей» [8; XI, с. 280]. Последних он называл «объективными» писателями, способными писать повести и романы.

Мопассан, посвятивший исследованию романного жанра две теоретические статьи («О романе», 1887, и «Эволюция романа в XIX веке», 1889), также разделял писателей на аналитиков, в произведениях которых «воображение сливается с наблюдением» [4, с. 21] и пространное объяснение душевных состояний персонажей выходит на первый план, и объективистов, которые «проводят перед нашим взором вереницу персонажей и событий», при этом все поступки и порывы героя являются «отражением его внутренней природы, отражением его мыслей, желаний или сомнений» [4, с. 21, 22]. «Объективные писатели» используют весь свой опыт жизненных наблюдений и размышлений, чтобы показать, как «меняются умы под влиянием окружающих обстоятельств, как развиваются чувства и страсти» [4, с. 18]. Но добиваться этого они должны «при помощи таких искусных и незаметных приемов и с такой внешней простотой», чтобы скрыть «замысел и намерения автора» [4, с. 18]. И главенствующим для объективных писателей становится искусство стиля, который выражает авторскую оригинальность и достигается упорной и филигранной работой над словом. Мопассан, размышляя об уникальности стиля Флобера, утверждал, что «у

слов есть душа». И задача настоящего художника слова заключается в том, чтобы «найти эту душу», которая «появляется при соприкосновении слова с другими словами, вспыхивает и освещает некоторые книги неведомым светом...» [5; XI, с. 232]. «Душа слов» материализуется в стиле писателя, который обнаруживается в особенностях его художественного мышления. По верному замечанию В. Вейдле, категория стиля, будучи «формой души», способствует обнаружению «внутренней согласованности душ, сверхразумного духовного их единства» [2]. Тургенев, Флобер и Мопассан были истинными художниками слова, настоящими стилистами, они умели придавать слову и фразе особое звучание, краски и ритм, они не разделяли форму и содержание своих произведений и не превращали их в авторепрезентации. Они значительно расширили возможности художественного слова, экспериментируя с ним, повышая его выразительность, прибегая к поэтической синэстезии и лиризации прозаического текста, используя элементы внелитературного синтеза искусств, обращаясь к бессознательному, загадочному и мистически-фантастическому в природе человека. Показательно, что Д. Мережковский в знаменитой работе, посвященной новым течениям русской литературы рубежа XIX и XX веков, объединил имена этих писателей под знаком импрессионизма, имея в виду то, что они в своей прозе открывали новые «миры впечатлительности» [3, с. 538].

Типологические схождения в творчестве Тургенева и Мопассана наблюдаются на проблемно-тематическом и мотивном уровнях. Любовь и женщина, жизнь и смерть, старость и молодость, природа и иррациональный мир формируют специфическую топосферу художников, которая является не только элементом бессознательной поэтики авторов, а отражает субъективное авторское сознание, образуя устойчивый философско-психологический комплекс, составляющий смысловое ядро художественного мира этих писателей. Известно болезненное отношение Тургенева к старости, о которой он стал настойчиво говорить приблизительно с 36 лет. Старость связывалась в его сознании с особенной старческой грустью, одиночеством, холодом равнодушия, ленивым покоем, слабостью функций организма, «не просветленной безутешностью» и, главное, с неизбежностью смерти: «...вдруг, уж точно как снег на голову, нагрянет старость – и вместе с нею тот постоянно возрастающий, все разъедающий и подтачивающий страх смерти» [7; VIII, с. 29-30]. В стихотворении в прозе «Старик» Тургенев с необычайной лирической силой выражает свое ощущение старости: «Настали темные, тяжелые дни... *Свои* болезни, недуги людей милых, холод и мрак старости... Все, что ты любил, чему отдавался безвозвратно, никнет и разрушается. Под гору пошла дорога...» [7; X, с. 29]. К тургеневским мыслям о старости всегда примешивались горестные думы о присутствии трагического в жизни людей, о собственном одиночестве, о бесприютном положении человека, не имеющего семейного гнезда и живущего вне родины: «Нет счастья вне семьи – и вне родины...» [8; III, с. 320]. Но от

мрачной горечи старческих дум писателя уводит радостное «созерцание чужой молодой счастливой жизни» [8; XI, с. 384], отвлекают мысли о былой молодости, отчего обычно «молодость/старость» формируют устойчивую бинарную оппозицию в творчестве Тургенева. Прекрасная, «лучшая пора в жизни человека – его молодость» [8; III, с. 227], когда человек здоров, полон планов и надежд на их осуществление и не чувствует тягости жизни. Резко противопоставленные в сознании художника, молодость и старость воспринимались им как непреложный закон человеческого бытия, и, тем не менее, молодость всегда бесконечно виновата перед старостью (стихотворение в прозе «Чья вина?»).

Тургеневская оппозиция «молодость/старость» и весь связанный со старостью комплекс идей по-иному звучали в творчестве Мопассана, который также не имел семейного гнезда и с черной меланхолией переживал мысли о старости и смерти, усугублявшиеся постоянным страхом душевной болезни. Однако в романе «Сильна как смерть» (1889) тургеневский след присутствует предельно выразительно. Само название произведения обращает читателя не только к библейскому контексту, но и к тургеневским повестям «Песнь торжествующей любви» и «После смерти» и к тургеневской трактовке любви в них. Любовь настоящая, самозабвенная имеет божественно-мистическую природу, она ведет к смерти и в то же время она сильнее смерти и переживает саму смерть, не реализованная на земле, она воскреснет в небесах, где любящие соединятся навеки в нерасторжимом объятии: «Да разве ты не знаешь, что любовь сильнее смерти?...» [7; VIII, с. 347]. О глубокой любви Бертена и Ани Гильруа Мопассан рассказывает с глубочайшим мастерством психолога и стилиста, и, возможно, на подсознательном уровне, он имел в виду историю взаимоотношений Тургенева и Виардо, ибо в общем жизненно-психологическом контуре повествования о самоотверженной любви Бертена и сердечной привязанности к нему графини Гильруа просматривается абрис бессмертной любви Тургенева и Полины Виардо. Бертен – талантливый, влюбленный в свое искусство художник и стареющий мужчина. Долгие годы его связывают нежные любовные отношения с замужней, уже также стареющей женщиной (это одновременное старение двух любящих людей усиливает их взаимные чувства теплоты и жалости друг к другу). Преданность Бертена графине и ее семье безгранична, она захватывает все существо этого человека, который не мыслит себе жизни без нее и вне круга ее семьи. Он не может прожить и дня, чтобы не видеть графиню Гильруа, он заботится о ней и ее дочери, он дружит с ее мужем и является постоянным и желанным гостем в их гостиной. Для него она единственная женщина, способная подарить ему «почти невозможное счастье» [4, с. 174]. Страстное письмо Бертена к графине, написанное им в момент разлуки с ней, слишком красноречиво напоминает письма Тургенева к Полине Виардо: «...именно желание близости с вами, вашего присутствия, одной кровли над нашими головами, одних и тех же стен, замыкающих наше существование, одних и тех же интересов,

заставляющих сильнее биться наши сердца, потребность иметь общие с вами надежды, печали, удовольствия, радости и огорчения и даже общие предметы обихода – вот что так томит меня» [4, с. 240-241]. Приведу лишь один отрывок из письма Тургенева к Виардо: «Не могу Вам сказать, как я был бесконечно грустен <...> мои чувства слишком велики и могучи. Я не могу больше жить вдали от Вас, – я должен чувствовать Вашу близость, наслаждаться ею, – день, когда мне не светили Ваши глаза, – день потерянный...» [8; VI, с. 399].

Любовь к Ани Гильеу обрекла Бертена на отсутствие семьи, на неимение собственного гнезда, на одиночество, которое постоянно охватывало Оливье в его пустынном, безмолвном холостяцком особняке. Пришедшая старость обостряла чувства одиночества и сожаления о прошлом, о невозможности быть мужем, а не любовником и другом этой женщины. Картины ее обустроенной и благополучной семейной жизни, ее повзрослевшая дочь, влюбленность в которую возвращает ему «священный огонь» (И. Тургенев) молодости, говорят Бертену о его беспредельном одиночестве, о необратимости событий, о жестокости судьбы и трагизме человеческой жизни. Бертен умирает в страданиях, держа в своей слабеющей руке руку любимой женщины (так в страшных мучениях умирал Тургенев, и от него не отходила Виардо), и от страстных и глубоких отношений между ним и Ани остается «купель их любви», тысячи любовных писем, которые она по его просьбе бросает в камин и которые плачут кровью их сердец (этот финальный эпизод романа также аллегорично восходит к истории писем Виардо к Тургеневу).

Старость является одной из главных проблем романа, ядро ее составляет тургеневское понимание старости как ступени к смерти, но насыщается она оригинальными мопассановскими акцентами. Если Тургенев изображает старость как психологическое состояние и показывает уже итоги старения человека, то Мопассан в мельчайших психофизиологических подробностях рисует процесс старения мужчины и женщины, отчетливо передавая «ощущение старческого увядания» и «неуловимый бег» времени, «способный довести до безумия, если вдуматься в это непрерывное следование торопливых крошечных секунд, грызущих тело и жизнь человека» [4, с. 313, 315]. В романе среди других моментов, в которых обнаруживаются тургеневско-мопассановские параллели, можно назвать мотив самозабвенной любви-болезни, мотив единства природы и человека, мотив воздействия искусства на человека (причем как душа тургеневской Веры пробуждается под влиянием чтения гетевского «Фауста», так и юное сердце Анетты просыпается и взрослеет под обаянием оперы Ш. Гуно «Фауст»).

Спустя месяц после выхода некролога, посвященного И. Тургеневу, Мопассан пишет еще одну статью о русском писателе с лаконичным названием «Фантастическое». Известно, что Тургенев в своем творчестве сполна отдал дань таинственному или фантастически-мистическому

элементу, который впервые прозвучал в его повести «Три встречи», с небывалой силой проявился в «Призраках» и стал одним из доминирующих в произведениях 1870-х - начала 1880-х годов. Мистическое мироощущение Тургенева не было данью моде, а предопределялось индивидуальным опытом и необычайно развитой интуицией его творческой личности, на что накладывались основательные познания писателя в сфере подсознания и парапсихологии. Известно, насколько серьезно относился Тургенев ко всяким проявлениям потустороннего мира. Наделенный необычайными визионерскими и аудиальными способностями и склонный к тяжелой меланхолии, Тургенев видел странные сны, мог слышать загадочные звуки и видеть невидимые другим людям вещи, у него бывали видения и галлюцинации (еще в письме 1849 года к Полине Виардо он писал: «...я <...> вдруг услышал два глубоких, вполне отчетливых вдоха, которые раздались, или, вернее, пронеслись, словно дуновение, в двух шагах от меня. Султан давно спал, я был совершенно один. Это вызвало во мне легкую дрожь...» [8; I, с. 429]). Мопассан в своей статье чутко подметил это тургеневское свойство: «Он просто передает то, что сам пережил, предоставляя читателю угадывать испытанное им смятение, мучительную тревогу перед неведомым и леденящий душу непонятный ужас, словно вызванный дыханием потустороннего мира» [5; XI, с. 182]. Тургеневский мистицизм всегда был окрашен в мрачные тона, подчеркивал дисгармонию и трагизм положения человека, бессильного перед загадками бытия. Однако особенностью тургеневского фантастического было то, что он пытался сохранить единство объективного и субъективного, действительного и потустороннего, найти рациональное объяснение всему непонятному и загадочному, в котором ему чувствовалось присутствие «реальной правды» (Ф. Достоевский). И мопассановский мистицизм имеет схожую природу. «Дыхание потустороннего мира» было внятно Мопассану, и он, как и Тургенев, хотел найти логичные объяснения таинственным явлениям: «Нет ничего на свете, чему нельзя найти объяснение, если отнестись к этому с вниманием...» [5; VI, с. 434]. Новеллы 1880-х годов «Орля», «Кто знает», «На реке», «Страх», «У смертного одра» и другие свидетельствуют о том, что он не только болезненно ощущал потусторонний мир, но и признавал его существование. Представляется также, что Мопассан, обращаясь к столь мрачной мистике сверхъестественного, вовсе не собирался внушить предельный ужас своим читателям, а скорее хотел преодолеть этот страх в себе, так как после прочтения этих его новелл, как и после прочтения «таинственных повестей» Тургенева, читателя не покидает чувство, что все рассказанное писателями могло иметь место в реальной жизни любого человека.

Таким образом, все вышесказанное позволяет говорить о том, что творческие отношения двух великих художников слова складываются в многоуровневую открытую систему контактно-генетических и типологических связей, потенциально богатую для дальнейших исследований и представляющуюся микродиалогом в контексте общего

диалога национальных культур, который не только обнаруживает множественные концептуальные параллели в прозаическом наследии писателей, но и раскрывает их художественную оригинальность как представителей двух великих мировых культур.

Литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин / [Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова]. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. Вейдле В.В. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества / В.В. Вейдле / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bsu.by/Cache/Page/289673.pdf>
3. Мережковский Д.С. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Мережковский Д.С. / [Подгот. текста, послесл. Ермолаева М.]. – М. : Республика, 1995. – 621, [2] с. (Прошлое и настоящее).
4. Мопассан Г. Огонь желания: Роман, новеллы / [Пер. с фр. Вступ. ст. В. Татарина]. – М. : Изд-во Эксмо, 2005. – 640 с.
5. Мопассан Г. Полное собрание сочинений в 12 томах / Ги де Мопассан / [Под общ. ред. Ю.И. Данилина]. – М.: изд-во «Правда», 1958.
6. Паустовский К.Г. Из разных лет / К. Паустовский / [Вступ. статья и публ. Л. Левицкого] // Новый мир. – 1970. – № 4. – С. 90 – 140.
7. Тургенев И.С. Собрание сочинений в десяти томах [Текст] / И.С. Тургенев. – М. : Госуд. изд-во художественной литературы, 1962.
8. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. В 30 книгах [Текст]; Письма в 13 т. / И.С. Тургенев. – М. – Л. : Наука, 1961 – 1967.

Анотація

У статті аналізуються досі не досліджені аспекти творчих зв'язків російського письменника І.С. Тургенєва і французького письменника Гі де Мопассана, зіставляються їх творчі особистості, концепції об'єктивного мистецтва, провідні проблеми і мотиви їхньої прози.

Ключові слова: порівняльно-типологічний аналіз, діалог, стиль, об'єктивний письменник, старість, любов, фантастичне.

Аннотация

В статье анализируются еще не исследованные аспекты творческих связей русского писателя И.С. Тургенева и французского писателя Ги де Мопассана, сопоставляются их творческие личности, концепции объективного искусства, ведущие проблемы и мотивы их прозы.

Ключевые слова: сравнительно-типологический анализ, диалог, стиль, объективный писатель, старость, любовь, фантастическое.

Summary

This article analyses unexplored aspects of I. Turgenev and Guy de Maupassant's creative connections, compare their creative personalities, conceptions of the objective art, the main problems and motives of their prose.

Key words: comparative and typological analysis, dialog, style, objective writer, old age, love, fantastic.