

---

**Сергей ШУЛЬЦ**

**СТЕНДАЛЬ, ПУШКИН, ГОГОЛЬ:  
К МЕТАФИЗИКЕ «ПАМЯТНИКА»**

**Аннотация.** Метафизический мотив памятника у Пушкина и Гоголя сопоставлен с «философемой» памятника у Стендаля. Показана роль идеаторного и вещественного, духовного и тактильного в мотиве памятника у данных авторов, а также связь мотива с историческим началом в культуре и в жизненном мире.

**Ключевые слова:** Стендаль, А. Пушкин, Н. Гоголь, метафизика, памятник, духовное, тактильное.

*Светлой памяти Нины Владимировны Забатуровой*

«Завещание» Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями» многими своими сторонами обращено на развитие и трансформацию мотивов пушкинской оды «Памятник» [С. Шульц 2007]. Между тем метафизиче-

---

Сергей Анатольевич ШУЛЬЦ, доктор филологических наук, литературовед, автор книг «Гоголь. Личность и художественный мир» (1994), «Историческая поэтика драматургии Л. Н. Толстого (герменевтический аспект)» (2002), «Поэма Гоголя “Мертвые души”: внутренний мир и литературно-философские контексты» (2017), а также около 150 работ по русской и западноевропейской литературе, истории культуры и философии. Email: s\_shulz@mail.ru.

ский мотив памятника у Пушкина и Гоголя должен быть помещен в еще более широкий интертекст, включающий, в частности, имя Стендаля. Благодаря этому способны приоткрыться существенные смысловые (философские, культурологические и др.) обертоны наследия романтизма/постромантизма в целом.

О разнообразных связях между творчеством Стендаля и Пушкина много писала Л. Вольперт, чьи работы получили широкое признание<sup>1</sup>. Хотя в личной библиотеке поэта имелось только издание «Красного и черного» (причем на языке оригинала) [Модзалевский: 342–343] и ряд более мелких текстов Стендаля [Кочеткова], Пушкин так или иначе мог быть знаком и с другими стендалевскими произведениями. Здесь вступает в действие разработанная Вольперт «гносеологическая категория» «гипотезы как метода реконструкции и осмысления фактов» «при нехватке материалов» [Вольперт 2008: 10, 20–34]. Хотя Вольперт исходит из семиотики, ее концепцию можно поместить в герменевтический контекст — контекст истолкования.

Стендаль строил практически все свои сочинения, включая размышления об искусстве, в рамках своей философии истории и философии политики [Реизов]. Его «Прогулки по Риму» (1829) в этом отношении весьма характерны. Здесь, в частности, — вне строгой систематики и, по видимости (но лишь по видимости), мимоходом — формулируется целая философия памятника в связи с историей европейской культуры, а также в соотношении с философией искусства и проблемой искусства будущего. Отрывки из стендалевских «Прогулок» публиковались по-русски с примечаниями А. Дельвига уже в 1830 году<sup>2</sup>. Гоголь читал «Прогулки» [Исупов: 38]; о возможном знакомстве Гоголя и Стендаля см.: [Михайлов].

---

<sup>1</sup> См.: [Вольперт 1980], [Вольперт 1998], [Вольперт 2007]. См. также: [Бочаров], [Миличина].

<sup>2</sup> Публикация отрывков из «Прогулок» была осуществлена 18 октября 1830 года в № 59 «Литературной газеты», издаваемой Дельвигом и Пушкиным. Подробнее об этой публикации см.: [Кочеткова].

В «Прогулках по Риму» Стендаль формулирует неожиданную, на первый взгляд, идею будущего отмирания человеческих «жестов», то есть — в широком значении — выражения искренних чувств. Что, по мнению писателя, неизбежно скажется на искусстве скульптуры: «Теперьшний хороший тон, говорил я как-то Канове, который никак не мог меня понять, не позволяет жестиковать» [Стендаль: X, 134].

Стендаль подразумевал историально осмысленную проблему соотношения духовного и физического в человеке, вопрос об искренности и ее адекватном выражении, а также о корреляции «души» и «тела» в таких разных, но пересекающихся плоскостях, как искусство и жизнь.

Если бы вопрос был прямо эксплицирован Стендалем в переданном им разговоре с Кановой, то скульптор скорее бы понял своего собеседника. Ведь Канове присущ интерес к передаче через пластику именно внутренних состояний человека.

Далее Стендаль поясняет: «Разве отсутствие жеста — а к этому рано или поздно придут все народы — не должно уничтожить скульптуру?» И далее: «В Англии и Германии скульптура, может быть, немного лучше нашей, потому что эти страны менее цивилизованны» [Стендаль: X, 134]. «Менее цивилизованны» — то есть более чувствительны и искренни в выражении чувств.

Термин «цивилизация» употреблен Стендалем в историальном значении, предвосхищающем построения философа XX века О. Шпенглера, автора книги «Закат Европы». Так понятая цивилизация — нечто комфортное, но совершенно механистическое, то, что противоположно культуре как творчеству, чему-то развивающемуся, живому. В отрывке «Рим» (1842) Гоголем задана сходная историософская оппозиция «культуры» и «цивилизации» — поступь последней с равным неприятием отмечали и Гоголь, и Пушкин (ср., например, резкие суждения последнего об Америке), и Стендаль.

Для всех названных писателей имели определенное значение взгляды предромантика-просветителя Руссо, в частности его апология «природы», но в то же время они не соглашались с руссоистской критикой «культуры»,

принципиально разделяя — не обязательно в строгих терминах — «культуру» и «цивилизацию».

Здесь, заговорив о неприятии «цивилизации», необходимо упомянуть еще одного философа XX века — М. Хайдеггера<sup>3</sup>. Хайдеггер противопоставил мир, с одной стороны, и «картину мира», «образ мира» — с другой. (Понятие «образ мира» не имеет ничего общего с категорией художественного образа, разве что в связи с проблемой истолкования самого понятия «образ».) «Наименование» мир, с позиции Хайдеггера, «не ограничивается космосом, природой. Историческое свершение тоже принадлежит миру. Но даже и природа и история в их <...> взаимопроникновении не исчерпывают мира. Это обозначение подразумевает также и мировую основу, как бы ни мыслилось ее отношение к миру» [Хайдеггер: 147].

Идея мировой основы («как бы ни мыслилось ее отношение к миру»), скорее всего, предполагает отсылку к концепциям М. Экхарта и Ф. В. Й. Шеллинга о темной («злой») основе Бога. Сам Хайдеггер в ключе своей фундаментальной онтологии мог иметь в виду под «основой» мира непосредственно (непредметное) «бытие» в его «истине»<sup>4</sup>.

Наименованием «мир» охватывается множество сложных вещей на земле, в надземном космосе и вообще гораздо шире. Прямой доступ к миру, согласно Хайдеггеру, закрывается *картиной* мира, то есть навязываемым тем или иным идеологическим мировоззрением. К собственной концепции «мира» Хайдеггера подтолкнула также теория «исторического мира» В. Дильтея и теория «жизненного мира» Э. Гуссерля. Непосредственный «жизненный мир» в его тактильности, осязаемости лежит в основе искусств и наук, они должны помнить о своих именно «жизненных»

---

<sup>3</sup> Хайдеггер сближен со Шпенглером в работе: [Бурдые]. Вместе с тем необходимо заметить, что Хайдеггер критически воспринимал «биологизм» (в терминологии самого Хайдеггера) Шпенглера.

<sup>4</sup> На фоне названных концепций характер такого «бытия» оказывается весьма амбивалентным, вероятно, «по ту сторону добра и зла».

началах и возвращаться к ним как к чему-то истинно живому, «органическому»<sup>5</sup>.

Жест автора-творца (то есть художника в широком смысле, а также мыслителя: Хайдеггер сближал искусство и философию), ответный жест воспринимающего произведение индивида — вне «картины мира», поскольку в таком *подлинном* диалоге мир предстает в своей непосредственности, топологии, делается осязаемым, обоняемым и т. д. Во второй половине XX века идеи философской «топологии» по-своему развивал М. Мерло-Понти<sup>6</sup> ([Мерло-Понти 1992], [Мерло-Понти 2006]).

У Стендаля и Гоголя в их критике механистической «цивилизации» и апологии живой «культуры» многие из этих моментов предвосхищены. Интересно, что эмблемой «цивилизации» у обоих становится Франция, а все симпатии отдаются стране «культуры» — Италии.

Итак, начиная с Руссо, через так или иначе трансформировавших его взгляды Стендаля, Пушкина, Гоголя, а затем у ряда философов XX века выстраивается линия реабилитации «природы» (как «искренности» и непосредственной топологической данности) и через нее — «культуры» (здесь превращение руссоистского отрицания «культуры»), в равном противополжении «природы» и «культуры» вместе — «цивилизации». Это противопоставление сопровождается реабилитацией тактильно-физического в его коррелировании с идеаторным.

Вернемся к Стендалю: далее он переходит к теме «общеизвестных жестов» — жестов актеров, которые будто бы стремятся повторить художники:

Французские художники, работающие в той области искусства, где необходим жест, принуждены воспроизводить общеизвестные жесты, которыми восхищается весь Париж, — жесты великого актера Тальма. Лучшее, что можно сказать об

---

<sup>5</sup> Концепция «органической критики» А. Григорьева предвосхищает эти идеи.

<sup>6</sup> Сегодня рассуждают о «топологическом повороте современной философии» во многих ее направлениях: [Грякалов].

их героях, — то, что они хорошо играют комедию, но они редко сами что-нибудь чувствуют <...> герои великого современного художника — актеры, довольно хорошо играющие свои роли [Стендаль: X, 134–135].

И еще: «Иногда у г-на Тамброни в присутствии Кановы мы говорили о том, что скульпторы цивилизованных народов принуждены подражать жестам знаменитых актеров, *подражать подражанию*» (курсив автора. — С. III.) [Стендаль: X, 135].

Иначе говоря, дело идет о неподобающей замене жестов, выражающих чувства непосредственные, жестами, репрезентирующими чувства показные, имитационные. Жесты-чувства во втором случае оказываются «актерскими» («подражательными»). Хотя выделенная автором фраза («*подражать подражанию*») имеет переключки с теорией искусства Платона, Стендаль не порицает все искусство в целом, а лишь апеллирует к установке на искренность, констатируя ее отсутствие в современном ему актерстве театра и изобразительных искусств.

Ниже Стендаль поясняет:

Я часто имел честь беседовать с Кановой о жестах — вопрос, столь важный для скульптуры, в которой жесты — единственное средство выражения. Однако современная цивилизация запрещает их. Может быть, Италия, достигнув той ступени цивилизации, на которой в настоящее время находится Франция, также перестанет жестикулировать [Стендаль: X, 343].

Отношение Стендаля к его современности красноречиво отражено в пассаже: «Постоянные приличия, к которым нас обязывает цивилизация XIX столетия, сковывают, иссушают жизнь» [Стендаль: X, 347]. Тем самым в контексте критики наступающей «цивилизации», запрещающей подлинные чувства и соответствующие им проявления (жесты), уход жеста объявляется нежелательным актом, но вместе с тем и неизбежным.

Все это в самом общем плане соотносится с проблемой тактильности всякого искусства (в том числе словесного), с одной стороны, и проблемой тактильности восприятия

всякого искусства — с другой. Мы всегда ощущаем, осознаем искусства в том числе через цвет, звук и т. д., или — шире — через их «жест», через наши многообразные «жесты» понимания, сигнализирующие о том, что нечто воспринято. Отсюда: «Чтобы почувствовать искусство, нужно, чтобы тело ваше хорошо себя чувствовало» [Стендаль: X, 126].

И далее: «К северу от Альп художественное волнение никогда не бывает внезапным порывом сердца. Мне кажется, можно даже сказать, что север чувствует только благодаря усилию мысли; с такими людьми можно говорить о скульптуре только в форме философии» [Стендаль: X, 127].

Иначе говоря, чувство (и, соответственно, жест) Стендаль оставляет за искусством юга (за особо ценимой им Италией), а мысль («философию») — за искусством севера (Германией). Для искусства самого Стендаля чувство, психологический анализ и даже своеобразный чисто эстетический «материализм» стояли на первом месте [Забабурова]. У Стендаля намечена тенденция расширительного толкования жеста, в том числе вкупе с породившим его чувством (чувствами), в соотношении с понятиями «культура», «цивилизация» и т. д. Поэтому далее везде жест будет пониматься шире, чем просто эмблема выражения определенных эмоций.

Стендаль риторически восклицает: «Считаете ли вы, что в XIX веке можно быть выдающимся художником, не обладая подлинным душевным величием?» [Стендаль: X, 110] Здесь мимоходом (что нисколько не умаляет его важности) формулируется тезис о необходимости совершенного духовного состояния для создания совершенного искусства — программный затем для Гоголя (хотя, разумеется, Гоголь опирался и на иные «источники»). Важно также, что тезис высказан Стендалем в его размышлениях по поводу Рима — одного из ключевых топосов духа, души и культуры для Гоголя.

Пушкинский «Памятник» содержит отсылки к различным литературно-культурным традициям (от Горация до Державина), но обращение к категории «человека без жестов» явно подразумевает Стендаля. Ведь воздвигнутая автором-героем самому себе статуя «нерукотвор-

ная», то есть словно бестелесная. Но это совершенно не означает, что пушкинский памятник — за пределами искренности. Напротив! Только «нерукотворный памятник» (вопреки всем ухищрениям «железного века», если вспомнить позднейший образ Е. Баратынского) и способен «не лгать», иначе зачем он нужен? Здесь — усложнение и нюансировка стэндалевской мысли.

Образный концепт «памятника нерукотворного», однако, сохраняет связь с тактильной сферой, поскольку «именно в слове соединяются душа и тело, и именно в нем они переживают свое истинное единство» [Байбурин: 109]. Кроме того, слово как главный эпифеномен «нерукотворного памятника» в нем самом становится «видимо» (ведь оно «показано»), поскольку слово можно «видеть» [Байбурин: 108].

Пушкинское «И назовет меня всяк сущий в ней язык» предполагает произнесение слова о слове как «видимого» о «видимом», то есть тактильном, таком, что можно осязать, «трогать» отчасти «телесно».

В Евангелии от Иоанна в связи с Христом говорится, что Слово стало плотью. Это также подразумевает «материальность» слова. В. Турбин цитировал эту фразу в соотнесении с бахтинской теорией карнавала, видя в евангельском высказывании и панкарнавальности Бахтина прямую корреляцию [Турбин: 11].

По наблюдению Т. Цивьян, «слово — особый локус, в котором пространство и время <...> не только объединены, спрессованы, но и зашифрованы в этом единстве» [Цивьян: 239]. У Гоголя слово не просто «восстанавливает/составляет» [Цивьян: 239] мир в его непосредственности, тактильности, но и призвано пересоздать его в новой тактильности — или, точнее, в такой, чтобы она обнаружилась, самопроявилась.

Так слово становится элементом исторического мира во всей фактичности последнего, но за счет акцента на пересоздании реальности также выходит в область метаистории, понимание которой пересекается с идеей Слова-«плоти» — и тем самым с концепцией бахтинской спиритуализированной панкарнавальности.

По мнению Стендаля, из-за наступления «цивилизации» «архитектура будет все более и более невозможной

всюду, кроме России, где царь может заставить десять тысяч рабов построить какой-нибудь памятник» [Стендаль: X, 192].

В *контексте* стендалевского высказывания Пушкин в своей оде и как бы опровергает возможность архитектуры в России (нематериальность памятника, соотношенная в пушкинском стихотворении с фактом стендалевской критики политического притеснения: «восславил я свободу»), и вместе с тем подтверждает такую возможность (все же памятник — пусть не вполне обычный — установлен, хотя вовсе не «царем» и не «рабами»).

Кроме того, на фоне процитированного стендалевского пассажа крайне существенно, что поэт противопоставляет свой «нерукотворный памятник» другому, физическому, посвященному властителю:

Вознесся выше он главою непокорной  
Александрийского столпа.

Имеется ли тут в виду петербургская Александровская колонна, посвященная Александру I, — или же непосредственно античный «столп», Пушкин тут в любом случае ставит себя выше всякого политического деятеля и политического деяния в целом.

По замечанию О. Проскурина,

в поэзии Пушкина к 30-м годам резко обостряются эсхатологические мотивы, но ее эсхатологизм, в отличие от официального хилиазма, отчетливо катастрофичен <...> Одним из атрибутов катастрофы оказывался образ низверженных колонн и падающих кумиров — сопряженный с темой конца ложной веры, «идолопоклонства». В этом смысле «Александрийский столп» органично подключался к соответствующей парадигматике. Подключался он и к европейской «философии руин»: поверженная или разрушенная колонна (обелиск), либо колонна, одиноко возвышающаяся среди развалин (= среди пустыни), обычно выступала в ней как символ преходящего земного величия и мирской славы [Проскурин: 288—289].

«Преходящему земному величию» Пушкин противопоставляет вечное величие искусства. Ср. также образы

«преходящих» «руин» уже в раннем гоголевском «Ганце Кюхельгартене», приводящие героя к разочарованию.

Построения Гоголя на фоне высказывания Стендаля об архитектуре также звучат парадоксально: идея памятника себе сначала отвергается Гоголем, но зато попятным путем провозглашается необходимость памятника в сердцах и делах окружающих, ближних и дальних (то есть памятника, в главном все-таки непредметного).

Пушкинская идея непредметного памятника откликается — уже по контрасту — на следующую мысль Стендаля: «Как только император или какой-нибудь богатый гражданин приобретал свободный кусок на модной улице, он тотчас же воздвигал на нем памятник, который должен был его прославить» [Стендаль: X, 142].

У Пушкина «реализуется» упомянутая Стендалем античная идея воздвижения монумента самому себе, но при этом замененного монументом идеаторным, заслуженным духовными деяниями. Напомним суждение Плутарха, оказавшее, видимо, воздействие не только на Пушкина, но и на Стендаля и Гоголя: «...памятник, воспроизводящий телесный облик человека, намного уступает такому, который давал бы представление о его нравственных качествах»<sup>7</sup> [Плутарх: 298].

В связи с затронутым античным контекстом необходимо также вспомнить о Гераклите, согласно которому «нет бога рукотворного» [*Фрагменты...* 240] (то есть бог не в статуе и нельзя статуям поклоняться). Отсюда же его сходное замечание: «...те, кто обращается к безжизненным <изваяниям> как к богам, ведут себя так же, как тот, кто беседует с домами» [*Фрагменты...* 240].

Гераклита часто цитировали раннехристианские авторы, его идея о логосе воспринималась в качестве предвозвестия второй ипостаси Троицы — Христа.

На фоне Гераклита пушкинский адектив «нерукотворный» выглядит развитием идеи чисто «духовного»

---

<sup>7</sup> В связи с античным контекстом пушкинской мифологемы памятника см. также: [Р. Шульц].

Бога. Неприятие скульптуры в церковной практике свойственно православию и протестантизму, а у протестанта Гегеля прямо формулируется идея Бога как «духа»<sup>8</sup>.

У Пушкина речь идет о некоем «самообожествлении» — в согласии с античностью и романтическим культом художника-творца, часто приравниваемого к Богу (ср., например, прямую теоманию романтика Ж. де Нерваля). С другой стороны, в развитие идеи пушкинского «самообожествления» следует сказать, что частица божественного, согласно христианству, есть абсолютно в каждом человеке — в его душе прежде всего. Последний мотив в 1840-е годы особенно усердно разрабатывал Гоголь не без влияния пиетизма.

В своем «Завещании» Гоголь отрицает возможность «самовоздвижения» себе статуи, а также воздвижения ему памятника другими. Он подразумевает друзей и почитателей, которые, тем не менее, могли бы или даже должны поставить ему памятник своим самосовершенствованием, работой своей души. Налицо некое возвращение Гоголя к пушкинской идее нематериального памятника и идее поклонения целого народа автору-художнику.

Выразителен пушкинский образный концепт «души в заветной лире» (то есть авторского «я»), где душа тесно, плотно смыкается, переплетается с искусством.

Гоголь задает «восставление» памятника в добрых делах других, побуждая окружающих, а также последующие поколения к благой деятельности, но не упоминая здесь о возможной ее связи с искусством. Намекая на идею некоего посмертного поклонения ему, Гоголю, он, в отличие от Пушкина, словно не имеет здесь в виду «пиитов», писателей, художников. Хотя в «Выбранных местах», например, много глав посвящено людям искусства, обращено к ним — их он не только наставляет, но и обсуждает с ними разные вопросы, не только советует им, но и сам ждет от них советов.

---

<sup>8</sup> Хотя согласно христианским воззрениям всех конфессий, Бог — Троица.

Неполное, не до конца очевидное исключение поздним Гоголем из числа «поклоняющихся» фигур художников можно объяснить всеобщем-мессианским направлением его мысли, его желанием перенести внимание на дух и душу каждого, желанием спасти всех (таков один из акцентов в посланиях ценимого Гоголем апостола Павла, особо отмеченный Д. Мережковским [Мережковский]). Но обойтись тут без своего искусства (и вообще без искусства) Гоголь никак не смог.

Душа и «бестелесна», и, если она только что покинула тело, «телесна»; душа покидает тело также при обмороках, летаргии [Толстая: 60, 58], «обмираниях» (то есть временных посещениях «того света» — эти случаи отражены и в гоголевской художественной прозе, и в некоторых его автобиографических текстах).

Описанное Гоголем в «Завещании» его состояние подразумевает «летаргию»: «Завещаю тела моего не погребать до тех пор, пока не покажутся явные признаки разложения» [Гоголь: VI, 9]. Ключевой гоголевский образный концепт «мертвой души» предполагает ее определенную материальность, и не только в момент оставления ею тела, но и в других состояниях<sup>9</sup>.

На первый взгляд, Гоголь отвергает только идею материального памятника, но контекст развития и становления его мысли показывает, что идея «нерукотворного» памятника для него также сомнительна. Это восходит к его поздней философии искусства и поздней этике. Мысль «Портрета» о порочности всякого копиизма, приводящего к «увекочиванию» и «трансляции» зла в мир (таковы чары портрета зловещего старика), будто сказалась в гоголевском отказе от памятника, отказе, борющемся с якобы собственным копиизмом в своем творческом акте (или с теми мнениями, которые приписывали копиизм Гоголю). Мотив всеильно-инфернальных глаз

---

<sup>9</sup> О богословском подтексте словосочетания «мертвые души» и о допустимости подобного словосочетания в христианской традиции см.: [Гончаров: 188–191].

старика из «Портрета» тактилен, зрение вообще тактильно (о чем писали П. Флоренский, Ж. Деррида и др.).

Визуализация непредметного, распределение визуального — «спиритуализация телесного» и «отелеснение духовного» [Маркович] — в идее амбивалентного «нерукотворного памятника» и Пушкина, и Гоголя. Идея искусства у них обоих так или иначе модифицируется в спиритуалистическую, оставаясь при этом тактильной.

Есть весьма и весьма существенные интертекстуальные переключки между «Прогулками по Риму», «Выбранными местами», «Портретом» и пушкинским «Памятником»: в частности, по случаю обсуждаемой авторами необходимости следовать идеалу (хотя авторы понимают под ним разное) и проблемы копиизма (иллюзионизма).

В силу своей специфики пластические и изобразительные искусства ближе остальных предмету спора о копиизме и его противоположности. Говоря о Микеланджело и Караваджо, Стендаль восклицает: «Из отвращения к *глупому* идеалу Караваджо никогда не исправлял недостатков своих натурщиков, которых он ловил на улице и заставлял позировать» [Стендаль: X, 220]. Любопытно, что сам идеал объявлен Стендалем «глупым», что вполне превосхищает одну строку оды Пушкина и, как увидим, созвучно отдельным построениям Гоголя.

Строка из пушкинского «Памятника» — «И не оспоривай глупца» — объективно может иметь опору в сквозном образе «глупца», сопровождающем «Прогулки по Риму». Так, Стендаль пишет о своей «неспособности скрывать свое презрение к глупцам», неспособности, которую надо, по его мнению, возмещать тем, чтобы больше «слушать, чем говорить» [Стендаль: IX, 28]. С этим переключается дальнейшее: «Но какой-нибудь глупец, раздраженный тем, что говорите только вы один, произнесет насмешливое словцо, которое осквернит ваши воспоминания»<sup>10</sup> [Стендаль: IX, 271].

Кроме того, по-новому начинает звучать пушкинская фраза о глупце на фоне стендалевского пассажа о том, что

---

<sup>10</sup> См. также: [Стендаль: X, 215, 290, 300, 304, 305, 309 и др.]

некоторые «художники, в настоящее время столь мало известные, воображали, что подражают Микеланджело; он же говорил: “Моему стилю суждено создавать великих глупцов”» [Стендаль: X, 215]. Так и Пушкин в своем «Памятнике» мог иметь в виду тех, кто «глупо» «подражает» ему или будет подражать. Особый (ударный) смысловой вес пушкинская фраза о глупце приобретает за счет того, что она завершает всю оду. Поэт тут словно отвлекается от личной темы, но на самом деле лишь продолжает свои суждения об искусстве, о взаимоотношении искусства и мира (если использовать последнее слово в хайдеггеровском понимании).

«Подражание» у Стендаля включено в план идеи отмирания монумента в механистической «цивилизации», будущего отмирания жестов и сопровождается критикой подражательных жестов актерства, следующих за ними пластических и изобразительных искусств, современных писателю. На фоне этого пушкинский образный концепт глупца оказывается обращен и к несостоятельным представителям искусства. Поэтому пушкинское «жив будет хоть один пиит» рассчитано не на всех пиитов, конечно, а только на «неподражательных».

Не увидел ли Гоголь *такой* смысл пушкинской фразы о «глупце», не потому ли он в «Выбранных местах» призывал «не повторять» Пушкина?

Гоголь в «Портрете» тотально отрицал идею копиизма — вместе с идеей приукрашивания, лакировки. Именно в последнем аспекте то, что некоторые признают «идеалом», предстает лишь лакировкой, видится «глупым» — таков «идеал» светской дамы, приводящей к художнику Чарткову свою дочь для позирования<sup>11</sup>. Так проступает «пушкинское» в гоголевском «Портрете», вторая редакция которого, по наблюдению В. Проскуриной, следует среди прочего принципам неявной, условной фантастики повести Пушкина «Пиковая дама» [Проскурина]; о связи же «Портрета» с «Домиком в Коломне» см.: [Кошелев].

---

<sup>11</sup> Подробнее об отношении Гоголя к проблеме копиизма, идеала и т. п. см.: [С. Шульц 2013].

Стендаль понимал копиизм как простое следование природе. Он не противопоставлял копиизм и идеал:

Первым достоинством молодого художника является умение точно копировать то, что находится у него перед глазами, будь то голова молодой девушки (ср. эпизод «Портрета». — *С. III.*) или рука скелета. Обладая этой способностью, он сможет в конце концов точно скопировать идеальную голову Танкреда <...> или голову Наполеона <...> Модель, которую ему нужно копировать, должно создавать его воображение, если, конечно, овладев техникою <...> он найдет еще в себе душу, которая подскажет ему сюжеты [Стендаль: X, 119].

Во-первых, копиизм возводится Стендалем к опоре на воображение («Модель <...> должно создавать его воображение») — то есть Стендаль обращает возможного автора далеко не только к действительности (хотя и фиксирует необходимость внимания «к тому, что <...> перед глазами»). Во-вторых, Стендаль рассуждает о «копировании» идеального («идеальная голова»). Тем самым из идеи копиизма уходит следование, например, «реальному» вообще, также «низменному», «безобразному» и т. п. негативным моментам. На повестке дня остаются, по сути, только «идеал» и «идеализм» (даже если автор имеет дело с тем, что «перед глазами»). Довольно близкая позднему Гоголю мысль.

Далее у Стендаля читаем:

Если душа побудит его (художника. — *С. III.*) писать сцены, слишком возвышающиеся над повседневной прозаической жизнью, то, может быть, публика будет расхваливать его картины, поверив на слово знатокам, но лишь немногие действительно почувствуют их достоинства [Стендаль: X, 119].

Здесь предвосхищены такие гоголевские идеи, как противопоставление «немногих» ценителей/служителей искусства («жрецов») и толпы, готовой следовать моде, навязываемой в том числе продажной журналистикой (статья Гоголя «Борис Годунов. Поэма Пушкина»; «Портрет» и др.); о наступлении журналистики на права искусства много писал еще Стендаль.

Вопрос о памятнике в гоголевском «Завещании», подобно «Портрету», обращает нас к теме пластических и изобразительных искусств в целом, а также к проблеме взаимоотношения искусства и жизни. Гоголевские построения предвосхищают будущую бахтинскую идею «творческого хронотопа», соединяющего искусство и жизнь, в том числе в их карнавализованных планах.

Гоголь против всяческого внешнего подражания, он выдвигает идею «подражания» внутреннего<sup>12</sup> — как следования «идеалу», тому, что у нас в «воображении», если использовать слово Стендаля, в данном случае очень уместное. Внутреннее подражание, согласно Гоголю, имеет дело исключительно с душой как субъектом и объектом творчества; в согласии с Платоном и Шеллингом, имеет дело с *мировой душой* и всеми ее земными проекциями.

В «Выбранных местах» Гоголь дает резкие оценки своему предшествующему творчеству и самому себе, пишет даже о собственных «внутренних чудовищах» и т. п. Намеченный им путь духовно-религиозного самосовершенствования никогда не мог быть окончен [Манн], и в этом плане Гоголь, по его (предвзятому, на наш взгляд) мнению, обрекает себя на дальнейшую «трансляцию» «зла» — якобы своего собственного. В этой связи характерно, например, сближение Гоголя с фигурой колдуна из «Страшной мести» у Андрея Белого<sup>13</sup>, противогоголевская мифология В. Розанова, указание Н. Бердяева на то, что Гоголь был подавлен чувством своей греховности, и т. п.

Вместе с тем допустимо поставить вопрос о полемике Гоголя с концепцией Экхарта — Шеллинга (впоследствии отождествившейся у Хайдеггера) о «темной» основе Бога, ведь благодаря ей оправдывается как проявление божественного всякий негатив в мире и в индивиде. У Гоголя отголоски этой концепции — в пассаже из первого тома «Мертвых

---

<sup>12</sup> Идея внутреннего подражания прямо сформулирована в XX веке Ф. Кафкой: [Кафка: 471].

<sup>13</sup> См.: [Белый 2012: 427–428], [Белый 2013: 60, 323].

душ» о существовании «страстей» от Бога, то есть о независимом от самого индивида проявлении возможно «злого» начала. Поздний Гоголь отказывается от мысли, выраженной в указанном пассаже<sup>14</sup>, что означает установку писателя на поиск внеамбивалентного, «беспримесного» позитива в Боге, в человеке и в мире.

Слово может быть соотнесено с грехом: «Само понятие *греха* применимо лишь к тем, кто владеет *словом*»; «Что же касается обычного человека, то его очищение заключается в последней исповеди, во время которой вместе с *последними словами* должны уйти все его грехи» (курсив автора) [Байбурин: 103, 104].

В «Завещании» и в «Выбранных местах» в целом Гоголь именно «исповедовался», говорил «последние слова» о своих различных предыдущих словах (произведениях). С помощью слов Гоголь отказывался от слов — осознавая их «тактильность»-«предметность».

Пассаж из «Выбранных мест»: «Слово гнило да не исходит из уст ваших» [Гоголь: VI, 22] — Гоголь обращает также к самому себе, хотя это может показаться лишь проповедью.

Двусмысленный отказ Гоголя от идеи памятника самому себе совершается и по линии «материальности» статуи, и по линии ее «нерукотворности». Поздний Гоголь словно отказывается «сохранять» свое якобы «несовершенное» авторское «я» после своей кончины.

Здесь в чем-то предвосхищена постмодернистская концепция «смерти автора», однако, в противовес Р. Барту, М. Фуко и др., это делается с позиций эстетической и этической ответственности (ответственности сложной, отчасти «ложной», то есть наговаривающей на себя лишнее, амбивалентной).

Это противостоит всей предыдущей тенденции Гоголя «сохранить» себя в своем тексте и тем самым в истории и

---

<sup>14</sup> См.: <Заметка о «значении прирожденных страстей» на полях заключительной главы первого тома «Мертвых душ». М., 1842> [Гоголь: VI, 258].

метаистории, прежде всего через собственное «птичье имя» (слово) [С. Шульц. *Поэма...*]. Случай Гоголя показывает, что так называемая «смерть автора» в искусстве невозможна, даже если бы последний и очень старался.

В «Завещании» Гоголь надеется остаться в добрых делах других людей, которые переживут его. Это протестантская идея (в протестантизме ради одной веры принципиально отрицается важность дел), больше православная и католическая (в латинском обряде придается решающее значение добрым делам).

Но в каком онтологическом статусе существуют добрые дела других, как именно они транслируют то, что Гоголь считал в себе «лучшим», «достойным», — и вообще, как они транслируют «целого» Гоголя, со всеми его двусмысленностями? Они существуют все так же в соединении «предметности» (как действия, поступка) и «идеальности», «идеаторности» (как смысла — *«философии»* поступка), по Бахтину).

Согласно В. Подороге, «особенности видения Гоголя — это нехватка индивидуального образа тела (нет воли к синтезу разрозненных фрагментов в единое целое рассказа)» [Подорога: 128—129]. Здесь имеется в виду нехватка «индивидуального образа тела» в рассказе, то есть в нарративном акте, не в самом изображаемом. Это суждение очень точно подчеркивает «затруднения» Гоголя именно с актом наррации, но не с ее смыслом, содержанием, наполнением.

Пример из первого тома «Мертвых душ». Описывая пребывание Чичикова в гостинице, автор/нарратор замечает:

Господин скинул с себя картуз и размотал с шеи шерстяную, радужных цветов косынку, какую женатым приготовляет своими руками супруга, снабжая приличными наставлениями, как закутываться, а холостым — наверное не могу сказать, кто делает. Бог их знает, я никогда не носил таких косынок.

Автор/нарратор вроде бы и собирается продолжить фразу о «косынках» и «холостых» («а холостым...»), но затем неожиданно обрывает ее и переходит к фигуре умолчания, однако же неожиданно выводящей на свет личность самого писателя («холостого», «никогда не носившего таких косынок»).

Здесь — «телесный», «физический» образ автора/нарратора, и здесь же — нарочито затрудненный нарративный акт. С другой стороны, затруднения тут созданы искусственно («искусно»).

В контексте проблемы «лакировки» — высказывание Стендаля: «Но не следует никому льстить, даже народу» [Стендаль: X, 308]. Пушкин в «Памятнике», итоге-квинт-эссенции его творчества, также выше любой лести кому бы то ни было. Поэт утверждает, что «долго» будет «любезен» народу: фраза идет не от желания «польстить», понравиться, а, напротив, от идеаторных «жестов»-поступков правдивой поэтической исповеди и слов недидактического обучения, назидания (и «малых сих», и властителей), то есть уже проповеди:

...Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я Свободу  
И милость к падшим призывал.

Первые две строки стихотворения несколько контрастны друг другу: образный концепт непредметного памятника совсем не предполагает никакой «народной тропы», которая «не зарастет». К чему «тропа», почему она «не зарастает», если памятник спиритуальный, спиритуалистический?

Пушкину необходимо подчеркнуть тактильность образа, несомую духовно-этическим «памятником» привилегию для остальных «прикоснуться» к произведениям поэта не только идеаторно. «Прикосновение» читателей открывает доступ к личному «я» поэта во всей его целостности, полноте — через возможные препятствия времени (разных времен), истории, жизни, снимаемые именно появлением «тропы», по которой всегда ходят самые разные люди, делая ее торной. Их движение многосторонне: к поэту, от поэта...

И Пушкин, и Гоголь объективно развивают на русской почве культурфилософский и философско-исторический пафос наблюдений Стендаля — в общем горизонте романтизма/постромантизма. Самый интерес Стендаля и Гоголя к проблеме наступления механистической «цивилизации» (ее символом оба считали Париж, Францию) на живое творчество «культуры» вызван импульсами роман-

тизма (а также предромантика-просветителя Руссо). Хайдеггеровская идея «спиритуалистического», непредметного, но вместе с тем по-своему тактильного бытия (чей «дом» — язык, слово) в его историчности — по-своему продолжает искания названных авторов.

Г. Макогоненко точно отметил, что пушкинская ода «Памятник» представляет собой «обобщение как исторического, так и личного опыта» [Макогоненко: 428]. Поэт в своем «Памятнике», в своем творчестве сохранил и открыл другим собственное авторское «я» — в соединении духовного и телесного. Поздний Гоголь то уклонялся от сходного сохранения, то двусмысленно декларировал его в превращенной форме. Гоголь действительно «не повторил» Пушкина (от чего он в 1840-е годы предостерегал также остальных художников), но избежал этого только в постоянном внутреннем диалоге с поэтом (ср.: [С. Шульц. *Пушкин...*]), неизменно «слыша» и «видя» пушкинское слово на фоне движущейся истории жизненного мира.

## Литература

*Байбурин А.* Заметки к теме «Слово и тело» // Тело в русской культуре: Сб. ст. / Сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. М.: НЛЮ, 2005. С. 102—111.

*Белый Андрей.* Гоголь // *Белый Андрей.* Собр. соч. Арабески: Книга статей; Луг зеленый: Книга статей / Общ. ред., послесловие и коммент. Л. А. Сугай; сост. А. П. Поляков, П. П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. С. 427—428.

*Белый Андрей.* Собр. соч. Мастерство Гоголя: Исследование / Общ. ред., послесловие и коммент. Л. А. Сугай; сост. А. П. Поляков, П. П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2013.

*Бочаров С. Г.* Случай или сказка? // *Бочаров С. Г.* Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 121—146.

*Бурдые П.* Политическая онтология М. Хайдеггера / Перевод с франц. А. Бикбова, Т. Анисимовой. М.: Праксис, 2003.

*Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция французской литературы. Таллин: Ээсти раамат, 1980.

*Вольперт Л. И.* Пушкин в роли Пушкина. Пушкин и Стендаль. М.: Языки русской культуры, 1998.

- Вольперт Л. И.* Пушкинская Франция. СПб.: Алетейя, 2007.
- Вольперт Л. И.* Лермонтов и литература Франции. 2-е изд. СПб.: Алетейя, 2008.
- Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. и писем в 17 тт. М.; Киев: Изд. Московской Патриархии, 2009–2010.
- Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб.: РГПУ им. Герцена, 1997.
- Грякалов А. А.* Философия события и герменевтика памяти: свидетельства утверждения // *Slavica Tergestina*. 2017. № 1 (18). С. 30–57.
- Забабурова Н. В.* Стендаль и проблемы психологического анализа. Ростов-на-Дону: Ростовский ун-т, 1982.
- Исутов К. Г.* Художественно-исторические функции «точки зрения» в композиционном единстве «Рима» Н. В. Гоголя // *Жанр и композиция литературного произведения. Историко-литературные и теоретические исследования: Межвуз. сб.* Петрозаводск, 1989. С. 32–40.
- Кафка Ф.* Из дневников // *Кафка Ф.* Америка. Процесс. Из дневников / Перевод с нем. Е. Кацевой. М.: Политиздат, 1991. С. 429–596.
- Кочеткова Т. В.* Стендаль в личной библиотеке Пушкина // *Пушкинский сборник (Уч. записки Латвийского гос. ун-та. Т. 106)*. Рига, 1968. С. 114–123.
- Кошелев В. А.* «...вся Коломна и петербургская природа живая...»: «Домик в Коломне» Пушкина и повесть Гоголя «Портрет» // *Гоголезнавчії студії. Гоголеведческие студии. Ніжин*, 2015. Вып. 5 (22). С. 144–165.
- Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836). Л.: Художественная литература, 1982.
- Мани Ю. В.* В поисках живой души. «Мертвые души»: Писатель – критика – читатель. 2-е изд. М.: Книга, 1987.
- Маркович В. М.* «Задоры», Русь-тройка и «новое религиозное сознание». Отелеснивание духовного и спиритуализация телесного в 1-м томе «Мертвых душ» // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 54 (2004). С. 93–107.
- Мережковский Д. С.* Собр. соч. Лица святых от Иисуса к нам. М.: Республика, 1997. С. 5–64.
- Мерло-Понти М.* Око и дух / Перевод с франц., предисл. и коммент. А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992.

*Мерло-Понти М.* Видимое и невидимое / Перевод с франц. О. Н. Шпараги под ред. Т. В. Щитцовой. Минск: Логвинов, 2006.

*Мильчина В.* Пушкин и Стендаль: границы темы // Культурный палимпсест: Сб. статей к 60-летию В. Е. Багно. СПб.: Наука, 2011. С. 355–360.

*Михайлов А. Д.* Гоголь и Стендаль // Россия, Запад, Восток: встречные течения. СПб.: Наука, 1996. С. 331–339.

*Модзалевский Б. Л.* Каталог библиотеки <А. С. Пушкина> // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. 9/10. СПб., 1910. С. 1–370.

*Плутарх.* Сравнительные жизнеописания. Трактаты. Диалоги. Изречения / Перевод с др.-греч. М.: АСТ, 2004.

*Подорога В. А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. В 2 тт. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция; Логос; Logos-altera, 2006.

*Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: НЛЮ, 1999.

*Проскурина В. Ю.* Второй «Портрет» Гоголя // Новые безделки: Сб. ст. к 60-летию В. Э. Вацура / Ред. С. И. Панов. М.: НЛЮ, 1995–1996. С. 223–236.

*Реизов Б. Г.* Стендаль: Философия истории. Политика. Эстетика. Л.: Наука, 1974.

*Стендаль.* Прогулки по Риму / Перевод с франц. Б. Г. Реизова // Стендаль. Собр. соч. в 12 тт. Т. 9. М.: Правда, 1978. С. 255–382.

*Стендаль.* Прогулки по Риму / Перевод с франц. Б. Г. Реизова // Стендаль. Указ. изд. Т. 10. 1978. С. 3–420.

*Толстая С.* Тело как обитель души: славянские народные представления // Тело в русской культуре. С. 51–66.

*Турбин В. Н.* Бахтин сегодня // Литературная газета. 1991. 6 февраля.

Фрагменты ранних греческих философов / Сост. А. В. Лебедев. Ч. 1. М.: Наука, 1989.

*Хайдеггер М.* Время картины мира // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Перевод с нем. А. В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 135–167.

*Цивьян Т. В.* Движение и путь в балканской модели мира. Исследования по структуре текста. М.: Индрик, 1999.

*Шульц Р. Г.* Пушкин и Книдский миф. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985.

*Шульц С. А.* Топика памятника в творчестве Гоголя и пушкинская традиция // Русская литература. 2007. № 1. С. 130–141.

*Шульц С. А.* Гоголь — Аполлон Григорьев — Дильтей // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск: Новосибирский ИД, 2013. С. 272–279.

*Шульц С. А.* Поэма Гоголя «Мертвые души»: внутренний мир и литературно-философские контексты. СПб.: Алетейя, 2017.

*Шульц С. А.* Пушкин — Гоголь: к метафизике внутреннего диалога // Гоголезнавчії студии. Гоголеведческие студии. Ніжин, 2017. Вып. 6 (23). С. 139–162.

## Bibliography

*Bayburin A.* Zametki k teme 'Slovo i telo' [Notes on Word and Body] // Telo v russkoy culture [Body in Russian Culture]: Collected articles / Ed. G. Kabakova and F. Kont. Moscow: NLO, 2005. P. 102–111.

*Bely Andrey.* Gogol // *Bely Andrey.* Collected works. Arabeski: Kniga statey; Lug zeleniy: Kniga statey [Arabesques: A Collection of Articles; The Green Meadow: A Collection of Articles] / Ed., afterword and comments by L. A. Sugay; compiled by A. P. Polyakov, P. P. Apyrshko. Moscow: Respublika; Dmitriy Sechin, 2012. P. 427–428.

*Bely Andrey.* Collected works. Masterstvo Gogolya: Issledovanie [The Mastery of Gogol: Research] / Ed., afterword and comments by L. A. Sugay; compiled by A. P. Polyakov, P. P. Apyrshko. Moscow: Respublika; Dmitriy Sechin, 2013.

*Bocharov S. G.* Sluchay ili skazka? [An Anecdote or a Fairy Tale?] // *Bocharov S. G.* Filologicheskie syuzhety [Philological Plots]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur, 2007. P. 121–146.

*Bourdieu P.* Politicheskaya ontologiya M. Khaydeggera [The Political Ontology of M. Heidegger] / Translated from French by A. Bikbov, T. Anisimova. Moscow: Praksis, 2003.

Fragmenty rannikh grecheskikh filosofov [Fragments of the Early Greek Philosophy] / Compiled by A. V. Lebedev. Part 1. Moscow: Nauka, 1989.

*Gogol N. V.* Complete works and letters in 17 vols. Moscow; Kiev: Izd. Moskovskoy Patriarkhii, 2009–2010.

*Goncharov S. A.* Tvorchestvo Gogolya v religiozno-misticheskom kontekste [Gogol's Work in the Religious and Mystic Context]. St. Petersburg: RGPU im. Gertsena, 1997.

*Gryakalov A. A.* Filosofiya sobytiya i germenevtika pamyati: svidetelstva utverzhdeniya [Philosophy of the Event and Hermeneutics of Memory: Evidence of Manifestation] // *Slavica Tergestina*. 2017. Issue 1 (18). P. 30–57.

*Heidegger M.* Vremya kartiny mira [The Age of the World Picture] // *Heidegger M.* Raboty i razmyshleniya raznykh let [Works and Reflections of Different Years] / Translated from German by A. V. Mikhaylov. Moscow: Gnozis, 1993. P. 135–167.

*Isupov K. G.* Khudozhestvenno-istoricheskie funktsii ‘tochki zreniya’ v kompozitsionnom edinstve ‘Rima’ N. V. Gogolya [Aesthetic and Historical Functions of the Point of View in the Compositional Unity of *Rome* by N. V. Gogol] // *Zhanr i kompozitsiya literaturnogo proizvedeniya. Istoriko-literaturnie i teoreticheskie issledovaniya* [Genre and Composition of Literary Works. Historical, literary and theoretical studies]: Interuniversity collection of papers. Petrozavodsk, 1989. P. 32–40.

*Kafka F.* Iz dnevnikov [From the Diaries] // *Kafka F.* Amerika. Protsess. Iz dnevnikov [America. Process. From the Diaries] / Translated from German by E. Katseva. Moscow: Politizdat, 1991. P. 429–596.

*Kochetkova T. V.* Stendal v lichnoy biblioteke Pushkina [Stendhal in Pushkin’s Personal Library] // *Pushkin Collection (Uch. zapiski Latviyskogo gos. un-ta* [Scholarly Notes of the University of Latvia]. Vol. 106). Riga, 1968. P. 114–123.

*Koshelev V. A.* ‘...vsya Kolomna i peterburgskaya priroda zhivaya...’: ‘Domik v Kolomne’ Pushkina i povest’ Gogolya ‘Portret’ [‘...the whole Kolomna and the Petersburg nature are so lifelike...’: *The Little House at Kolomna* by Pushkin and Gogol’s Novelet *Portrait*] // *Gogoleznavchii studii. Gogolevedcheskie studii*. Nizhin, 2015. Issue 5 (22). P. 144–165.

*Makogonenko G. P.* Tvorchestvo A. S. Pushkina v 1830-e gody (1833–1836) [A. S. Pushkin’s Work in the 1830s (1833–1836)]. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1982.

*Mann Y. V.* V poiskakh zhivoy dushi. ‘Mertvie dushi’: Pisatel – kritika – chitatel [In Search of a Living Soul. *Dead Souls*: Writer – Criticism – Reader]. 2nd edition. Moscow: Kniga, 1987.

*Markovich V. M.* ‘Zadory’, Rus’-troyka i ‘novoe religioznoe soznanie’. Otelesnivanie dukhovnogo i spiritualizatsiya telesnogo v 1-m tome ‘Mertvykh dush’ [‘Every man has his leaning’, Rus-Troika and New Religious Consciousness. Corporealization of the Spiritual and the Spiritualization of the Corporeal in the First Volume of *Dead Souls*] // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 54 (2004). P. 93–107.

*Merezhkovsky D. S.* Collected works. Litsa svyatykh ot Iisusa k nam [The Faces of the Saints from Jesus to Us]. Moscow: Respublika, 1997. P. 5–64.

*Merleau-Ponty M.* Oko i dukh [The Eye and the Spirit] / Translated from French, foreword and comments by A. V. Gustyrya. Moscow: Iskusstvo, 1992.

*Merleau-Ponty M.* Vidimoe i nevidimoe [The Visible and the Invisible] / Translated from French by O. N. Shparaga, ed. T. V. Shchitsova. Minsk: Logvinov, 2006.

*Mikhaylov A. D.* Gogol i Stendal [Gogol and Stendhal] // Rossiya, Zapad, Vostok: vstrechnie techeniya [Russia, West, and East: Cross-Currents]. St. Petersburg: Nauka, 1996. P. 331–339.

*Milchina V.* Pushkin i Stendal: granitsy temy [Pushkin and Stendhal: Outlining the Problem] // Kulturniy palimpsest [Cultural Palimpsest]: A collection of articles in honour of V. E. Bagno's 60th birthday. St. Petersburg: Nauka, 2011. P. 355–360.

*Modzalevsky B. L.* Katalog biblioteki <A. S. Pushkina> [The <A. S. Pushkin> Library Catalogue] // Pushkin i ego sovremenniki: Materialy i issledovaniya [Pushkin and His Contemporaries: Materials and Research]. Issues 9/10. St. Petersburg, 1910. P. 1–370.

*Plutarch.* Sravnitelnie zhizneopisaniya. Traktaty. Dialogi. Izrecheniya [Parallel Lives. Treatises. Dialogues. Aphorisms] / Translated from Ancient Greek. Moscow: AST, 2004.

*Podoroga V. A.* Mimesis. Materialy po analiticheskoy antropologii literatury [Mimesis. Materials in the Analytical Anthropology of Literature]. In 2 vols. Vol. 1. N. Gogol, F. Dostoevsky. Moscow: Kulturnaya revolyutsiya; Logos; Logos-altera, 2006.

*Proskurin O. A.* Poeziya Pushkina, ili Podvizhnyy palimpsest [Pushkin's Poetry, or The Moving Palimpsest]. Moscow: NLO, 1999.

*Proskurina V. Y.* Vtoroy 'Portret' Gogolya [The Second Portrait by Gogol] // Novie bezdelki [New Trivia]: A collection of articles in honour of V. E. Vatsuro's 60th birthday / Ed. S. I. Panov. Moscow: NLO, 1995–1996. P. 223–236.

*Reizov B. G.* Stendal: Filosofiya istorii. Politika. Estetika [Stendhal: Philosophy of History. Politics. Aesthetics]. Leningrad: Nauka, 1974.

*Shults R. G.* Pushkin i Knidskiy mif [Pushkin and the Cnidus Myth]. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985.

*Shults S. A.* Topika pamyatnika v tvorchestve Gogolya i pushkin-skaya traditsiya [The Topos of the Monument in Gogol's Work and Pushkin's Tradition] // Russkaya literatura. 2007. Issue 1. P. 130–141.

*Shults S. A.* Gogol – Apollon Grigoriev – Diltey [Gogol – Apollon Grigoriev – Dilthey] // *Tvorchestvo Gogolya i russkaya obshchestvennaya mysl* [Gogol's Work and Russian Social Thinking]. The 13th Gogol Readings. Moscow; Novosibirsk: Novosibirskiy ID, 2013. P. 272–279.

*Shults S. A.* Poema Gogolya 'Mertvie dushi': vnutrenniy mir i literaturno-filosofskie konteksty [Gogol's Poem *Dead Souls*: The Inner World and Literary and Philosophical Contexts]. St. Petersburg: Aleteya, 2017.

*Shults S. A.* Pushkin – Gogol: k metafizike vnutrennego dialoga [Pushkin – Gogol: On the Metaphysics of the Implicit Dialogue] // *Gogoleznavchii studii. Gogolevedcheskie studii. Nizhin*, 2017. Issue 6 (23). P. 139–162.

*Stendhal.* Progulki po Rimu [Walks in Rome] / Translated from French by B. G. Reizov // *Stendhal.* Collected works in 12 vols. Vol. 9. Moscow: Pravda, 1978. P. 255–382.

*Stendhal.* Progulki po Rimu [Walks in Rome] / Translated from French by B. G. Reizov // *Stendhal.* Collected works. Vol. 10. 1978. P. 3–420.

*Tolstaya S.* Telo kak obitel dushi: slavyanskije narodnie predstavleniya [Body as the Abode of the Soul: Slavic Folk Beliefs] // *Telo v russkoy kulture* [Body in Russian Culture]. P. 51–66.

*Tsiviyan T. V.* Dvizhenie i put' v balkanskoj modeli mira. Issledovaniya po strukture teksta [Movement and Path in the Balkan World Model. Studies on the Structure of the Text]. Moscow: Indrik, 1999.

*Turbin V. N.* Bakhtin segodnya [Bakhtin Today] // *Literaturnaya gazeta*. 6 February, 1991.

*Volpert L. I.* Pushkin i psikhologicheskaya traditsiya frantsuzskoy literatury [Pushkin and the Psychological Tradition of French Literature]. Tallin: Eesti raamat, 1980.

*Volpert L. I.* Pushkin v roli Pushkina. Pushkin i Stendal [Pushkin in the Role of Pushkin. Pushkin and Stendhal]. Moscow: Yazyki russkoy kulture, 1998.

*Volpert L. I.* Pushkinskaya Frantsiya [The France of Pushkin]. St. Petersburg: Aleteya, 2007.

*Volpert L. I.* Lermontov i literatura Frantsii [Lermontov and the Literature of France]. 2nd edition. St. Petersburg: Aleteya, 2008.

*Zababurova N. V.* Stendal i problemy psikhologicheskogo analiza [Stendhal and the Problems of Psychological Analysis]. Rostov-na-Donu: Rostovskiy un-t, 1982.