

Гюстав Флобер

1) Творчество Г. Флобера

Творчество Гюстава Флобера (1821-; 1880) - связующее звено между бальзаковским этапом реализма первой половины XIX в., реализма, вышедшего из недр романтизма и поднявшегося на принципиально новую ступень в эстетическом освоении действительности, и этапом так называемого натурализма, представленным во второй половине XIX в. Э. Золя и его школой.

Гюстав Флобер родился 12 декабря 1821 г. в Руане в семье врача. В этом городе прошло детство и отрочество будущего писателя. В 1840 г. по окончании лицея Флобер едет в Париж изучать право, но вскоре тяжело заболевает и оставляет учебу, а после смерти отца возвращается в небольшое имение родителей близ Руана - в Круассе. Здесь он и остается до конца своих дней, выезжая в Париж, где постоянно встречается с друзьями и соратниками - Т. Готье, Ги де Мопассаном, Э. Гонкуром, Э. Золя, И. С. Тургеневым, или отправляясь в путешествия - на Корсику, в Испанию, Италию, Грецию, Египет, Малую Азию, а в период работы над романом «Саламбо» - на место древнего Карфагена в Алжир и Тунис.

Уже в отрочестве со всей очевидностью проявляется главная особенность мировосприятия Флобера, определившая впоследствии пафос и направленность всего его творчества. «Какая ненависть ко всякой пошлости! Какие порывы ко всему высокому!» - вспоминает Флобер о своих ранних годах. «Две вещи поддерживают меня - любовь к Литературе и ненависть к Буржуа», - скажет он уже в поздние годы, словно бы утверждая незыблемое постоянство главных устремлений и чувств всей своей жизни.

Ненависть к пошлости, постоянная, неистребимая, все усиливающаяся с годами, распространяемая на все сферы общественной и частной жизни буржуа - существа жадного и эгоистичного, жестокого и трусливого, бездарного и бездуховного. «Двуногое животное без перьев, которое мне кажется одновременно индюком и коршуном» - таким представляется Флоберу буржуа вскоре после государственного переворота, совершенного Луи Бонапартом в декабре 1851 г. «Фальшивая [510] армия, фальшивая политика, фальшивая литература, фальшивый кредит, даже куртизанки - и те фальшивые», - заключает Флобер, подводя итоги краха буржуазной империи, наступившего в 1870 г. Называя себя буржуазофобом, писатель однажды признается: «Если у меня отнять ненависть, я съезжусь как кукла, из которой вынули стержень, держащий ее».

Став едва ли не главным стимулом литературной деятельности Флобера, эта ненависть побуждает его, к всестороннему и углубленному исследованию социальной природы буржуазии, ее идеологии, психологии, морали. Ибо только до конца познав противника, писатель может вынести ему беспощадный в своей суровой объективности приговор. В этом приговоре нетрудно обнаружить живую связь с антибуржуазным пафосом «Человеческой комедии», основанную на сложном соединении традиционного и новаторского начал. Бальзак «умер... когда общество, которое он знал, начало

распадаться. С Луи Филиппом ушло нечто такое, чему нет возврата,- пишет Флобер.- Теперь нужны другие песни».

1848 год, разделяющий Бальзака и Флобера, открывает новый этап в эволюции французской буржуазии. Победоносное завершение длительной борьбы с силами феодального мира, утвердившее господство капиталистических отношений, своей оборотной стороной имеет для французской буржуазии ее полный разрыв с революционной традицией 1789 г. Меняются и масштабы «деятелей» этого класса. «Последние из могикиан» старой буржуазии, запечатленные в «Человеческой комедии» Бальзака, уступают место их ничтожным, но столь же воинствующим наследникам, жалким комедиантам, нравственным пигмеям, самоуверенным, самовлюбленным пошлякам, с которых будет писать портреты своих сатирических персонажей Флобер.

Презирая буржуазию, Флобер, однако, не доверяет и ее единственному реальному антагонисту - пролетариату, сближая их в моральном отношении («Аксиома: ненависть к буржуа - начало добродетели. Под словом «буржуа» я имею в виду как буржуа в блузах, так и буржуа в рединготах»). Отсюда резко отрицательное отношение Флобера и к июньскому восстанию рабочих 1848 г., и к Парижской Коммуне 1871 г. Критически относится он и к современным ему теориям социализма, считая, что «социализм такой же пережиток прошлого, [511] как иезуиты... в основе всех социальных утопий лежит тирания, изуверство, смерть духа».

Социальный скептицизм писателя во многом объясняется особенностями его времени. Сам Флобер воспринимает свое время как некий переход. «Мы с тобой явились на свет слишком рано и в то же время слишком поздно,- пишет он своему другу поэту Л. Буйе в 1850 г.- Нашим делом будет самое трудное и наименее славное: переход». Закономерный финал этого «перехода» - крушение Луи Бонапарта, поражение во франко-прусской войне (1870), Парижская Коммуна и утверждение Третьей республики - еще более усугубляет флюберовский пессимизм: «Буржуазия ошалела до того, что утратила даже инстинкт самозащиты, а те, что придут ей на смену, будут еще хуже... Я чувствую, как поднимается откуда-то снизу неодолимое Варварство. Надеюсь помереть раньше, чем оно подчинит себе все. Но пока что жить совсем невесело. Никогда еще так мало не считались с интересами духа. Никогда еще так открыто не проявлялась ненависть ко всему высокому, презрение к Прекрасному, словом, никогда не осквернялась до такой степени литература».

Свою главную цель Флобер и видит в том, чтобы защитить «интересы духа», оградить литературу от тлетворного влияния буржуазии. Отсюда ставший теперь хрестоматийным его образ «башни из слоновой кости», возвышающей художника над хозяевами жизни - буржуа: «Закроем дверь, поднимемся на самый верх нашей башни из слоновой кости, на самую последнюю ступеньку, поближе к небу. Там порой холодновато... зато звезды светят ярче и не слышишь дураков». Однако желанное затворничество в поднебесье не удается Флоберу: «гвозди сапог» тянут его «обратно к земле». Своими произведениями художник-реалист неизменно оказывается втянутым в решение злободневных проблем современности.

Ранние произведения Флобера (1835-1849), составившие в общей сложности три объемистых тома, свидетельствуют о том, что начинает он свой путь в русле «старой

романтической школы» («Мы были красными романтиками,- напишет он позднее Ж. Санд,- нелепыми -в полном смысле слова»). Самые первые его сочинения несут на себе следы безусловного влияния «неистовой» литературы с ее поэтизацией анархического бунта против общества - его законов и морали («исторические» [512] новеллы «Смерть Маргариты Бургундской», «Чума во Флоренции», «Два претендента на корону» и др)- Более поздние творения юного Флобера, в особенности повести «Записки безумца» (1838) и «Ноябрь» (1842), во многом автобиографические и обращенные к современности, уже ориентированы на лирическую романтическую прозу и представляют собою варианты исповеди молодого человека, едва начавшего жить, но уже пресытившегося жизнью, разочаровавшегося в людях, тоскующего по неясному и недостижимому идеалу. Личностное начало, связанное с мироощущением самого автора, преобладает и в первых редакциях (в будущем существенно измененных) двух произведений, заключающих ранний период творчества. Символическая философская драма «Искушение святого Антония» (1849), проникнутая духом безнадежного пессимизма, отражает восприятие Флобером современности, в частности событий 1848 г., завершивших целый период в жизни Франции. Роман «Воспитание чувств» (1845), открывающий одну из центральных тем в творчестве Флобера, обозначенную в заглавии, примечателен сопоставлением двух вариантов мировосприятия и соответственно-двух жизненных позиций, характерных для молодого поколения флюберовских времен. Примечательно и то, что образ одного из двух героев открыто связан с бальзаковской традицией. Молодой провинциал Анри, подобно Растиньяку, устремляется в Париж с намерением сделать карьеру и в конце концов он делает ее в журналистике, аморальные законы которой были беспощадно разоблачены в «Утраченных иллюзиях» Бальзака. Удачливому в делах и Любовных увлечениях Анри противопоставлен его «неудачливый» друг Жюль. Пройдя путь утраты юношеских иллюзий, веры в возвышенную вечную любовь и гражданские идеалы, он не только не лишился природной нравственности, но в испытаниях укрепил ее, чтобы обрести смысл своего бытия в служении высокому и свободному искусству. Именно с Жюлем связано глубоко личное флюберовское начало в романе. На смену отрицающим мир романтическим бунтарям или разочарованным мечтателям прежних произведений Флобера приходит герой, обретающий духовную опору в пантеизме, вере в Природу, противопоставленную в ее бесконечности и величии конечному и ничтожному миру стяжателей, карьеристов, нравственных уродов и глупцов. И это весьма знаменательно. [513] Пантеизм отныне составит основу мировоззрения самого писателя и во многом определит его позиции в жизни и в искусстве. Вопрос о кричащих противоречиях и уродствах буржуазного общества для Флобера не снят. Но борьба с ними представляется бессмысленной, коль скоро все в мире предопределено вечными законами Природы. Отсюда жизненный принцип Флобера (впрочем, не однажды нарушаемый им) - отстраненность от общественных конфликтов современности. С пантеизмом связан и утверждаемый Флобером принцип «объективного письма», противопоставляющий «личному» искусству «безличное». Не самовыражение (как на романтическом раннем этапе), а познание закономерностей объективного мира - такова цель творчества, сближаемого Флобером с наукой, предельно объективной и беспристрастной. Наука убеждает своими открытиями, а не сентенциями. Подобно ей, искусство должно исключить всякую тенденциозность и уж тем более - прямое поучение. «Самые великие, редкие, истинные мастера - выражают суть человечества: не думая ни о себе, ни о своих

страстях, отбрасывая прочь собственную личность»,- пишет Флобер, предпочитая Байрону Шекспира, у которого учится «объективному письму». В эстетике Флобера оно предполагает устранение субъективного авторского начала и «перевоплощение», вживание писателя в создаваемый им характер. Путь познания действительности для художника - в пантеистическом слиянии с миром. Нужно «перестать быть собою, но жить в каждом существе, создаваемом тобою». «Необходимо усилием воображения поставить себя на место персонажей, а не подтягивать их к себе. В этом должен... заключаться метод»,- настаивает Флобер, утверждаясь на реалистических позициях.

В эстетике Флобера следует особо отметить необычайно высокую требовательность к совершенству стиля произведения, которая была «настоящей болезнью» писателя, «истощавшей его и останавливающей его работу» (Э. Золя). Критики называли Флобера «фанатиком стиля». Однако его требовательность - не причуда эстета. Убежденный в нерасторжимом двуединстве формы и содержания, Флобер подчеркивает: «Сама по себе закругленность фразы ничего не стоит, а все дело в том, чтобы хорошо писать, потому что „хорошо писать значит одновременно хорошо чувствовать, хорошо мыслить [514] и хорошо выражать" (Бюффон)». Для Флобера «стиль - это способ мыслить», язык - основа, первоэлемент художественной формы, неотделимой от самой сути произведения: «Форма - сама суть мысли, как мысль - душа формы, ее жизнь». Отсюда - и те «нечеловеческие усилия» (Мопассан), которые затрачивает Флобер в поисках единственно нужных ему слов для точного выражения истин, открываемых в жизни.

«Время Красоты миновало»,- пишет Флобер, итожа свое изучение современности. Реальный мир, с которым теперь имеет дело художник,- мир «цвета плесени». Именно этот мир и должен стать предметом изображения в сегодняшнем искусстве, призванном - как и во времена Бальзака - «исследовать» современность, выявляя ее закономерности и облакая их в типические формы.

Первое произведение, отразившее миропонимание и эстетические принципы зрелого Флобера,- роман «Мадам Бовари» (1856), которому писатель отдает пять лет напряженного, мучительнейшего труда. «Провинциальные нравы» - таков подзаголовок романа.

Уже в марте 1857 г. Флобер погружается в мир древнего Востока, штудировав многочисленные фолианты, посвященные Карфагену. Сбывается наконец давняя мечта художника «писать большие и роскошные вещи... работать над привольным и чистым сюжетом». В ноябре уже была закончена первая глава «Саламбо». Писатель с увлечением живописует легендарный Восток, поражающий его воображение полыханием ярких красок, кипением сильных и грозных страстей, могучими цельными характерами.

«Саламбо» (1862) - роман исторический. В основу его сюжета положены реальные события, происходившие в Карфагене эпохи Пунических войн (III в. до н. э.). Однако внимание Флобера привлекает не противоборство Карфагена и Рима, а конфликт внутри самого [520] Карфагена - «домашняя война» аристократической республики и восставших против нее наемников и присоединившихся к ним рабов и плебса окрестных областей. Главным источником для «Саламбо» послужила «Всеобщая история» Полибия, которая под пером Флобера из научной хроники преобразуется в живописную динамическую

картину воскрешенного мира древности. Существенно корректируется в романе и концепция античного историка. Если в оценке Полибия выступление наемников - ничем не оправданный бунт, то в изображении Флобера оно обусловлено серьезными социально-экономическими причинами. «К античности я применил приемы современного романа», - замечает писатель Сент-Бёву, имея в виду реалистический характер этих «приемов».

Исследуя истоки несметных богатств правителей Карфагена, обеспечивших политическое могущество аристократической республики, Флобер заключает: «Эти старые пираты возделывали... поля руками наемных рабочих; эти купцы, накопившие деньги, снаряжали...суда, а землевладельцы кормили рабов, знающих разные ремесла. Все они были хитры, беспощадны и богаты». Типичный представитель, этого мира власть имущих в романе Гамилькар Барка - хитрый государственный деятель, беспощадный в своих действиях военачальник, алчный купец, свирепый эксплуататор принадлежащих ему рабов, семьянин, рьяно защищающий свои отцовские права. Против Гамилькара и ему подобных и обращен гнев восставших наемников и рабов. Оправдывая это восстание самими условиями жизни, Флобер, однако, изображает его как стихийное бедствие, угрожающее основам цивилизации, как разгул жестоких страстей, низводящих человека до примитивного уровня страшного в своей кровожадности зверя. Не зная границ «животная» жестокость и уравнивает - в восприятии Флобера - восставших с их врагами. Изображению войны-бойни, представленной в беспощадно натуралистическом виде, отведена значительная часть романа. Именно в этой «домашней войне», обескровившей Карфаген, писатель и видит едва ли не главную причину поражения республики в борьбе с Римом.

Рассуждая о поэтике исторического романа, Флобер настаивает на необходимости его органической связи с проблемами современности. Глазами француза 60-х [521] годов XIX в. и смотрит на события легендарного прошлого автор «Саламбо». В исторически достоверном изображении «домашней войны» Карфагена писатель открывает общность с главным конфликтом современности - антагонизмом ущемленных в законных правах пролетариев и их эксплуататоров, власть имущих буржуа. Этой общность*) и определяется актуальность романа.

Детально воспроизводя картину войны, Флобер пишет: «Это История, я понимаю. Но если роман так же скучен, как научная книга, то прошу прощения, значит, искусство в нем отсутствует». Сделать роман увлекательным для читателей призвана любовная интрига «Саламбо». В основе ее постоянный для писателя интерес к миру чувств и в особенности к чувству любви, так многое определяющему в жизни человека. В изображении этого чувства Флобер стремится всегда быть максимально правдивым. Но какой была любовь в давнопрошедшие времена Карфагена? И как сделать «язык» этого чувства понятным современному читателю? «Я отдал бы полстопы заметок, которые сделал за пять месяцев, за то, чтобы хоть на три секунды ощутить настоящее волнение от страсти моих героев», - пишет Флобер, признаваясь, насколько трудным является для него на этот раз перевоплощение не просто в другого человека, но в человека несхожей с его временем дохристианской эпохи. Во имя постижения психологии античных героев писатель погружается в изучение древнейшей религии, отразившейся, по его убеждению, на особенностях духовного мира и нравственности человека той поры. Именно через

религию открывается Флоберу специфика любви его героев, принадлежащих к разным социальным мирам и потому фатально разъединенных жизнью: Саламбо - дочь военачальника Карфагена, Мато - вождь восставших.

Воспитанная в строгих нормах религиозной морали верховным жрецом Шагабаримом дочь суффита Гамилькара мистически предана богине любви Танит. Мато для нее - варвар. Его, осмелившегося похитить священное покрывало Танит, Саламбо - жрица богини, должна ненавидеть. Однако чувство, пробужденное в ней мужественной красотой и страстью юного варвара, совсем не похоже на ненависть. Испытывая дотоле неведомую ей истому и трепет, Саламбо принимает пробуждающуюся любовь за мистическое влечение к богу [522] войны Молоху, принявшему облик Мато, который впервые предстал перед девушкой с прекрасным лицом, обгаренным кровью. Осложнено, преображено религией и чувство Мато. В противоположность юной жрице, он, не однажды познавший любовь, охвачен всепоглощающей страстью к Саламбо, но отказывается от физического обладания ею. Опыренный мистическим экстазом, Мато принимает девушку за саму богиню Танит, полонившую его неземной красотой.

Роман завершается смертью героев. Разделенные пропастью социальных различий Мато и Саламбо уходят из жизни как жертвы необоримой в своем могуществе любовной страсти.

Официальной критикой новое произведение было встречено холодно. Церковью его автор был предан анафеме. Но роман нашел своих почитателей. Среди них был В. Гюго, писавший Флоберу: «Это прекрасная, сильная и содержательная книга. Вы воскресили давно ушедший от нас мир и этот изумительно воскрешенный мир обогатили... захватывающей драмой».

Какой бы отвратительной ни казалась Флоберу его современность, едва закончив «Саламбо», он вновь берется за «буржуазный сюжет»: начинает работать над «Воспитанием чувств». Взяв лишь название своего юношеского романа, писатель создает совершенно новое произведение, закончив его в 1869 г. «Хочу написать историю души людей моего поколения, правильнее было бы сказать, „историю чувств“,» сообщает Флобер в октябре 1864 г. - Это книга о любви, о страсти, но о страсти такой, какою она может быть в наше время, то есть бездеятельной». Носителем «бездеятельной страсти» Флобер делает главного героя романа Фредерика Моро, выделив значимость его судьбы подзаголовком: «История одного молодого человека». Вместе с тем писатель раскрывает и судьбы многих сверстников Фредерика, рисуя портрет того поколения, жизнь которого началась во времена буржуазной Июльской монархии, молодость совпала с революцией 1848 г. и быстрой сменой исторической ситуации в 1851 г., когда в результате контрреволюционного переворота на троне утвердился Луи Бонапарт, властвовавший в течение двух десятилетий. Эпоху, в которую довелось жить героям романа, Флобер воспринимает как сложный «переходный» период, как безвременье, затруднившее самоопределение личности и породившее немало человеческих драм.[523] Фредерик Моро - типичный герой безвременья, лишенный представления о своем жизненном предназначении, безвольный, не сумевший осуществить ни одного из своих намерений, не нашедший своего места в жизни. Это один из последних романтиков флюберовского поколения, предстающий в строго объективном и суровом изображении писателя-реалиста. В Моро уже нет ни бунтарства и неистовства страстей ранних героев Флобера,

ни неутолимой жажды познания святого Антония, ни беззаветной преданности искусству Жюля, ни даже неумной любовной тоски Эммы Бовари. Тем не менее генетически Фредерик связан с ними, так как он тоже живет возвышенными мечтами, делающими его в глазах окружающих неисправимым романтиком. Главная из них - мечта о великой и вечной любви. Свою надежду герой связывает с женщиной, действительно прекрасной и близкой ему по духу - Мари Арну. Однако уже соединенная браком и детьми с другим - ничтожнейшим - человеком, Мари никогда не сможет связать свою судьбу с судьбой Фредерика. Герой понимает всю призрачность своих надежд на счастье с Мари, но ни в чем ином он не находит смысла своей жизни. Безвременье предопределило общественную бесполезность флюберовского героя, отсутствие воли и целеустремленности, разбросанность интересов. Все попытки Фредерика посвятить себя какому-либо делу кончаются безрезультатно. Решив стать писателем и уже задумав роман, он быстро остывает к этим планам и увлекается живописью. Ничего не достигнув и здесь, Моро хочет осуществить давний замысел и написать историческое сочинение, но бросает его, чтобы заняться композиторством. Попутно он сдает экзамены по юриспруденции, слушает лекции по другим предметам, но наука его не увлекает. В дни революции он готов вмешаться в политику и даже баллотироваться в правительство от партии республиканцев. Однако и это не состоялось. Он не заражен карьеризмом и честолюбием, жадой приобретательства, хотя мог бы стать обладателем миллионов, женившись на Луизе Рокк или овдовевшей графине Дамбрез. Но Фредерик довольствуется наследством умершего дяди, достаточным для безбедной свободной жизни в Париже, не стесненной материальной зависимостью от кого бы то ни было. Итог жизни флюберовского героя печален: не состоялась большая любовь, не реализовались природой данные способности, бесследно в бесплодной суете промелькнула молодость, на смену которой уже идет тусклая и безнадежная старость.

По-своему типичны для времени, описываемого в романе, и истории других молодых героев. Делорье - полная противоположность Фредерику, другу детства и юности. Он целеустремлен, рационалистичен и деятелен. Однако попытки сделать карьеру в Париже привели его к моральной деградации. Применяясь к обстоятельствам, Делорье становится то сторонником монархии, то республиканцем, то защитником пролетариев, то сателлитом буржуа. Нечистоплотен он и в личной жизни, добиваясь обманом путем богатств невесты, любившей его «лучшего друга». Однако и здесь, как и на политическом поприще, его ждет неудача. Безрадостен и финал истории другого приятеля Фредерика. Парижский художник Пеллерен, мечтавший о революции в искусстве, о создании грандиозных полотен, разменивает свой талант на пошлые поделки и жалкие подделки. Среди сверстников Фредерика, стремящихся сделать карьеру, добиваются своей цели угодливый дипломат Мартинон и беспринципный журналист Юссонэ. Первый становится сенатором, второй «ведает всеми театрами, всей прессой». Причина их успехов ясна. В мире флюберовского романа действует тот же закон, что и в мире «Человеческой комедии» Бальзака, - закон буржуазной конкуренции.

"Создавая общественный фон, на котором разворачивается история целого поколения, Флюбер тщательно изучает различные материалы: газеты, журналы, мемуарную литературу, политические трактаты. Особенно интересуют писателя события 1848-1851 гг., когда определяются судьбы его героев. Как же эти события представлены в романе?

Критика уже обращала внимание на неполноту, фрагментарность их освещения Флобером. Это связано с тем, что в романе они даются в восприятии главного героя, отстраненного от политических проблем, поглощенного личным чувством. Фредерик, погруженный в себя, либо просто не замечает происходящих на его глазах событий, либо смотрит на них со стороны, как на «спектакль».

Главным героем этого «спектакля» является народ, за которым с интересом наблюдает Фредерик. Впечатления его противоречивы. Незабываемы в своей отваге и преданности революции ее рядовые участники, повстречавшиеся [525] Фредерику по пути к дворцовой площади: рвущийся в бой привратник, бесстрашный, невозмутимо спокойный в сражении гвардеец. Но вот Моро во дворце Тюильри становится свидетелем торжества победителей, и мгновенно все меняется: народ предстает как буйная, все сокрушающая стихия. «Всеми овладела неистовая радость», «народ стал рвать занавески, бить, ломать» все, что попадалось: «Раз уж победили, как не позабавиться?» Таким предстает «народ-самодержец» в февральских событиях 1848 г. Окарикатуренно представлены и возникшие на волне этих событий революционные клубы (в романе это «Клуб Разума»). Июньское восстание писателем не изображено (так как в это время Фредерик был за пределами Парижа). Но как бы тенденциозно ни рисовался в «Воспитании чувств» народ, сражающийся за свободу и свои права, Флобер с возмущением пишет о жестокой, поистине изуверской расправе буржуазного правительства с участниками рабочего восстания, утверждая: «Это был разгул трусости», мстившей народу.

Противоречиво представлены в романе и те герои из окружения Фредерика, которые наиболее причастны к событиям 1848-1851 гг. Их двое. Первый - Дюссардье, парижский простолюдин, подкупающий всех внутренним благородством, безоглядной смелостью и почти детской наивностью. Всеми силами души ненавидя монархию, он свои надежды на торжество человечности, справедливости и равенства связывает с республикой, во имя которой сражается в 1848 и гибнет в 1851 г. в дни государственного переворота. Второй - Сенекаль, интеллектуал, претендующий на роль идеолога республиканского движения. В обрисовке этого героя с наибольшей остротой проявилась ограниченность мировоззрения Флобера, искаженное представление писателя о «доктрине социализма». Носителем этой доктрины Флобер делает узколобого фанатика, начитавшегося «писателей-социалистов», которые «все человечество хотят поселить в казармах... развлекать в домах терпимости или заставлять корпеть за конторкой». «Из смеси всего этого» и создал «идеал добродетельной демократии» Сенекаль-республиканец. Но, убедившись в «несостоятельности масс», он переходит на сторону Луи Бонапарта и становится убийцей своего недавнего соратника Дюссардье.

«Я... в своей книге не льщу демократам. Но ручаюсь, [526] что не щажу и консерваторов», - признается Флобер в письме к Ж.- Санд. «Консерваторы» - для него - это буржуа всех мастей. Но среди них особо выделяется один из столпов Июльской монархии - банкир Дамбрез. Своим положением и богатством он напоминает бальзаковского Нюсинжена, но действует в иных исторических условиях и раскрывает точно запечатленные Флобером новые черты своей классовой природы. Растерявшись после революции лишь на короткое время, Дамбрез торопится всех уверить, что он «в сущности всегда был республиканцем» и готов к сближению с пролетариатом, так как «в конце

концов мы все - более или менее рабочие». Политическое хамелеонство, порождаемое животным страхом перед более сильным врагом, умение приспособиться к любым режимам - характерная особенность нового типа буржуа, пришедшего на смену «последним из могикан» Бальзака. Заклячая саркастическую эпитафию на смерть Дамбреза, Флобер пишет: «Он приветствовал... любое правительство, так нежно любя власть, что сам готов был платить, лишь бы его купили». Именно в изображении буржуазии с особой силой и проявилась беспощадная сатира Флобера, переходящая подчас в гневную пародию или острый памфлет (образ Фюмишона, например, защищающего права «священной» собственности,- это откровенная пародия на Тьера, автора книги «О собственности» и в недалеком будущем палача Парижской Коммуны). Июньские события 1848 г. показали Флоберу, какая безмерная, звериная жестокость таится во внешне благопристойном и даже чувствительном буржуа, мгновенно преобразующемся в убийцу при малейшей угрозе, нависшей над его собственностью. В романе обладатель «слишком чувствительного сердца» дядюшка Рокк, навсегда возненавидев восставших, убивает юного инсургента только за то, что тот осмелился попросить у него хлеба. «Сейчас я пишу... страницы об изуверствах Национальной гвардии в 1848 г., за которые буржуа будут глядеть на меня косо! - сообщает Флобер Ж. Санд.- Я их, сколько могу, тычу носом в их гнусности». Проникая в логику поведения буржуазии после июньского восстания, писатель проявляет редкостную для него политическую зрелость в раскрытии причин всех последующих событий. Ненависть к рабочим, покусившимся на частную собственность, страх перед возможностью новых волн пролетарской [527] революционности - вот что породило, как показав но в романе, идею цезаризма в кругах французской буржуазии и стало важнейшей из причин государственного переворота 1851 г. В обнажении реакционной сущности буржуазии, уже ставшей преградой на пути прогресса, в беспощадности антибуржуазной сатиры и выявляется то новое, подлинно революционное начало, которое делает Флобера достойным продолжателем Бальзака: в историю «рыцарей наживы», начатую «Человеческой комедией», автором «Воспитания чувств» вписана следующая выразительная глава.

1870-е годы - последний период творчества Флобера. Как и в предшествующие десятилетия, писателя терзают внутренние противоречия. Долг реалиста вынуждает его идти по пути, проложенному Бальзаком и писать о ненавистной современности. Мечта о «больших и роскошных» творениях по-прежнему увлекает его в мир легендарного прошлого.

В 1872 г. Флобер заканчивает начатое еще в годы молодости «Искушение святого Антония» - «средневековую» драматическую поэму о человеке мощного интеллекта, неподкупной совести и неколебимой воли. Вдохновленное одноименной картиной известного нидерландского художника Брейгеля, произведение это философично в своей основе.

Искушения, через которые проходит герой легенды, символизируют не столько различные житейские соблазны, сколько религии и догмы, сменявшие друг друга на протяжении веков. Вскрывая их несостоятельность, лживость и заведомый абсурд, Флобер, утверждающийся на позициях скептицизма, находит единственную опору в

натурфилософии и связанном с нею пантеистическом приятии мира как единой материй во всем многообразии ее проявлений. «Поразительно мощный, направленный против церкви и религий, удар в колокол скептицизма» - так определил пафос философской драмы Флобера М. Горький.

Готовя к печати «Искушение святого Антония», Флобер одновременно составляет план «буржуазного романа», задуманного еще в 1863 г., «Бувар и Пекюше». «Это будет, - сообщает он в одном из писем, - история... двух чудаков-переписчиков, которые кропают некую шутовскую энциклопедию». Флобер перечитывает около 1500 книг, связанных с различными отраслями науки и искусства. Эти книги и будут изучать его герои. [528]

Получив неожиданное наследство, освобождающее от необходимости трудиться ради хлеба насущного, они решают приобщиться к «сокровищнице» человеческих знаний. Бувар и Пекюше, наивные и недалекие буржуа, поочередно увлекаются всем - от сельского хозяйства и связанных с ним наук до художественного творчества и эстетики. Убедившись в тщетности усилий обрести абсолютную истину, разочаровавшись во всех теориях, концепциях и верованиях, герои отказываются от исканий и возвращаются к привычному чиновничьему занятию - переписыванию бумаг.

Роман Флобера сатиричен. Причем объект сатиры в нем неоднозначен и подвижен, так как объектив писателя все время перемещается, задерживаясь то на героях-невеждах, берущихся судить о предметах, недоступных их разумению, то на привлечших их внимание предметах, обнаруживающих внутреннюю противоречивость и элементарную несуразность. Именно это следует иметь в виду, говоря о формуле Флобера «энциклопедия человеческой глупости», связываемой с «Буваром и Пекюше».

Одновременно с романом Флобер пишет ряд пьес о современной ему буржуазной действительности, в том числе - лучшую из них «большую политическую комедию» «Кандидат» (1873). Прервав работу над «Буваром и Пекюше» (роман так и остался незавершенным), Флобер вновь берется за «роскошные» сюжеты - пишет «Иродиаду» и «Легенду о святом Юлиане Странноприимце», включая их в сборник 1877 г. «Три повести». Вновь тоскливо-серые тона мира цвета плесени сменяются сочным многоцветьем давно исчезнувших миров.

Снова аморфные, тусклые посредственности, олицетворяющие для писателя буржуазную Францию, уступают место могучим, цельным характерам, несущим на себе отсвет древних времен. Писатель-реалист стремится проникнуть в психологию поведения своих героев, обусловленную для него (как всегда) спецификой исторической эпохи и особенностями сложившихся конкретных обстоятельств.

Третья повесть, включенная в сборник 1877 г., - «Простая душа» опять возвращает читателя к современности, предстающей, однако, теперь в непривычном для Флобера социальном разрезе. Ее героиня, оказавшаяся в мире буржуа, фактически ничего общего не [529] имеет с этим миром. Будучи простой крестьянкой, вечной труженицей, Фелисите является в нем существом инородным, а потому исключительным. «История простой души, - пишет Флобер, - это бесхитростный рассказ об одной незаметной жизни, жизни

бедной крестьянской девушки, верующей, но не склонной к мистике, преданной без экзальтации, мягкой и нежной. Она поочередно отдает свою любовь мужчине, детям своей хозяйки, племяннику, старику, за которым ходит, и, наконец, своему попугаю. Когда попугай околеваает, она заказывает из него чучело, а когда приходит ее смертный час, ей чудится, будто попугай - это святой дух. И это совсем не ирония... а напротив, очень серьезно и очень грустно. Мне хочется растрогать, заставить плакать чувствительные души, у меня самого - такая душа».

Словно возвращаясь к эпизодическому персонажу «Мадам Бовари» - старой крестьянке Катрин Леру, Флобер теперь пытается проникнуть в глубь этого нового для него народного характера. Однако, стремясь растрогать чувствительные души, писатель далек от какой бы то ни было идеализации. Он создает характер строго реалистический, в котором все обусловлено особенностями сурового и беспросветного бытия героини. Фелисите невежественна, грубовато-наивна, даже туповата, а в конце повести просто идиотична. Ее мир весьма примитивен, так как ограничен лишь кругом повседневных мелочных забот о людях, с которыми ее случайно связала судьба. Фелисите не видит, не понимает эгоизма и черствости своих хозяев, во всем полагаясь на авторитет «господ». И тем не менее героиня-служанка оказывается вознесенной писателем на нравственную высоту, недостижимую для самых просвещенных и уважаемых в высшем обществе буржуа. В своей наивной, беспредельной доброте, моральной стойкости и внутреннем благородстве Фелисите не имеет себе равных в мире флюберовских героев. Пожалуй, единственный герой Флюбера, с которым можно было бы ее сопоставить, - святой Юлиан из легенды о нем, вошедший в тот же сборник, что и «Простая душа». Но святой Юлиан творит добро во имя искупления тяжких грехов, ранее им совершенных, и в конце концов заслуживает высшей награды, возносясь на небо «лицом к лицу с господином нашим Иисусом Христом». За Фелисите никаких грехов не числится. Добро она творит абсолютно бескорыстно, [530] подчиняясь лишь своему простому и великодушному сердцу. Именно в сердце вечной труженицы-крестьянки Флюбер и открывает «артезианский колодец», из которого, «стоит начать его копать», «забьет струя» чистейшей, живительной влаги, столь необходимой людям. Таким образом, по-прежнему оставаясь непреклонным скептиком в вопросах социально-политических, писатель в конце своего пути обретает веру в Человека, его изначально добрую природу, которую извращают и калечат условия окружающей его жизни.

Гюстав Флюбер «Мадам Бовари»

Первое произведение, отразившее миропонимание и эстетические принципы зрелого Флюбера, - роман «Мадам Бовари» (1856), которому писатель отдает пять лет напряженного, мучительнейшего труда. «Провинциальные нравы» - таков подзаголовок романа. Перед читателем предстает французское захолустье: Тост, где начинаются события, Ионвиль, где они завершаются. Эти города как две капли воды похожи один на другой. «Каждый день в один и тот же час открывал свои ставни учитель в черной шелковой шапочке, и приходил сельский стражник в блузе и при сабле. Утром и вечером, по трое в ряд пересекали улицу почтовые лошади - они шли на водопой. Время от времени дребезжал колокольчик на двери кабачка, да в ветренную погоду скрежетали на железных

прутьях медные тазики, заменявшие вывеску у парикмахера». Это Тост. Таков же и Ионвиль- с его трактиром «Зеленый лев», где каждый вечер собираются обыватели города; церковью, где регулярно совершает богослужения или готовит к первому причастию местных сорванцов кюре Бурнисьен, погруженный в дела мирские больше, чем в заботы духовные; аптекой, принадлежащей вездесущему и всеведущему краснобаю - «идеологу» города фармацевту Омэ. «Больше в Ионвиле смотреть не на что. На его единственной улице, длиною не более полета пули, есть несколько торговых заведений, потом дорога делает поворот, и улица обрывается». Однообразие, серость, застой, трясина, засасывающая каждого, кто в нее попадет. Таков фон, избранный Флобером для его «буржуазного [515] сюжета», герои и события которого естественно вписываются в мир цвета плесени.

Когда редактор упрекнул писателя за скучный, малопозитивный сюжет, Флобер взорвался: «Неужели вы думаете, что неприглядная действительность, воспроизведение которой вам так претит, не вызывает у меня такое же отвращение?.. Как человек я всегда уклонялся от нее насколько мог. Но как художник я решился на этот раз... испытать ее до конца».

«Буржуазный сюжет» флюберовского романа основан на банальной коллизии: жена, нелюбимый муж, которого она обманывает сначала с одним любовником, затем со вторым, коварный ростовщик, улавливающий в свои сети жертву, чтобы нажиться на чужой беде. Несложное взаимодействие этих фигур приводит к драматической развязке. Разочаровавшись в любовниках, вконец разоренная ростовщиком, убоявшаяся публичного скандала, не смеющая раскрыться в своих обманах доверчивому до слепоты мужу, жена-прелюбодейка кончает жизнь самоубийством, отравившись мышьяком.

Настаивая на праве художника обращаться к самым пошлым и тривиальным сюжетам, Флобер говорил: «Поэзия, подобно солнцу, заставляет и навозную кучу отливать золотом». Именно это и происходит в «Мадам Бовари». Поднятая на высочайший уровень правдивого аналитического искусства банальная история жены-прелюбодейки обретает в романе неожиданную, на первый взгляд, идейно-философскую глубину и подлинную эстетическую значимость. Перед зорким оком писателя-реалиста Эмма Бовари, оставаясь героиней буржуазного адюльтера, раскрывается как личность трагическая, пытавшаяся восстать против ненавистной пошлости, но в конце концов поглощенная ею.

Образ героини внутренне противоречив. Неоднозначно и авторское отношение к ней. Погруженная в трясины обывательского бытия, Эмма стремится вырваться из нее. Вырваться силой любви - единственного чувства, которое (в воображении героини) может поднять ее над опостылевшим серым миром. Поэтому она, не задумываясь, принимает предложение Шарля и становится его женой. Поэтому же, обманувшись в муже, она, словно в омут, бросается в объятия Родольфа, а затем, тяжело пережив измену любовника, с вновь возродившейся надеждой и страстью отдается Леону. Однако везде Эмму как рок преследует жестокое разочарование, [516] ибо в адюльтере она в конечном итоге обнаруживает ту же претящую ей инерцию пошлого сожительства, что и в законном браке; Будто подводя итог своей жизни, Эмма размышляет: «Счастья у нее нет и никогда не было прежде. Откуда же у нее ощущение неполноты жизни, отчего мгновенно истлевало то, на что она пыталась опереться?» (Использованная здесь форма

несобственно-прямой речи характерна для «объективного письма» Флобера.) Неудовлетворенность обывательским существованием в мире уютно устроившихся мещан и поднимает над трясинной буржуазной пошлости Эмму, приближая ее к близким Флоберу героям его ранней лирической прозы. Эта особенность мироощущения Эммы, надо полагать, и позволила писателю заявить: «Мадам Бовари - это я!» Однако характер Эммы нов, и автор относится к ней иначе, чем к своим романтическим героям, абсолютно свободным от пошлости и бескомпромиссным в противостоянии ей. Одновременно иным стало и отношение Флобера-реалиста к увлечениям романтической литературой, которым он отдал дань в юности.

В одном из писем Флобер говорит о героине нового романа: «Это натура в известной степени испорченная, женщина с извращенными представлениями о поэзии и с извращенными чувствами». «Извращенность» натуры Эммы - результат «романтического» воспитания. Основы его были заложены еще в период монастырского обучения девушки, когда она впервые пристрастилась к чтению модных в ту пору романов. «Там только и было, что любовь, любовники, любовницы, преследуемые дамы, падающие без чувств в уединенных беседках... темные леса, сердечное смятение, клятвы, рыдания, слезы и поцелуи, челноки при лунном свете, соловьи в рощах, кавалеры, храбрые, как львы, и кроткие, как ягнята, добродетельные сверх всякой возможности». Эти романы (их остро пародирует Флобер) и воспитали чувства Эммы, определив ее стремления и пристрастия. Романтические штампы обрели для нее статус критериев истинной любви и красоты.

Крушение романтических иллюзий началось буквально с первых дней замужества. Таким ли рисовался Эмме в ее девических мечтах медовый месяц, проводимый с Шарлем теперь - после шумной, похожей на деревенскую ярмарку свадьбы - в убогом, скучном Тосте. Вот они, эти мечты, с которыми не может расстаться [517] героиня: «Перед заходом солнца дышать бы на берегу залива ароматом лимонных деревьев, а вечером сидеть бы на террасе виллы вдвоем, рука в руке, смотреть бы на звезды и мечтать о будущем!.. Как бы хотела она сейчас облокотиться на балконные перила в каком-нибудь швейцарском домике или укрыть свою печаль в шотландском коттедже, где с нею был бы только ее муж в черном бархатном фраке с длинными фалдами, в мягких сапожках, в треугольной шляпе и кружевных манжетах!» Но разве может все это дать Шарль - жалкий провинциальный лекарь, одетый во что попало («в деревне и так сойдет»), лишенный светских манер, не умеющий взволновать выражением своих чувств (его речь была «плоской точно панель, по которой вереницей тянулись чужие мысли в их будничной одежде»). Все попытки Эммы «поднять» Шарля до своего идеала любви кончаются неудачей. Надежды на супружеское счастье испаряются, уступая место тупому равнодушию, а затем полному отчуждению. Ослепленная презрением к мужу, Эмма не в состоянии увидеть и оценить ни глубины его непритязательной, но сильной любви, ни его самоотверженности и преданности.

Тогда-то в жизни героини и появляется Родольф - провинциальный Дон-Жуан, ловко обрядившийся в тогу байроновского героя, запасшийся всеми атрибутами, которые угождали бы вкусу его любовницы, не замечающей их вульгарного оттенка. Эмма вновь

полна надежд. Однако после первого же серьезного испытания ей открывается лживость, жестокое равнодушие и даже элементарная скарденность Родольфа, покинувшего ее ради новых любовных утех и развлечений. Последняя из иллюзий мадам Бовари связана с Леоном, некогда представшим перед Эммой в ореоле безмолвно влюбленного романтического юноши. Встретившись после трех лет разлуки с «ионвильским Вертером» (успевшим за это время поднабраться в Париже житейского опыта и навсегда расстаться с невинными грезами юности), Эмма снова вовлечена в преступную связь. И вновь пройдя через первые порывы страсти, чтобы вскоре пресытиться ею, флоберовская героиня убеждается в духовном убожестве своего очередного любовника. | Но ведь именно в Родольфе и Леоне воплощен ! извращенный и пошлый в своем существе «романтический» идеал Эммы... Спасаясь от окружающей пошлости, мадам Бовари сама неизбежно проникается [518] ею. И не только в бытовых привычках, разорительном увлечении дорогостоящими нарядами и побрякушками. Пошлость проникает в святое святых этой женщины - в любовь, где определяющим началом становятся вовсе не высокие порывы, а жажда плотских наслаждений. Пошлость извращает даже материнские чувства Эммы.

Флобер, сожалея о загубленной судьбе, одновременно строго судит свою героиню. Суровость его приговора особенно очевидна в жестокой картине смерти и похорон мадам Бовари. В отличие от романтических героинь, Эмма умирает не от разбитого сердца и тоски по так и не состоявшемуся счастью. Причина ее самоубийства предельно прозаична. Убедившись в тщетности попыток достать деньги для расплаты с ростовщиком, угрожающим ей описью имущества, Эмма идет в аптеку Омэ, чтобы выкрасть яд, в котором видит единственное спасение от нищеты и позора. Мучительная смерть от мышьяка, описанная в подчеркнуто сниженных тонах; непристойная песенка слепого нищего за окном, под звуки которой уходит из жизни Эмма; нелепый спор, затеянный у гроба покойной «атеистом» Омэ и священнослужителем Бурнисьеном; наконец, сама нудно-прозаическая картина церковного отпевания и похорон... Да, Флобер имел все основания сказать: «Я весьма жестоко обошелся со своей героиней».

Рисуя окружение мадам Бовари, писатель создал целый ряд впечатляющих образов. Среди них стоит особо выделить образ аптекаря Омэ, ибо в нем Флобер сатирически сконцентрировал то, против чего с таким отчаянием, но безуспешно восставала Эмма. Омэ не просто типичный буржуа-обыватель. Он - сама пошлость, заповившая мир, самодовольная, торжествующая, воинствующая. В течение многих лет Флобер работал над «Лексиконом прописных истин», представляющим своеобразную «апологию человеческой низости во всех ее проявлениях, от начала и до конца ироническую». Именно таков лексикон Омэ, претендующего на энциклопедическую образованность, широту и независимость суждений, вольнодумство, либерализм и даже политическое фрондерство. Твердя о своей «революционности» («Я... за бессмертные принципы восемьдесят девятого года»), Омэ зорко следит за властями, «вскрывает злоупотребления», в местной печати сообщает о всех «значительных» событиях («не было такого случая, чтобы в округе задавили собаку, или сгорела рига, [519] либо побили женщину,- и Омэ немедленно не доложил бы обо всем публике, постоянно вдохновляясь любовью к прогрессу и ненавистью к попам»). Не удовлетворяясь этим, «рыцарь прогресса» «занимался глубочайшими вопросами: социальной проблемой, распространением морали в неимущих классах, рыбоводством, каучуком, железными дорогами и прочим».

Лишь в финале романа раскрывается истинная подоплека чрезмерной «гражданской активности» Омэ и его политической принципиальности: ярый оппозиционер «перешел на сторону власти... продался, проституировал себя» ради собственных выгод. В конце концов Омэ добивается страстно желаемого - получает орден Почетного легиона и после смерти Шарля Бовари постепенно прибирает к своим рукам всю врачебную практику в Ионвиле. «Власти смотрят на него сквозь пальцы, общественное мнение покрывает его», - заключает романист.

О том, насколько типичен Омэ, можно судить по читательским реакциям. «Все аптекари в Нижней Сене, узнав себя в Омэ,- пишет Флобер,- хотели прийти ко мне и надавать пощечин». Но были угрозы посерьезнее, теперь уже - за роман в целом. Правительство, напуганное его беспощадной правдой, затеяло против Флобера беспрецедентный судебный процесс. Автору «Мадам Бовари» предъявили обвинение в «нанесении тяжкого ущерба общественной морали и добрым нравам». И хотя в итоге писатель был оправдан, он, потрясенный лицемерием, «гражданской» злобой и тупостью судей, принимает решение: как можно дальше бежать от мерзкой и ненавистной ему буржуазной современности.