

УДК 821.161.1-32

DOI: 10.21779/2542-0313-2019-34-3-38-48

Л.Г. Алахвердиева

**Философские основания художественной концепции Ги де Мопассана
(на примере романа «Милый друг»)**

*Дагестанский государственный университет; 367000, Россия, г. Махачкала,
ул. М. Гаджиева, 43а; breslau47@mail.ru*

В статье рассматриваются и анализируются философские основания, ставшие ядром художественной концепции Ги де Мопассана при написании романа «Милый друг». Автор статьи обращается к современным философским теориям экзистенциализма, феноменологии и находит их основные тезисы реализованными в романе еще до того, как они были сформулированы и обобщены в философские теории позднее. В статье предпринята попытка оценить роман Ги де Мопассана с современных позиций и выявить в них те философские основания, которые он интуитивно вкладывал в свое творчество, рассмотреть, как сопряжены актуальные философские идеи с его художественной концепцией и как они конкретно актуализируются в системе художественных смыслов и образов романа. Отмечается, что писатель свою художественную концепцию мира конструирует в рамках системы *личность–общество–природная среда* и с помощью художественного метода пытается выяснить, что является истинно важным в человеческой сущности и что определяет нормативные понятия поведения и человеческого потенциала. Однако он сам не дает образцы правильного или неправильного поведения, не становится в позу морализатора, не выражает открыто своих симпатий и антипатий. Как писатель он выполняет просветительскую функцию перед читателем, а тот свободен в выборе: принять или не принять то, что ему адресуют. Роман «Милый друг», написанный в пессимистических тонах, можно считать осознанной реакцией Ги де Мопассана на французское общество Третьей республики, проявившего достаточно четко признаки кризиса европейского рационализма. В романе просматриваются философские идеи экзистенциализма, наиболее художественно ориентированной философской теории (ее теоретики Ж.-П. Сартр, А. Камю были философами и писателями и т. д.).

Ключевые слова: *художественная концепция, личность, философские основания, экзистенциализм, поведение, свобода выбора, художественный образ.*

Ничто не возникает на пустом месте: экзистенциализм как философское течение оформился в полном объеме только во второй половине 20 века, хотя его ростки можно найти в творчестве Ги де Мопассана, мастера наблюдения, социального мыслителя и гениального писателя, умеющего скрывать свои истинные намерения в глубинных структурах французского текста. Ему интуитивно удалось найти способы изображения и обличения экзистенциальной сущности человека в кризисный период после торжества завоеваний Великой французской революции, расширить представления о человеке и мире и тем самым предвосхитить появление во Франции нового философского мышления. Писатель задумывается о сущности человеческого бытия, его нравственных устоях, о границах свободы и о перспективах буржуазного общества, которое не спо-

собно защитить своих граждан от безнравственности, интеллектуальной и духовной пустоты и абсурдности действий. Вот почему интересно оценить романы Ги де Мопассана с современных позиций и выявить в них те философские основания, которые он интуитивно вкладывал в свое творчество, рассмотреть, как сопряжены актуальные философские идеи с его художественной концепцией.

В процессе объективации философских проблем в художественной литературе писатель старается найти форму, адекватную сути изображаемого, отобразить действительность в реальных связях, что позволяет художественному тексту обрести особую объемность и социальное содержание. Ги де Мопассан стремится познать человека и его место в мире через художественное произведение, используя богатый арсенал средств для манифестации и осмысления многих проблем, носящих философский характер. Изучая проблему соотношения художественной литературы и философии, Мехед Г.Н. рассматривает художественную литературу как метод философии [1]. Такой подход нам кажется целесообразным, поскольку смыслы художественного произведения нередко обусловлены философскими проблемами, что дает основание исследователю творчества Ги де Мопассана интерпретировать его произведения с философских позиций, с одной стороны, и дает возможность писателю популяризировать значимые философские проблемы в читательской среде, а значит и в обществе – с другой. Теоретические проблемы философии, реализуясь в конкретных ситуациях произведения, отражаются в системе художественных координат, направленной на воплощение авторской интенции и иллюстрацию авторских философских построений. Таким образом, можно считать, что художественная литература служит особым инструментом исследования философских проблем, даже тех, которые еще конкретно не оформились, но уже наметились.

Роман «Милый друг», написанный в пессимистических тонах, можно считать осознанной реакцией Ги де Мопассана на французское общество Третьей республики, проявившего достаточно четко признаки кризиса европейского рационализма. В романе просматриваются философские идеи экзистенциализма, наиболее художественно ориентированной философской теории (ее теоретики Ж.-П. Сартр, А. Камю были философами и писателями и т. д.).

Свою художественную концепцию мира, порожденную ритмом меняющегося общества, Ги де Мопассан конструирует в рамках концепции *личность–общество–природная среда*. В центре этой художественно-образной конструкции произведения находится человек, его внутренний мир и коммуникации, обусловленные социально-идеологическими позициями автора и социума, в котором он существует, а также системой культурных ценностей, характерных для данного времени. Такой подход соответствует известному тезису античной философии Протагора «Человек есть мера всех вещей». Писатель с помощью художественного метода пытается выяснить, что является истинно важным в человеческой сущности и что определяет нормативные понятия поведения и человеческого потенциала.

Его произведения имеют познавательную функцию, им задаются философская проблематика, углубленный психологизм, реализуемые в языковом материале и художественных образах. На примере главного персонажа романа «Милый друг» Ги де Мопассан [2] доказывает, что в XIX веке человек должен изучаться главным образом как индивид со своими личными переживаниями и устремлениями, со своей неповторимо-

стью, который пересоздает под свое бытие весь природный и социальный мир.

В романе на первое место выдвигается идея эгоизма человека, который действует сознательно или даже бессознательно, но только во имя собственного блага. Каждый за себя и все в этом мире подчиняется эгоистическим устремлениям к удовлетворению амбиций и приобретению богатства, так рассуждает Дюруа в романе «Милый друг». Автор философствует как бы изнутри своего персонажа. Таким образом, намечается определенное понимание свободы действий человека, т. е. свободный человек – это тот, кто смело доминирует над ситуацией и направляет её себе на благо, даже если для этого нужно преодолеть свою человечность. Дюруа с его философской рефлексией как раз подходит для этого определения. «Милый друг», как называет его Ги де Мопассан и все окружающие, оказывается совсем не милым, а жестоким как хищник.

Chacun pour soi. La victoire est aux adacieux. Tout n est que de l'égoïsme. L' égoïsme pour l' ambition et la fortune vaut mieux que l'égoïsme pour la femme et pour l' amour (p. 162).

Писатель выводит в главные персонажи романа человека с упрощенной психологией и звериными повадками. Он откровенно раскрывает перед читателем его скудный внутренний мир, обусловленный нравами буржуазного общества Третьей республики, в котором произошла переоценка всех духовных ценностей, провозглашенных Великой буржуазной революцией.

Жорж Дюруа, отрицательный персонаж романа, является воплощением алчности, безнравственности, жестокости, он достигает высокого положения в буржуазном обществе и становится тем, кто управляет этим обществом. Образ Дюруа это порождение буржуазной действительности и его философии, насмешка над моралью буржуа. По М. Шелеру, кризис общества, социальные противоречия и другие коллизии – это проявление кризиса человека, его личности [3]. Этот тезис М. Шелера находит свою актуализацию в романе. Ги де Мопассан один из тех писателей, кто заметил, что французское общество поражено глубоким нравственным кризисом и европейский рационализм стал постепенно угасать и заменяться иррационализмом, поэтому в его романе отражается пессимистический взгляд на будущее не просто человека, но и всего человечества. Озабоченность поворотом европейской философской мысли к пессимизму и иррационализму стимулировала позднее О. Шпенглера на написание небезызвестной книги «Закат Европы» (1918).

Ги де Мопассан тонко вплетает философское мышление в мышление художественное в процессе повествования. С первых страниц романа писатель, сравнивая Жоржа Дюруа с ястребом, высматривающим свою добычу, напоминает читателю, что не все человеческое есть в человеке, человек является биологическим организмом, частью природной среды и «зверь в человеке» проявляется в определенных обстоятельствах и что древнекитайская пословица *He все люди есть в зверях, но все звери есть в людях* остается актуальной.

...il ...jeta sur les dîneurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon, qui s' étendent comme des coups d'épervier (p. 12).

В этом описании персонажу уже задаются звериная сущность, инстинкт агрессивности, нечто злое и опасное, подчиненное его биологическому началу, которое бессознательно реализуется в его поведении. Это качество закрепляется за Жоржем Дюруа также в момент его свидания с мадам Вальтер. Таким образом, писатель характеризует

основное качество персонажа, которое является двигателем его карьеры. Это – хищник (*épervier*).

...il la saisit comme une proie (p. 188).

В мадам Вальтер и ее отношениях с Дюруа тоже доминирует животное, с которым не справляются ни ее религиозность, ни долг жены и матери. Однако писатель, используя сравнение *comme une proie*, изображает её как дичь, осознанную добычу Дюруа.

Elle se sentait prise comme une bête dans un filet, liée, jetée entre les bras de ce mâle... (p. 182)

Анализ языковых средств показывает, что взаимосвязь различных тропов и фигур создает сложную сеть ассоциаций на семантическом уровне, позволяющих создавать философско-художественные описания и обнажать перед читателем человеческую сущность. Образ мадам Вальтер, подчинившейся слепому жизненному порыву в своей любви к Дюруа, вполне отвечает выводу философии М. Шелера о неизменной биологической природе человека: сущность человека не в том, что человек в первую очередь разумное существо, а в том, что он существо биологическое, инстинктивное [3]. Метафорическое мышление Ги де Мопассана позволяет не только особым образом конструировать художественную действительность, но и является специфическим средством реализации отношения писателя к изображаемой действительности и философствования.

Роман Ги де Мопассана «Милый друг» насыщен информацией, и во всех отношениях его уроки познавательны и поучительны. Идеи экзистенциализма появляются в романе не как ведущая проблема, а как моменты системы отношений между персонажами и окружающим миром, позволяющими автору реализовать взаимосвязи и взаимодействия персонажа с разными внутренними и внешними средами, с самим собой, с самопознанием, с его представлением о себе и с решением экзистенциальных проблем своего бытия и т. д.

В романе Ги де Мопассана «Милый друг» читатель легко замечает, как главный персонаж Жорж Дюруа, приехав в Париж после воинской службы в качестве унтер-офицера колониальных войск в Алжире, где он чувствовал себя всевластным хозяином, не просто изменился и приспособился к новой обстановке; он стал иначе воспринимать себя в пространстве и в парижском обществе. Его грубые армейские принципы и привычки были поколеблены, подвергнуты сомнению и трансформации. В процессе социализации он приобретает набор определенных знаний о социальной системе, способностей и социальных качеств, которые позволяют ему осознать свои цели и потребности для успешной жизни в Париже. Здесь он сталкивается с французским буржуазным обществом XIX века, которое позднее французский философ Ги Дебор назовет «обществом спектакля», совершающим «грязные дела» под маской внешней благопристойности, и где власть и потребление становятся самоцелью и единственной жизненной мотивацией. По идее Ги Дебора, субъектом истории может стать лишь человек самосозидающий, являющийся господином и обладателем собственного мира [4]. Жорж Дюруа в конце романа достигает этого положения.

Еще задолго до рождения философии экзистенциализма Ги де Мопассан наделяет своего героя характерными чертами, свойственными этому направлению в философии. Оппозиция «существование – сущность», главный тезис этой философии, передается четко через образ Жоржа Дюруа; он сначала просто существует, не имея никакой собственной сущности, которую ему еще предстоит на протяжении романа разрабатывать

самостоятельно, постоянно делая выбор на жизненном пути. Заметим, что сущность персонажа почти всегда глубоко сокрыта от читателя, а существование всегда находится на поверхности и раскрывается в художественной коммуникации.

On était au 28 juin, et il lui restait juste en poche trois francs quarante pour finir le mois. Cela représentait deux dîners sans déjeuners, ou deux déjeuners sans dîners, au choix (p. 12).

В романе «Милый друг» жалкое существование Дюруа в Париже задается уже в начале произведения и предшествует его сущности, проявившейся полномасштабно к концу романа. Внутренние размышления героя о том, что выбрать – два обеда или два завтрака на оставшиеся три дня до конца месяца и сколько су за них нужно уплатить, чтобы из этой суммы еще выкроить на два бокала выпивки на бульваре, свидетельствуют о крайне скудном существовании Жоржа и его социальной неустроенности. Однако он старается скрыть бедность за своей красивой внешностью и выправкой бывшего военного. Живописание словом, правдоподобие деталей, отсутствие нехарактерного и несущественного создают объемную картину художественной действительности, в которую писатель вкладывает особый смысл.

Quoique habillé d'un complet de soixante francs, il gardait une certaine élégance tapageuse, un peu commune, réelle cependant. ... il ressemblait bien au mauvais sujet des romans populaires (p. 12).

Существование представляется индивидуальной областью бытия, как справедливо утверждает М. Хайдеггер, «бытие всегда моё» [5]. В начале пути Дюруа живет, как все, и даже не подозревает о том, кто он такой в реальности, не знает своих скрытых способностей, возможностей, своего подлинного «я», однако очень быстро к нему приходит осознание своего бытия (*existence besogneuse*), которое следует изменить. Ему уже хочется быть чем-то большим и иным, чем он есть, он стремится к бытию, которое М. Хайдеггер называет интенциональным бытием [5]. В тексте романа читатель наблюдает взаимодействие действительности с носителем бытия, под воздействием которого герой трансформируется сам и, по определению К. Ясперса, «творит свой мир таким, каким его хочет видеть» [6]. В конце романа «жизненный мир» (термин Э. Гуссерля) успешно построен, Ж. Дюруа достигает его вершины, преодолев все препятствия на своем пути:

Il devenait un des maître de la terre, lui, lui, le fils des deux pauvres paysans de Canteleu (p. 251).

George, affolé de joie, se croyait un roi qu, un peuple venait acclamer... (p. 252).

Лексические единицы *maître de la terre, un roi* (хозяин Земли, король) маркируют Дюруа как существо высшего уровня в современном ему обществе, который смог выделиться не только над самим собой, но и над другими и достигнуть своей «человеческой самости». Согласно философской антропологии бытие человека необходимо рассматривать во взаимосвязи и единстве с бытием других людей, что и удастся сделать Ги де Мопассану на протяжении романа. Сущность героя раскрывается через его отношения с другими персонажами, в основном женскими: Рашель, Мадлен Форестье, мадам Марелль, мадам Вальтер, Сюзанн.

Э. Гуссерль, родоначальник современной феноменологии, рассматривает существование как заботу, с которой связано время бытия, как царство обыденности, банальности, повседневности, в котором всякий делается другим и никто самим собой и

которое очень точно определяет парижское существование нашего героя. «Этот мир не для каждого тот же самый», – утверждает Э. Гуссерль [7]. Дюруа озабочен своим будущим, он стремится всеми способами вырваться из своей скудной повседневности.

Alors il s'étudia comme font les acteurs pour apprendre leurs rôles (p. 24).

Писатель использует для характеристики героя стилистический прием сравнения, чтобы показать перевоплощение Дюруа: на сцене жизни он – актер, еще не вполне уверенный в себе, но выбор уже сделан. Общество как и спектакль нуждается в актерах.

Mais Duroy, tout à coup perdant son aplomb, se sentit perclus de crainte, haletant. Il allait faire son premier pas dans l'existence attendue, rêvée. Il s'avança, pourtant (p. 24).

Выбор раскрепощает, определяет свободу и направление действий персонажа. Свобода Дюруа абсолютна: он свободен постольку, поскольку способен хотеть улучшить свое существование. Этот тезис созвучен пониманию свободы и выбора в теории экзистенциализма.

Et une exasperation le souleva contre sa pauvreté de sa vie. Il se dit qu'il fallait sortir de là, tout de suite, qu'il fallait en finir dès le lendemain avec cette existence besogneuse (p. 34).

Свобода выбора делает отношения Ж. Дюруа с внешним миром и с самим собой исключительно сложными, динамичными, изменчивыми, корыстными и безнравственными. Наделяя своего героя неограниченной свободой, Ги де Мопассан предусматривает его отход от религии и ведет к атеизму, т. е. даже в вопросе религии философская концепция писателя соотносится с тезисом экзистенциализма, который отвергает догматическое постулирование существования бога. Сцены соблазнения мадам Вальтер происходят на фоне католического собора и внутри него, так писатель указывает на абсурдность религии в глазах Дюруа. Его поведение обусловлено, несомненно, факторами общественной среды, в которой реализуется его индивидуальное бытие, и его индивидуальной реакцией на внешние стимулы «общества спектакля». Однако сущность бытия привязана к выбору, и это доказано в романе, где у каждого персонажа его бытие определено именно его выбором. Таковы женские персонажи романа: Мадлен Форестье, красивая, умная и ловкая, использует любовников для карьерного роста своих мужей и упрочивает свое положение в обществе; мадам Марелль, вполне довольствуется ролью любовницы, которую ей отводит Жорж Дюруа. Мадам Вальтер, выбрав Дюруа в качестве любовника, превратила свое существование в кошмар. Писатель откровенно пародирует ее любовь, иронически её переосмысливая с временами года и представляя абсурдной для женщины ее возраста, ума и положения. Изысканная лексика и водевильная ситуация создают элегантно-утонченный пародийный стиль. Её «юношеская» любовь в 40 лет становится предметом осмеяния, абсурдом.

...la quarantaine tranquille (мадам Вальтер) semblait un automne pâle après un été froid, ça avait été une sorte de printemps fané, plein de petites fleurs mal sorties et de bourgeons avortés... (p. 193).

Существование мадам Вальтер укладывается в схему, основанную на метафоре *un été froid – un automne pâle – une sorte de printemps fané*, где ироническое осмысление буржуазной действительности пронизано мировоззренческой установкой писателя о ее абсурдности. Любовь – это иллюзия, мадам Вальтер обречена на абсолютное одиночество и страдание. Метафорическое описание создает образность, наглядность и своеобразие стиля писателя. Однако А.С. Колесников считает, что реализованная метафора представляет зримый шифр, а читатель должен снять наглядность, чтобы увидеть за ней мысль [8].

Сделав выбор в пользу журналистики (по Ж.-П. Сартру – экзистенциальный выбор), Дюруа определяет свою судьбу на многие годы и переходит из одного бытия (военный) в другое (журналист), ему дана возможность видоизменять свое отношение с этим бытием: вся его жизнь рисуется читателю как цепочка различных «маленьких жизней», состоящая из отрезков разнообразного бытия, связанная особыми «узами», т. е. экзистенциальными решениями на каждый определенный момент его существования. Он сознает и утверждает себя в качестве инициатора и ответственного конструктора своего «жизненного мира». При этом движущей пружиной эволюции героя являются не внешние факторы его существования: борьба за бытие и естественный отбор, а внутренний импульс, по Т. Шардену, «глубинный порыв» [9] или «жизненный порыв», по Анри Бергсону, т. е. какой-то внутренний принцип движения, который обеспечивает и объясняет его необратимое устремление достигнуть более высокого положения в высших слоях французского общества. Дюруа эгоцентрически замкнут на своем бытии, он действует в обществе, но живет исключительно во имя себя и для себя.

Эволюция Ж. Дюруа движется вперед не только из-за природной «игры случайностей», как встреча в сердце Парижа со своим бывшим сослуживцем Форестье, который уже преуспел в этой жизни на журналистском поприще, но и стремясь к самореализации как ведущему фактору развития его личности, скрытых способностей, возможностей, его подлинного «я». Однако истинная натура и скрытые качества Дюруа выходят наружу именно благодаря его работе в редакции парижской газеты, в которую устроил его Форестье. По К. Ясперсу, это пограничная ситуация, которая определила его дальнейшую судьбу [6]. С этого момента Жорж Дюруа начинает осознавать себя и становится самим собой. В процессе трансформации своей личности (крестьянский паренёк – унтер-офицер колониальных французских войск – бездарный журналист – солидный буржуа, главный редактор буржуазной газеты) Ж. Дюруа не подвергнется деперсонализации, как другие, а даже, наоборот, обретет «сверхперсонализацию», благодаря способности сосредоточиться на самом себе, познавать самого себя и овладеть самим собой как предметом, обладающим своей индивидуальностью (безнравственность и циничность собственных поступков не смущают его). Для него характерно чувственно-интуитивное постижение мира и человека, которое позволяет ему сделать головокружительную карьеру, не обладая ни образованием, ни культурой. Его успех отвечает основному тезису в философии Ж.-П. Сартра, который выражается в трех формах проявления бытия в человеческой реальности: *бытие-в-себе*, *бытие-для-себя* и *бытие-для-другого* [10]. Однако полностью осознать себя человек может только через *бытие-для-другого*, т. е. посредством различных взаимоотношений с другими людьми. Человек видит и воспринимает себя через отношение к нему другого.

Писатель демонстрирует сближение персонажей романа как отдельных индивидов, так и социальных групп (среда масс-медиа) по причине замкнутости и ограниченности пространства романа, где каждый в отдельности видит, чувствует, желает и страдает так же, как все другие, и одновременно по-своему. Здесь, в Париже, царят не логика, не европейская рациональность, а прежде всего фальшивые чувства и лицемерие. Проблема чувственности в романе Ги де Мопассана приобретает статус мировоззренческой установки и реализуется посредством образа Дюруа в контексте его отношений с женщинами разного социального ранга: от уличных женщин до дам из высшего парижского общества.

Под чувственностью понимается имеющая аксиологические основания человеческая способность испытывать воздействия внешних объектов и реагировать на них, переживать, в том числе эмоциональные состояния, она является источником мотивации поведения и лежит в основе ценностно-практического отношения человека к миру [11].

Демина И.В. подчеркивает, что чувственность утверждает человека в мире, позволяет ему раскрыться в нём; чувственность выступает основой бытия человека, критерием его реального существования [12].

В романе «Милый друг» чувственность рассматривается как связующее звено между персонажем и внешним миром в основном через телесные проявления и всегда мотивирована ценностно-практическим отношением персонажа к миру. Интересным является обобщенное рассуждение персонажа о женщинах, которых он считает «девками» и которыми нужно пользоваться, не растрачивая себя, т. е. происходит слияние чувственного с рациональным.

Toutes les femmes sont des filles, il faut s'en servir et ne leur rien donner de soi (p. 162).

Даже на Мадлен, свою жену, которая сыграла важную роль в его восхождении, он смотрит, как кот на мышку и не более, считая это в порядке вещей, т. е. в рамках своего жизненного кредо.

A bon chat, bon rat, ma camarade. Mais si on me reprend à me tourmenter pour toi, il fera chaud au Pôle nord (p. 162).

Дюруа эксплуатирует чувственные влечения женщин для собственного комфортного жизнеустройства, женщина им рассматривается как средство для осуществления каких-либо задач.

Но любовь в романе отсутствует, она заменяется партнерством: брак Ж. Дюруа с Мадлен Форестье, супружество Вальтер и т. д.

Жорж Дюруа предстает на страницах романа как субъект социокультурной жизни XIX века, как носитель индивидуального начала, самораскрывающегося постепенно в контексте социальных отношений с другими персонажами и объектами художественной действительности романа, а также в процессе своей целеустремленной деятельности «наверх». В начале пути он – «чужой» среди парижан – и на себе испытывает жесткое отношение к чужакам. Мир парижан ему кажется абсурдным, лишенным смысла и логики, вызывающим лишь чувство тревоги и смятения, что писатель передает через описание образа города и городской среды, функционирующих в тексте романа в рамках отношений *город–человек*.

Писатель описывает Париж знойным летним вечером, где для его изображения используется не красивый архитектурный облик, а запах пищи города. Запах пищи ассоциируется с чувством голода, который испытывает Ж. Дюруа. Он, подобно животному, чувствует запах своей будущей жертвы, и этот запах зловонный.

C'était une de ces soirées d'été où l'air manqué dans Paris... Les égouts soufflaient par leurs bouches de granit leurs haleines empestées, et les cuisines souterraines jetaient à la rue, par leurs fenêtres basses, les miasmes infâmes des eaux de vaisselles et des vieilles sauces (p. 13).

В этом описании автор вводит читателя в мир непосредственных восприятий города Жоржем Дюруа, используя персонификацию и представляя город как живой организм:

La ville, chaude comme étuve, paraissait suer dans la nuit étouffante (p. 13).

Описание вечернего города, большого и уставшего от дневной жары, дополняется его сравнением с парной в бане (*chaude comme étuve*), негативная атмосфера города конкретизируется отвратительными искусственными запахами, исходящими из сточных канав и кухонь, расположенных в подземных помещениях.

Лексические, стилистические единицы, описывающие образ города, представлены в художественном пространстве французской прозы как содержательные единицы, с помощью которых активизируются эмоциональные и ценностные компоненты романа, необходимые для создания образа города как социокультурного и философского пространства, в котором реализуется выбор героя произведения. В нашем исследовании в образ города «habitus» включается городская среда, которая понимается нами как объединение в целостность предметно-пространственной организации города и деятельности его населения, которая может также характеризоваться тактильными, обонятельными, зрительными, слуховыми ощущениями.

Ги де Мопассан превращает Париж в художественный объект с топографической точностью в описании улиц, площадей, кафе, сочетающих его реальную пластичность и художественный замысел романа.

Социальная стратификация Парижа и парижского общества реализуется в описании местообитания персонажей романа как обязательный компонент его образа. Ги де Мопассан придает значение изображению личного пространства персонажей, которое составляет отношение *жилище–человек*. Эти описания важны не только для социального разделения персонажей, выявления их вкусов и финансовых возможностей, но и как стимул для движения вперед, для достижения своих целей (например, для Дюруа: он мечтает о другом жилье).

Главный персонаж романа живет совсем в других условиях, которые контрастируют с жильем таких богатых семей, как Форестье и Вальтер:

Sa maison, haute de six étages, étaient peuplées par vingt petits ménages ouvriers et bourgeois, et il éprouva en montant l'escalier, dont il éclairait avec des allumettes-bougies les marches sales où traînaient les bouts de papiers, des bouts de cigarettes, des épluchures de cuisine, une écoeurante sensation de dégoût et une hâte de sortir... (p. 33).

Это другой Париж, который населяет небогатый люд и в котором Дюруа жить не хочет. Город способствует установлению отношений между персонажами, предоставляет возможность героям реализоваться как личность. Волчья сущность главного персонажа постепенно обнажается на фоне города. Образ города всегда сопровождает Дюруа, принимая его удачи и неудачи и отражая определенную эмоционально-смысловую концепцию романа. Если в начале романа Дюруа чувствует себя ничтожным в еще чужом для него городе, то на протяжении повествования он сближается с ним, становится его частью. В романе Ги де Мопассана образ Парижа служит инструментом авторской оценки, способствует раскрытию основного замысла произведения – демонтажу буржуазных ценностей французского общества XIX века. В романе А. Камю «Чума» эпидемия чумы играет аналогичную роль, и это сближает творчество Ги де Мопассана с философией экзистенциализма [13].

Благодаря описанию городского пространства и городской среды читатель понимает всю жестокость, лицемерие, пошлость и бездушность буржуазной среды, в которой такие морально нечистоплотные люди, как Жорж Дюруа, становятся властителями

общества и государства. Читатель верит в абсурдность мира, где правят такие дюрюа. Сущность Дюрюа проявляется как звериная, первобытная, как в романе А. Франса «Остров пингвинов». На протяжении романа совершенствуется лишь его лицемерие. Ги де Мопассан представляет новую модель человека: Дюрюа предстает как гипертрофированная личность со своим его, сущность которого заключается в абсолютной свободе творить самого себя по своим законам, и общество ему это позволяет. Он остается «чужим» и для писателя, и для обычного человека, т. к. в практике жизни воспринимает окружающий его мир как абсурдный, лишенный логики и смысла, где отсутствуют какие-либо устойчивые ценности. Ни один из персонажей романа не вызывает сочувствия или сострадания читателя.

Итак, философский и литературный дискурс перекликаются в романе Ги де Мопассана: происходит сближение философских идей и художественных образов и смыслов посредством решения проблемы человека, что стимулирует непосредственно писателя или опосредованно через своего персонажа философствовать. Философско-эстетическая концепция становится в романе компонентом художественной концепции, демонстрируя всю сложность отношений между персонажами и окружающим миром, который быстро меняется. Конструируя художественную модель мира, писатель становится на позиции социального обличения, негативно воспринимая существующую действительность, и пытается решить подлинно философскую проблему – выяснить, что такое человек XIX века, аргументируя свои оценки философскими основаниями, которые можно рассматривать как предпосылки перехода европейского общества к новому философскому мышлению. Роман «Милый друг», трактующий философские проблемы, является свидетельством того, что Ги де Мопассан погружен в пессимизм не менее, чем философы экзистенциализма Ж.-П. Сартр или А. Камю, но это не отчаяние писателя, а проявление ясности в восприятии абсурдности мира.

Литература

1. Мехед Г.Н. Художественная литература как метод философии // Философская мысль. – 2016. – № 12. – С. 23–35.
2. Maupassant G. Bel Ami. – М.: Visšaja Škola, 1981. – 252 s.
3. Шелер Макс. Положение человека в космосе // Избранные произведения. М., 1994.
4. Дебор Ги. Общество спектакля. – М.: Логос, 1999. – 224 с.
5. Хайдеггер М. Бытие и время. – СПб., 2002. – С. 41.
6. Jaspers K. Psychologie der Weltanschauungen. – Berlin: Springer, 1960. – 486 s.
7. Эдмонд Гуссерль. – Режим доступа: <https://fb.ru/article/222566/edmund-gusserl-kratkaya-biografiya-foto-osnovnyie-trudyi-tsitatyi>
8. Колесников А.С. Философия и литература: современный дискурс // История философии, культура и мировоззрение: сб. к 60-летию проф. А.С. Колесникова. Сер. Мыслители. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 8–36.
9. Шарден Т. Феномен человека. – М.: Наука, 1987. – 240 с.
10. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. – М.: Республика, 2000. – 928 с.
11. Вышегородцева О.В. Чувственность // Новая философская энциклопедия: в 4 т. – М.: Мысль, 2010. Т. IV. – С. 367.

12. Дёмина И.В. Модель человека в философии Л. Фейербаха и классическая европейская метафизика // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2009. – № 2. – С. 96–98.

13. Камю А. Чума. – М.: АСТ, 2010. – 310 с.

Поступила в редакцию 27 августа 2019 г.

UDC 821.161.1-32

DOI: 10.21779/2542-0313-2019-34-3-38–48

The philosophical foundations of the artistic concept of Guy de Maupassant (on the example of the novel Dear friend)

L.G. Alakhverdieva

Dagestan State University; Russia, 367000, Makhachkala, M. Gadzhiev st., 43a; breslau47@mail.ru

The article discusses and analyzes the philosophical foundations that formed the basis of the artistic concept of Guy de Maupassant when writing the novel «Dear friend». The author of the article refers to the modern philosophical theories of existentialism, phenomenology and finds their main theses realized in the novel even before they were formulated and generalized into philosophical theories later. The article attempts to evaluate the novel of Guy de Maupassant from modern positions and to identify in them the philosophical foundations that he intuitively invested in his work, to consider how relevant philosophical ideas are interfaced with his artistic concept and how they are specifically actualized in the system of artistic meanings and images of the novel. The author notes that the writer constructs his artistic concept of the world within the framework of the concept: personality – society – natural environment and using the artistic method tries to find out what is truly important in human nature and what determines the normative concepts of behavior and human potential. However, he himself does not give examples of right or wrong behavior, does not pose as a moralizer or openly express his likes and dislikes. As a writer, he performs an educational function before the reader, and he is free to choose to accept or not to accept what is addressed to him. The novel «Dear friend», written in pessimistic tones, can be considered a conscious reaction of Guy de Maupassant to the French society of the Third Republic, which showed quite clearly the signs of the crisis of European rationalism. The novel looks through the philosophical ideas of existentialism, the most artistically oriented philosophical theory (its theorists J.-P. Sartre, A. Camus were philosophers and writers, etc.).

Keywords: artistic concept, personality, philosophical foundations, existentialism, behavior, freedom of choice, artistic image.

Received 27 August, 2019