

## ДЕРОМАНТИЗАЦИЯ ОБРАЗОВ ВОЙНЫ И НАПОЛЕОНА В ТВОРЧЕСТВЕ СТЕНДАЛЯ И Л.Н.ТОЛСТОГО

Фредерик Стендаль (1783 – 1842) – крупнейший мастер французского социально-психологического реалистического романа, личная и творческая биография которого тесно связана с именем Наполеона. Свой псевдоним Анри Бейль (настоящее имя писателя) взял по названию саксонского городка Штендаль, в котором ему, участнику наполеоновских походов, пришлось побывать в 1806 г.

Темы войны и Наполеона совсем не случайно оказались магистральными в его произведениях. Анри Бейль впервые услышал имя Бонапарта, окруженное ореолом воинской славы в 1796 г. в связи с победами в Италии. И уже с начала 1800г. семнадцатилетний юноша по протекции высокопоставленного родственника – графа Пьера Дарю, главного интенданта наполеоновской армии, начал службу в военном министерстве, затем был откомандирован в итальянскую армию Бонапарта в качестве сублиейтенанта 6-го драгунского полка и вскоре назначен адъютантом генерала Мишо. Выйдя в отставку в конце 1802 г., он через четыре года вернулся в армию и нес службу в Германии. В 1808 – 1809 гг. будущий писатель вместе с армией побывал в Австрии. Но будучи интендантом, занимаясь армейским снабжением, он не был непосредственным участником сражений.

14 августа 1812 г. Анри Бейль, прикомандированный к главной квартире императора, отправился в Россию. При этом он не мог не знать, что его родственник и покровитель граф Дарю, а также дружески относившийся к нему генерал Дюрок осмелились выступить против планов Наполеона, оценив намерение вторгнуться в Россию как «неоправданный авантюризм». Они полагали, что цели похода на Москву непонятны большинству французов и потому идея войны с русскими непопулярна во Франции [см.: 6, 527]. В справедливости этого мнения Бейлю и суждено было убедиться в России.

Позднее Стендаль, трезво проанализировав свой «русский опыт», назовет 1812 год «роковым». Но еще далекий от сомнений в успехе вторжения, находясь в главной квартире императора в селе Боярникове, Анри Бейль запишет за одиннадцать дней до Бородинского сражения в своем дневнике: «После Вильны увидел всю неприглядность французской армии». И впоследствии, вспоминая 1812 год, он не раз зафиксирует в произведениях разных жанров свои негативные армейские впечатления и проиллюстрирует их конкретными фактами. Особенно часто формулируются в них мысли о «военном варварстве французов», мародерстве, хищениях обмундирования, недисциплинированности, моральном разложении, плохом снабжении,

вызвавшем массовый падеж лошадей и вынудившем солдат бросить артиллерию. «Мы привезли русским людям самое страшное варварство», - констатирует он в письме графине Дарю, подтвердив это и в «Истории живописи в Италии»: «В Москву – город неизвестный Европе <...> мы явились с самым ужасающим варварством». В «Дневнике» появится, в частности, следующая запись: «Видя, как французский солдат бил штыком какого-то русского штатского, мне пришлось обнажить саблю; я готов был пронзить прохвоста». А в «Воспоминаниях эгоиста» писатель приведет такой факт: «Ночью после Бородинского сражения я увидел в нескольких шагах от себя двух или трех убитых французских гвардейских генералов, и у меня вырвались слова, которые могли бы погубить меня: «Несколькими наглецами меньше». Характеризуя экстремальные условия отступления по разоренной Смоленской дороге в «Жизни Анри Брюлара», Стендаль сделает обобщающий вывод: «...о том, что я видел и пережил, писатель-домосед не догадался бы и в тысячу лет».

Пребывание в России стало одним из самых значимых этапов нравственного и интеллектуального развития будущего писателя. В ходе мучительного пятидесятидневного пути от Москвы до Вильны он стал свидетелем исторического подвига народа, его сплоченности, патриотизма, духовной и нравственной силы: «Исход жителей из Смоленска, Гжатска и Москвы, которую в течение двух суток покинуло все население, представляет собой самое удивительное моральное явление в нашем столетии <...> Русский деспотизм совсем не принизил народ духовно» («История живописи в Италии»). Впоследствии он будет неоднократно приводить примеры мужества простых крестьян, казаков атамана Платова, партизан летучего отряда Давыдова, солдат, сомкнувших кольцо окружения наполеоновской армии на реке Березине. «Из всех бедствий, какие могут обрушиться на страну, наихудшее – иностранное нашествие», - напишет на полях книги «Максимы» Вовенарга Анри Бейль, участвовавший в подобном нашествии.

Разгром «великой армии» в России заставил Бейля задуматься о причинах поражения и объективнее оценить личность Наполеона. Если в октябре 1806 г., отправляясь в Германию, он разделял общий для большинства французов культ Наполеона, верил в то, что армия принесет славу Франции, а Наполеон – свободу народам, то в России армия предстала «океаном варварства», а Наполеон – «честолюбцем, решившим взять Москву из тщеславия и желания загладить свои испанские неудачи». Но даже и после русских эпизодов в биографии Бейля его отношение к Наполеону не было однозначно критическим.

Как известно, Наполеон – одна из самых мифологических фигур Новой истории и литературы. Историческая неоднозначность наполеоновской эпохи, внутренняя противоречивость личности Наполеона и той роли, которую он сыграл в истории, породили две разновидности одного и того же мифа, наполненные различным содержанием и противоположными

смыслами. В *апологетической* версии мифа образ Наполеона восходил к мифологеме бога как верховного законодателя миропорядка, обладающего абсолютной ценностью, и к архетипу героя-спасителя. Это был новый Прометей, несущий свет и свободу; а остров св.Елены, куда он был сослан (где и умер пленником англичан), в мифологизированном сознании современников стал своего рода «скалой Прометея» или «Голгофой Христа», местом, осенившим Наполеона ореолом мученичества. В *антибонапартистской* редакции мифа, тоже «переплавлявшей» мотивы из языческой и библейской мифологии, Наполеон предстал антиподом Прометея, носителем деструктивного начала, «исчадием ада», демонической личностью, попирающей все святое. Одной из «сюжетных доминант» этого инварианта явилась стародавняя мифологема мирового зла, персонифицированного теперь в образе императора: Наполеон трактовался как олицетворение и источник глобального вселенского зла и вседозволенности.

Таким образом, мифологема Наполеона подтвердила важную отличительную особенность всякой мифологемы – ее содержательно-смысловую полифонизм и семантическую гибкость, объясняющую возможность наличия двух интерпретаций наполеоновского мифа: возвышенно-героической и «низкой». Общим же для их создателей стало мировосприятие, отличавшееся структурной диффузностью, аналитической несостоятельностью, непониманием истинной социально-исторической сути общественных проблем, коллизий, закономерностей сложной, драматически противоречивой наполеоновской эпохи. Это подтверждается анализом литературного наследия как творцов апологетического мифа (Байрона, Беранже, Гюго, Мандзони, В.Скотта и др.), так и авторов его антибонапартистской редакции (Ж.де Сталь, Ламартин, Констан, Бальзак, Теккерей и др.).

Отношение Стендаля к Наполеону было диалектически сложным. Для него Наполеон не мифологизированная абстрактная фигура, а конкретная, живая и знакомая личность. Стендаль бывал в наполеоновской резиденции в Сен-Клу, работал в одном кабинете с императором и неоднократно беседовал с ним, в частности, во время парада в Москве. («...имел случай видеть Наполеона в Сен-Клу, при Маренго, в Москве» [5,195]). В нем, по словам писателя, «продолжала жить вся проблематика революции». И этот Наполеон, поднявшийся на гребне революции 1789 – 1793 гг. и ставший ее продолжателем, восхищал Стендаля. Но Наполеон, узурпировавший власть, поправший заветы революции, вызывал антипатию и неприязнь. Не случайно Стендаль признавался в конце жизни: «Я пал вместе с Наполеоном в 1814 году <...> И лично мне это падение доставило только удовольствие». Поэтому, работая над «Жизнью Наполеона» в 1818 г., Стендаль отнюдь не намеревался подключаться к мифологической традиции, создавать художественно оранжированную мифологему или, наоборот, демифологизировать Наполеона.

Если говорить о жанровой природе «Жизни Наполеона», это, в нашем представлении, не мифологический нарратив, не мифологема, а скорее – эссема. При анализе принципов воссоздания образа Наполеона становится очевидным, что он разворачивается в ситуации «культурной расчлененности», когда рядом с мнением автора о своем герое существует разнообразие других мнений – французских историков и военных деятелей. Эти мнения вбираются в качестве сомнений или сомнений: излагаются как чужие или функционируют как оговорки в изложении своей позиции. Стендаль опирается не на тождество мнений о Наполеоне, а создает в своей книге пространство предположения и возможности, надеясь именно в нем познать истину. Через мнение, к которому добавляется сомнение (т.е. через их соединение) и достигается, по Стендалю, подлинное знание о Наполеоне. В итоге, как это и должно происходить в эссе, образ Наполеона погружается в становящуюся реальность и обретает бытийную достоверность в личном опыте автора – участника походов наполеоновской армии, в том числе и русского.

Описывая московскую кампанию Наполеона, размышляя о причинах столкновения между Францией и Россией, ставшего «естественным следствием Тильзитского мира», об истоках войны и ее исходах, Стендаль каталогизирует суждения военных историков и опирается на их подвижно-колебательное равновесие. Таким образом, Наполеон становится для Стендаля не данностью, а задачей, решая которую эссеист приходит к выводам о том, что Наполеон «просчитался в своей борьбе с Россией» и «был уже не тем полководцем, который предводительствовал армией в Египте» [4,135]. «Какая великая слава сохранилась бы за Наполеоном-завоевателем, если бы пушечное ядро сразило его в вечер сражения под Москвой» [4,98], – иронизирует Стендаль, хотя само это сражение при Бородино не описывает.

В фокусе стендалевского внимания «героическое сожжение Москвы» [4, 134], отступление французских солдат по Смоленской дороге (Можайск, Гжатск, Вязьма, Дорогобуж), злобные французские офицеры, «грубые солдаты-рубачи», «адская вакханалия» на дорогах, низкий моральный дух армии, которая «из суровой, республиканской, героической, какую она была при Маренго, становилась все более эгоистичной и монархической» [4, 135]. Рисуя страшные бедствия, порожденные войной и оценивая поход на Москву как «неосторожный шаг Наполеона» [4, 133], «потерявшего в России армию» [4, 134], Стендаль осуждает императора за недооценку сил противника и непонимание «внутреннего мира душ» русских людей, особенностей их национального менталитета.

Но усомнившись в России в полководческом гении Наполеона, в его искусстве управлять армией, Стендаль тем не менее еще продолжал верить в «революционера на троне», в великого политического деятеля, представлявшего собой «величайший сгусток энергии», и создавшего могучее государство. И даже в 1830-е годы, осознав, что Наполеон «не выполнил миссию, возложенную на него историей», Стендаль, однако,

заметил в начале «Воспоминаний о Наполеоне» (1837): «Я испытываю нечто вроде благоговения, начиная писать первую фразу истории Наполеона» [5, 205].

«Воспоминания о Наполеоне» – это вторая попытка Стендаля объективно разобраться не в идейно-фигуративных схемах, порожденных персонифицированным мифом, а в противоречивой личности продолжателя и душителя идей Великой французской революции. Книга осталась незаконченной, повествование доведено лишь до оккупации французскими войсками Венеции в мае 1797 г. Характеризуя этот «героический период» биографии Наполеона, Стендаль писал: «В 1797 году его еще можно было любить страстно и беззаветно: он еще не похитил у своей страны свободу» [5, 244].

Но уже в написанной части книги намечены две новые ключевые проблемы: «Наполеон и судьба», «Наполеон и игра». С одной стороны, Стендаль задумывается о таинственном предназначении императора, о соотношении в его судьбе случайности и предопределенности, добра и зла, а с другой – о его умении «играть на свой миф», превращать сражение в грандиозное театральное действие и тем самым эстетизировать войну. Размышления по данному поводу помогли ему осознать свою позицию по отношению к Наполеону и его последнему сражению при Ватерлоо, описанному в «Пармском монастыре» (1839), и разработать новый метод изображения войны, используя приемы ее деэстетизации.

«Пармский монастырь» открывается обширной экспозицией: событиями 1796 года, историческими переменами, принесенными в австрийскую Ломбардию итальянской армией Бонапарта, описанием Северной Италии в годы Консульства и Империи, вплоть до битвы при Ватерлоо, в которой в качестве неискушенного и удивленного свидетеля участвовал главный герой романа – Фабрицио дель Донго.

Без преувеличения можно сказать, что батальные сцены «Пармского монастыря» явились открытием в мировом искусстве. Бальзак заметил в связи с этим: «...г-н Бейль не взялся за полное описание битвы при Ватерлоо, он прошелся по арьергарду и дал два-три эпизода, рисующие поражение наполеоновской армии, но столь мощен был удар его кисти, что мысль наша идет дальше: глаз охватывает все поле битвы и картину великого разгрома» [1, 297]. Это один из первых в литературе примеров использования техники «остранения» и приема монтажа как ключевого для воссоздания «фрагментаризации» социума и бытия и показа разрушения естественных взаимосвязей между предметами и людьми в период военных катаклизмов.

К такому же осмыслению войны постепенно пришел и Л.Н.Толстой, неоднократно восхищавшийся мастерством Стендаля. Так, в беседе с профессором Полем Буайе, гостившим в Ясной Поляне (1899), Толстой заметил: «Перечитайте в «Пармской обители» рассказ о битве при Ватерлоо. Кто до него так описал войну, то есть такой, какой она бывает на самом деле? Помните, как Фабриций едет по полю битвы, абсолютно ничего не понимая,

и как ловко гусары снимают его с коня, с его прекрасного «генеральского коня». Впоследствии на Кавказе мой брат, ставший офицером раньше меня, подтверждал правдивость этих описаний Стендаля. <...> Вскоре в Крыму я получил полную возможность убедиться во всем этом собственными глазами. Но, повторяю, во все том, что я знаю о войне, мой первый учитель – Стендаль» [3, 268-269].

Именно у Стендаля Толстой учился новому взгляду на войну, который нашел отражение в цикле «Севастопольских рассказов» [см.: 2,141-147] и в «Войне и мире». Стремление сказать жестокую правду о войне как кровавом хаосе и описать ее «такой, какой она бывает на самом деле», роднит обоих художников, интересующихся не военно-стратегическими моментами, а общечеловеческими. К числу тождественных проблем относятся и вопросы героизма, характера его проявления, смерти, права на кровь и массовое убийство.

В трактовке войны без прикрас, без облагораживающих покровов, без тени «возвышающего обмана» риторики и патетики Толстой, безусловно, следовал художественным принципам Стендаля, боровшегося против отождествления эстетически значимого и исключительного, героического. Отсюда общее для обоих писателей развенчание войны как апофеоза героической личности. У Толстого ею предстал Наполеон, главной целью обрисовки образа которого явилась деэстетизация, дегероизация, демифологизация и деромантизация «сильной личности» и войны.

Морис Дени Роше, французский литератор и искусствовед, побывавший у Толстого 1 июня 1899 г., отмечал, что «точка зрения Фабрицио на происходящее сражение, которое он наблюдает из своего уголка, не понимая его общего смысла, сильно поразила Толстого». Русский писатель (как и Стендаль) тоже исходил из того, что быть участником сражений еще не означает познать их смысл и сущность войны вообще.

В своей эпопее, события которой даны объемно, стереоскопично, в широком историческом охвате, в темпоральной ретро- и перспективе, Толстой показал Шенграбенское сражение 1805 г. глазами обыкновенного юнкера – 20-летнего Николая Ростова, сама заурядность личности которого призвана была «снять» возвышенно-героический ореол войны, ее идеализацию и апофеозность.

Увиденное молодым героем, впервые оказавшимся на поле боя, тоже представляет собой серию монтажно соединенных «кадров»: стояние под ядрами у Энского моста – бой на мосту через Дунай – бегство в кусты от атакующих в поле французов – на батарее Тушина – во фланкерской цепи впереди отряда Багратиона – бегство от русских кавалергардов, преследующих неприятеля. Как и Фабрицио, представлявший войну в виде непрерывного ряда подвигов, а поле боя как красивую дорогу к славе, Николай Ростов мечтал ловко, красиво и изящно «врубаться» в ряды врагов, не запятнав при этом сапог и не нарушив ни единой складки на мундире.

Показателен в этом отношении «кадр», фиксирующий бой на мосту, когда герой «не знал, что ему делать» [III, 504]. Не понимая, что эта атака и есть война, он полагал, что сражение означало «рубить направо и налево» [III, 454], но «рубить» на мосту было некого. Это же состояние отчаяния, неопределенности, растерянности переживает герой и позднее: «...он ничего не мог ни понять, ни разобрать из того, что делалось: двигались там в дыму какие-то люди, двигались и спереди, и сзади, какие-то холсты войск; но зачем? кто? куда? – нельзя было понять» [III, 505].

Ощувивший себя «песчинкой» [III, 457], способной вместе со всей человеческой громадой пойти в огонь и воду, на геройство и смерть по одному только слову государя, Николай на деле чаще убегал от противника, а однажды даже и от своих – отряда кавалергардов, символизировавшего захватывающую внешнюю силу, которая в любой миг могла его уничтожить. Вместо того, чтобы «изведать наслаждение атаки» [III, 386], неопытный юнкер бежит в кусты «с чувством зайца, убегающего от собак. Одно нераздельное чувство страха за свою молодую, счастливую жизнь владело всем его существом <...> и холод ужаса пробежал по его спине» [III, 388]. Это ощущение охоты, роднившее героев Стендаля и Толстого на поле боя, усиливалось в моменты наивысшей опасности, требующей активного действия. С помощью антитезы «действие – бездействие» Толстой неоднократно подчеркивает оцепенение Ростова, не понимавшего сути своего положения: «Кто они? Зачем они бегут?.. Убить меня? *Меня*, кого так любят все?» [III, 387].

В связи с этим симптоматична следующая психологическая и сюжетная параллель в поведении Фабрицио и Ростова. Когда итальянец увидел двух неприятельских кавалеристов, он тотчас забыл об игре в войну и бросился обратно, швырнув ружье в сторону. Когда же смерть вплотную приблизилась к Николаю, то неподвижно стоявший Ростов по-детски бросил пистолет во французов и побежал к спасительным кустам. Здесь прием параллелизма помогает Толстому нарисовать эмблематическую сцену, перекликающуюся с более поздним эпизодом охоты на волка, повторяющим ситуацию ожидания и бездействия. Описание сидящего в кустах Николая создает своего рода «рифму» ситуаций: Ростов напряженно мечтает о том, чтобы волк вышел именно на него, как когда-то он сам, подобно волку, спасаясь, бежал к кустам, где засели русские стрелки.

Создавая образ войны, Толстой выстраивает изобразительные и звуковые ряды, перечисляя фактически те же ее материальные атрибуты, что и Стендаль в «Пармском монастыре»: артиллерия, конница, пехота, ядра («лепешки французские» – III, 391), шпаги, дым, кровь, убитые и искалеченные солдаты. Звуковой ряд создается тоже за счет общих источников звука: свист гранат, пушечный, орудейный гром, треск, «перекаты» ружейной стрельбы, «общий гул выстрелов», не умолкавшая канонада, крики и стоны раненых.

Этим рядам, ассоциирующимся со смертью, контрастно противопоставляется природный ряд, олицетворяющий жизнь: солнце, река, «голубое, спокойное и глубокое небо», голубеющие горы, таинственные ущелья, «залитые до макуш туманом сосновые леса» [III, 337]. Ощущая на мосту свою незащищенность от внешней угрозы, юнкер любит задунайскими горами, безопасными эстетическими далями. Так антитеза «война – мир» дополняется антитезой «смерть – жизнь, вечная природа»: «Николай отвернулся и, как будто отыскивая чего-то, стал смотреть на даль, на воду Дуная, на небо, на солнце <...> Ничего, ничего бы я не желал, ничего бы не желал, ежели бы я только был там, – думал Ростов. – Во мне одном и в этом солнце так много счастья, а тут.... Стоны, страдания, страх и эта неясность, эта поспешность... Вот опять кричат что-то, и опять все побежали куда-то назад, и я бегу с ними, и вот она, вот она, смерть надо мной, вокруг меня... Мгновенье – и я никогда уже не увижу этого солнца, этой воды, этого ущелья...» [III, 336-337].

В отличие от дель Донго, Ростов пытается образно осмыслить свой страх за жизнь и ужас перед смертью. Пристальнее, чем обычно, он смотрит на животворящее светило и далекое небо, и мучительный страх замещается тоской по мирным картинам; а затем тоска и «сожаление к себе» [III, 510] сменяются жаждой жизни, верой в сверхъестественную силу небес, способную спасти и защитить. Так, с образом Николая Ростова оказывается связанным еще одно важное для системы романских антитез противопоставление – трусости и храбрости. Война, участие в боевых операциях постепенно проявляют его лучшие человеческие качества (см. историю пленения им молодого французского офицера с «невражеским», «домашним» лицом). И если в начале военной карьеры своим трусливым поведением («все кончилось, но я трус, да, я трус» – III, 337) он будто бы отрицал древнюю мифологему юного воителя, олицетворяющего героическое, победоносное начало, то «идя в дело» в 1812 году, «не испытывал ни малейшего чувства страха <...> выучился управлять своей душой перед опасностью» [V, 65].

Но если Николаю Ростову присуще почти мистическое благоговение перед императором Александром I, то другому участнику баталий 1805 года Андрею Болконскому – преклонение перед гением Наполеона. Для Николая Наполеон однозначно «преступник» [IV, 145], для князя Андрея долгое время «герой, гений», «гениальный герой» [III, 347, 357], «великий полководец» [III, 281], «великий на Аркольском мосту, в госпитале в Яффе, где он чумным подавал руку» [III, 180]. Наполеоновский миф овладел сознанием, мыслью, чувствами, воображением Болконского, который хотел пережить «наполеонаду» – судьбу Наполеона как некую экзистенциальную модель-парадигму.

Однако сражение при Аустерлице (месте «пересечения» Болконского и его кумира) не стало «счастливой минутой», тем Тулоном, которого так долго ждал он» [III, 482]. «Хочу славы... Смерть, раны, потеря семьи, ничто



мне не страшно <...> Я всех отдаю за минуту славы, торжества над людьми, за любовь к себе людей...» [III, 483]. На фоне высокого и вечного неба «его герой» представляется раненому князю «маленьким», «ничтожным», «мелочным», «тщеславным», а само сражение помогает постичь деструктивную и трансгрессивную сущность «благодетеля народов», мотивы и волевые устремления, им движущие.

Трансформация жизненных идеалов и взглядов на Наполеона закономерно порождает новую антитезу: «герой – антигерой». Примечательно, что «снижение» героических образов войны и Наполеона во многом достигается Толстым за счет эмблематического образа знамени. Знамя в руках Бонапарта, атакующего Аркольский мост, – символ его первых военных викторий. Полковое знамя (знак воинской доблести), поднятое Болконским, но захваченное французами как трофей, из святыни превращается в древко, палку с полотнищем – символ поражения русских. А произошедшая своеобразная «смена сил» (небо вместо знамени и Наполеона) отражает важнейшую перемену в сознании князя Андрея.

В приобщении к «бесконечному» Болконский осознает несостоятельность своих честолюбивых, тщеславных узкоэгоистических устремлений. «Символика бесконечного, вне «я» бытующего, не «я» принадлежащего обрела реальный, «земной», человеческий смысл в общенациональном патриотическом порыве 1812 года» [8, 99], когда на смену временному воинскому *противнику* 1805 г., войне с совершенно чуждыми русскому человеку целями придет *враг* и война всенародная, война за свое, кровное, веками принадлежащее народу. Как следствие этого в художественном пространстве эпопеи возникают новые антитезы: «дубина народной войны» - «шпага фехтовальщика», патриотизм подлинный и мнимый, война освободительная и захватническая, Шенграбен – Шевардино, холодная военная наполеоновская машина – скрытый «теплый патриотизм», всенародное воодушевление и общенациональная героика, Наполеон – Александр I, Кутузов – Наполеон.

Толстому было известно, что победу при Бородине празднуют и русские, и французы. Но его концепция исхода битвы под Москвой совпадает с концепцией Отечественной войны: «в вечер 26-го августа и Кутузов, и вся русская армия были уверены, что бородинское сражение выиграно» [V, 280]. Несмотря на значительные потери, Кутузов уверен в нравственной победе русского духа – духа каждого солдата, армии, нации, «духа простоты, добра и правды» (Н.Н.Страхов).

Если образ Наполеона – темный полюс романа, создающий идеологическое и психологическое пространство деструктивного опыта, не отвечающее нормам нравственности, права, критериям цивилизованности, то образ «кунктатора» Кутузова – светлый полюс, олицетворяющий высшую правду, «народное чувство, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его» [VI, 199]. Толстой не стремился к исторической достоверности образа Наполеона, сознательно строил персонаж, имевший мало общего с реальным

прототипом. Это обобщенный образ завоевателя, как бы внеличностное, обобщенно-историческое олицетворение самой «наполеоновской идеи», занимавшей русское общество с 1805 года. Таким образом, темы Кутузова и Наполеона, объединенные в антитезу как два ее члена, подразумевают не только противопоставление, но и взаимоисключение.

Разоблачая Наполеона как одного из создателей личной мифологии, писатель неоднократно выявляет комедиантскую сущность «революционного императора»: «соединение французской ловкости и итальянского актерства» [III, 466], «актерское чутье Наполеона» [V, 341], «актер, последняя роль которого сыграна» [VI, 260]. Его негативно-лицедейская натура раскрывается и в эпизоде с портретом сына, и в сцене ожидания делегации с ключами от Москвы. Развенчивая Наполеона-человека, Толстой одновременно развенчивает и культ войны.

Антитеза «Наполеон – Кутузов» есть по сути своей иноформа антитезы «война – мир», т.к. «наполеоновская идея» у Толстого эквивалентна самой идее войны. Эта мысль подчеркивается автором и пространственной антитезой: Тулон (Франция, 1793) – Арколе (Италия, 1796) – Египет (1798) – Яффа (Сирия, 1799) – Аустерлиц (Австрия, 1805) – Тильзит (Пруссия, 1807) – Бородино (1812). Это не просто топосы, а географически маркированные этапы пути Наполеона от его первого военного сражения, выигранного капитаном Бонапартом в 1793г., до поражения императора и главнокомандующего в русской кампании 1812 г.

Наполеон – «баловень Случая» и «человек войны», олицетворяющий (по мнению потенциального «наполеоубийцы» Пьера Безухова) «зверя, о котором предсказано в Апокалипсисе» [V, 83]. А образ «медлителя» Кутузова, воплощающего «мысль народную», идею мира, неприятия войны, ее бесчеловечности, «вписывается» в народный тип воина-освободителя. Даже описание его смерти подается в эпически-величественных тонах. Хотя военная кампания 1812 – 1814 гг. еще не завершена, но народная война окончена, отечество свободно, герой исполнил свою миссию до конца и может оставить землю: «Представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер» [VI, 218].

Именно бородинские главы эпопеи раскрывают принципиальную разницу в подходах Стендаля и Толстого к проблеме человека и войны. Толстой отказался от исторической и психологической локальности, свойственной описанию битвы при Ватерлоо, сделал своей задачей художественное воссоздание народного «космоса», массовой психологии «сообщества» - сотен и тысяч людей, для которых Бородинское поле – тяжелый, изнурительный ратный труд.

В фокусе внимания русского романиста оказался массовый патриотический порыв, охвативший весь народ и явившийся одной из неотъемлемых черт русского национального характера. А сама тема войны как онтологического феномена приобрела «многоголосое», полифоническое звучание и осложнилась многими «наслоениями». Она органически

сочеталась с раздумьями Толстого об исторических судьбах России, движущих силах истории, о роли личности, о соотношении общих и частных интересов (жизни личной и «роевой»), об этнической идентификации. В соответствии с художественной логикой эпопеи, драматизм, присущий Стендалю в батальных описаниях, уступил место толстовскому трагизму в постижении войны как одного из главных спутников и проявлений исторической жизни.

### Литература

1. Бальзак О. Этюд о Бейле // Бальзак О. Собр.соч.: В 24 т.. – М.: ГИХЛ, 1960. – Т.24. – С.297-298.
2. Бардыкова Н.В. Проблема «человек и война» в творчестве Стендаля и Л.Н.Толстого // Л.Н.Толстой – писатель, мыслитель, философ (К 180-летию со дня рождения). Материалы международной научно-практической конференции. – Белгород: БелГУ, 2009. – С.141-147.
3. Буайе П. Три дня в Ясной Поляне // Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. – М.: Худ.лит., 1978. – Т.2. – С.267-270.
4. Стендаль. Жизнь Наполеона // Стендаль. Собр.соч.: В 15т. – М.: Правда, 1959. – Т. 11. – С.5-190.
5. Стендаль. Воспоминания о Наполеоне // Стендаль. Собр.соч.: В 15т. – М.: Правда, 1959. – Т. 11. – С.191-389.
6. Тарле Е.В. Нашествие Наполеона на Россию // Тарле Е.В. Собр.соч.: В 12т. – М.: АН СССР, 1959. - Т.7. – С.527-528.
7. Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собр.соч.: В 12т. – М.: Правда, 1987. – Тт. III, IV, V,VI. При цитировании римской цифрой обозначается том, арабской – страница.
8. Янковский Ю.З.Человек и война в творчестве Л.Н.Толстого. – Киев: Вища школа, 1978. – 143с.

### Анотація

Об'єктами порівняльно-співставляючого аналізу є твори французького та російського реалістів XIX століття, в яких ставиться проблема «війна і людина», а однією з ключових в їх ідейно-тематичному комплексі виявляється тема французького імператора: «Життя Наполеона», «Спогади про Наполеона», «Пармський монастир» Стендаля, «Війна і мир» Толстого.

Простежується динаміка поглядів Стендаля на Наполеона і його ставлення до апологетичної та антибонапартистської версій міфу про Наполеона, в зв'язку з чим також розповідається і своєрідність жанрових форм його книг.

Художній світ Стендаля розглядається як «генезис» толстовських творчих шукань 1850-х років, а сам Стендаль - як орієнтир Толстого, що опановував стендалевський досвід опису батальних сцен у «Пармському монастирі». Показані тематичні переклички і спільність позицій художників в деромантизації війни, в ракурсах і прийомах її зображення («остраненіє»,

монтаж). Крім того, проявляється різниця в концепціях та ідейно-емоційній оцінці образу Наполеона у Стендаля і Толстого, головною метою окреслення якого стала у російського письменника деестетизація, дегероїзація і деміфологізація «сильної особистості».

**Ключові слова:** апологетична та антибонапартистська версії міфу, міфологема, есема, техніка остраненія, монтаж, деестетизація, деромантизація, деміфологізація, дегероїзація.

### Аннотация

Объектами сравнительно-сопоставительного анализа являются произведения французского и русского реалистов XIX века, в которых ставится проблема «война и человек», а одной из ключевых в их идейно-тематическом комплексе оказывается тема французского императора: «Жизнь Наполеона», «Воспоминания о Наполеоне», «Пармский монастырь» Стендаля, «Война и мир» Толстого.

Прослеживается динамика взглядов Стендаля на Наполеона и его отношение к апологетической и антибонапартистской версиям мифа о Наполеоне, в связи с чем также раскрывается и своеобразие жанровых форм его книг.

Художественный мир Стендаля рассматривается как «генезис» толстовских творческих исканий 1850-х годов, а сам Стендаль - как ориентир Толстого, постигавшего стендалевский опыт описания батальных сцен в «Пармском монастыре». Показаны тематические переключки и общность позиций художников в деромантизации войны, в ракурсах и приемах ее изображения («остранение», монтаж). Кроме того, выявляется разница в концепциях и идейно-эмоциональной оценке образа Наполеона у Стендаля и Толстого, главной целью обрисовки которого стала у русского писателя деестетизация, дегероизация и демифологизация «сильной личности».

**Ключевые слова:** апологетическая и антибонапартистская версии мифа, мифологема, эсема, техника остранения, монтаж, деестетизация, деромантизация, демифологизация, дегероизация.

### Summary

The following comparative analysis focuses on certain novels by the great Russian and French 19<sup>th</sup> century realist writers L.Tolstoy and Stendhal. Both authors, Stendhal in “The Life of Napoleon”, “Parm Monastery”, “Reminiscences about Napoleon” and L.Tolstoy in “War and Peace”, raise problems of man at war concentrating on the personality of the Emperor of the French.

Evolution of Stendhal’s views on Napoleon as well as his attitude to apologetic and anti-Bounaparte myths are also dealt with in the article. Besides the articles elaborates on the originality of genres employed by Stendhal.

Stendhal’s artistic views are regarded as a source for L.Tolstoy’s creative activity over the 1850s. Stendhal could possibly serve as a reference point for

Tolstoy in his attempt to learn the art of depicting battle scenes from Stendhal's "Parm Monastery" experience.

The article stresses the identical approach of both-great novelists to portraying war stripped of any romantic charm as well as to such literary devices as foreshortening and montage.

Moreover the article reveals the existing disparity in conceptual and emotional appraisal of Napoleon's personality in Stendal's and Tolstoy's works. It seems obvious that L.Tolstoy aimed at denying the image of Napoleon any aesthetic, mythological or heroic "strong personality" appeal.

**Key-words:** images of war, comparative analysis, man at war, apologetic and anti-Bounaparte myths, originality of genres, art of depicting battle scenes, literary devices as foreshortening and montage.