

Содержание

Б. Реизов.

Два романа Флобера

7

ГОСПОЖА БОВАРИ.

Роман. *Перевод Н. Любимова*

31

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ.

Роман. *Перевод А. Федорова*

371

Примечания

819

ДВА РОМАНА ФЛОБЕРА

1

Из пяти книг, напечатанных Флобером за его шестидесятилетнюю жизнь, только две — «Госпожа Бовари» и «Воспитание чувств» — посвящены современной Флоберу французской действительности, периоду между двумя революциями: 1830 и 1848 годов. Они-то и сыграли наибольшую роль в истории европейских литератур и остались в памяти нашего читателя.

Жизнь Гюстава Флобера не богата событиями. Родился он в Руане в 1821 году в семье врача и с детских лет страстно увлекся литературой. По настоянию отца он принужден был поступить на юридический факультет Парижского университета, но юридическими науками заниматься не хотел. Вскоре он заболел тяжелой болезнью, сопровождавшейся припадками, ушел из университета и поселился в своем поместье Круассе на берегу Сены, поблизости от Руана. Здесь он работал, почти не отрываясь от письменного стола, в течение дней, месяцев и лет. В последние годы жизни он изредка позволял себе поездку в Париж для встречи с друзьями и посещения библиотек. Иногда он совершал путешествия — на Восток, в Египет, Переднюю Азию и Грецию, и в Африку, чтобы изучить пейзажи, среди которых развивалось действие его романа «Саламбо». Франко-прусская война, повергшая его в отчаяние и возбудившая в нем патриотические чувства, которых он в себе не подозревал, заставила его выехать из Круассе, где стояли постоем немецкие войска. По окончании войны, после Парижской коммуны, смысла которой он не понял, началось все то же: отвращение к современности, вы-

званное, с одной стороны, непониманием тех прогрессивных процессов, которые происходили в стране и во всей Европе, с другой — жестокой реакцией, подавлявшей всякую свежую мысль и обрекавшей Францию на долгий застой. Флобер умер в 1880 году, задохнувшись во время сердечного припадка.

2

Свою литературную деятельность Флобер начал совсем еще мальчиком. Чуть ли не с двенадцатилетнего возраста он начал писать — сперва на исторические темы, затем на современные.

Это было в тридцатые годы. После реакции, последовавшей за Июльской революцией, и торжества крупной финансовой буржуазии в широких кругах французского общества и особенно среди мелкой буржуазии распространялось глубокое недовольство. Действительность представлялась в самом мрачном свете, многочисленные восстания республиканцев, рабочих, доведенных развитием капитализма до страшной нищеты, подавлялись с необычайной жестокостью, и надеяться на лучшее будущее, казалось, не было оснований. Пессимистические настроения получили свое выражение в так называемой «литературе отчаяния», или «неистойвой школе», сказавшейся и на русской литературе этого времени и получившей название «неистойвой словесности».

Еще в юношеском возрасте Флобер усвоил республиканские взгляды, ненавидел монархию Луи-Филиппа и жаждал новой, демократической революции. Он также приходил в отчаяние, отдал дань «неистойвой школе» и написал ряд произведений совершенно в духе этой школы. Только в начале 1840-х годов он попытался избавиться и от отчаяния, и от мрачных сюжетов, заполнявших его юношеские произведения. В 1845 году он закончил роман под названием «Воспитание чувств», который не имеет ничего общего с романом, напечатанным под тем же названием в 1869 году.

В этом первом «Воспитании чувств» обнаруживает-

ся новое отношение к жизни и некоторое освобождение от «неистойой» литературы и «отчаянного» пессимизма. Двадцатидвухлетний Флобер высказывает идеи, которые в то время широко распространялись в демократически настроенных кругах и были оппозиционно направлены по отношению к правительству. Он убежден в том, что материя и дух, а следовательно, психическая и физическая жизнь составляют нерасторжимое единство. Он рассматривает мир как процесс, определяемый «законами природы», с которыми человеку бороться не дано. Он не верит в прогресс, во всяком случае, в прогресс буржуазный, не верит и в возможность создать новое, справедливое общество средствами политической борьбы и социальных реформ. Но он твердо уверен в том, что человек может познать законы мировой жизни, что искусство, так же как наука и философия, должно быть не пустым развлечением, а прежде всего познанием, тем более полным и глубоким, что оно выражает общие закономерности жизни в чрезвычайно конкретной, зримой, почти осязаемой форме.

Житейское благополучие, счастье чувств, мещанское эгоистическое счастье, по мнению Флобера, обманчиво и недолговечно, как дом, построенный на песке. Подлинное счастье можно найти только в познании, в искусстве, которое избавляет от житейских бед и лжи и, вскрывая до конца законы существования, помогает преобразовывать мир и приводить общественную и личную жизнь в соответствие с незбылемыми законами бытия.

Литература не должна выражать личные чувства автора, — она должна изображать реальный мир и истины более общего плана. Флобер ищет объективного, бесстрастного, даже безличного искусства, потому что субъективные волнения художника, вызванные толчками и случайностями жизни, могут только затемнить познание, замутировать чистый источник вдохновения и исказить истину, понятную, обязательную и неизбежную для каждого.

«Объективное», «бесстрастное», «безличное» искусство, как его понимал Флобер, отнюдь не исключает ни страсти, ни личности писателя, ни тем более оцен-

ки того, что он изображает. «Безличным», по мнению Флобера, искусство должно быть в том смысле, что художник изображает не свои личные страсти, а страсти своих персонажей, которые должны быть объяснены до конца обстоятельствами их жизни, среды, в которую они заключены, общества, которое их создало, извратило или замучило, — законами их общественного существования. В переживаниях персонажей не должно быть ничего случайного, беспричинного, все должно быть объяснено неизбежными силами объективного, общественного и материального мира. Судьба героя может взволновать читателя только в том случае, если его поступки и бедствия даже в самой их нелепости будут закономерны и неотвратимы. «Бесстрастие», о котором говорит Флобер, не значит, что роман должен быть лишен страсти. Так же, как человек не может жить без страстей, желаний, потребностей души и тела, так не может быть бесстрастным и персонаж художественного произведения. Но читатель должен чувствовать в романе не страсть художника, а страсть персонажа — только тогда, по мнению Флобера, читатель «поверит» в эту страсть и воспримет ее как непреложную истину.

«Объективное» искусство требует отсутствия автора в его произведении. Автор не должен сообщать своему читателю, что такой-то его персонаж положительный, а другой — отрицательный, что одному нужно подражать, а другого презирать или ненавидеть. Как только читатель обнаружит в произведении некую поучительность, желание навязать ему «точку зрения», он увидит за персонажем и событиями романа произвол сочинителя, действия и переживания персонажа покажутся выдумкой, и произведение искусства перестанет существовать.

Но «объективность» не исключает оценки. Общественная и, следовательно, нравственная ценность искусства, всего поведения героя или мотивов, которые им движут, сама по себе есть нечто объективное, свойственное изображаемому в произведении людям и обстоятельствам. Автор неизбежно, в меру своего понимания действительности, своего проникновения в изображаемое, определяет его ценность, и читатель воспринимает

ет это как свойство предметов, существующее в реальном мире, независимо от воли автора.

Таковы основные положения новой эстетики Флобера. Свое понимание искусства и творчества он разрабатывал и совершенствовал в течение всей жизни, осуществляя его в каждом своем произведении особыми средствами, в зависимости от поставленной задачи и от особенностей изображаемого материала.

3

Чувствуя отвращение к своей современности, Флобер страстно интересовался экзотикой, древним, доисторическим Востоком, нравами и верованиями варварских народов, далеких от цивилизации, Древним Римом, который он тоже рассматривал как варварскую, хотя и героическую эпоху. И тем не менее он не мог оторваться от своей современности. Два самых замечательных его романа посвящены эпохе, которую он знал по собственному опыту. Первым его печатным произведением была «Госпожа Бовари».

В маленьком городке Ионвиле нет ничего экзотического. Затхлое существование мещан, напоминающее, по словам Флобера, существование мокриц, убожество интересов и идей — все вызывало нестерпимую скуку и желание бежать куда глаза глядят. Замысел «Госпожи Бовари» Флобер вывез с Востока, где путешествовал в течение двух лет. Начал он свой роман в 1851 году, еще не остыв от сильнейших впечатлений, пейзажей и нравов Востока, и закончил в 1856 году. Тогда же роман был напечатан в журнале «Ревю де Пари». Некоторые его сцены, — да и все изображение французской действительности, — имели столь мрачный и прямо разоблачительный характер, что государственный прокурор счел нужным привлечь Флобера к суду за оскорбление общественной нравственности. Суд оправдал его, и «Госпожа Бовари» появилась в свет отдельным изданием в 1857 году.

Когда после Июльской революции жанр исторического романа потерял свою прежнюю актуальность и

на смену ему пришел роман из современной жизни, стали говорить о чрезвычайных трудностях этого нового жанра. Он труден потому, что современность лишена резких контрастов: все носят одинаковые костюмы, все говорят приблизительно одинаково и одинаково обращаются друг к другу с обычным «сударь» и «сударыня». Затем писатели заметили, что это однообразие представляет особый интерес; конечно, все носят неприменный черный костюм и подчиняются тем же правилам приличия, но оттенков в поведении и мышлении куда больше, чем в примитивном Средневековье. Современность предоставляет художнику неограниченные возможности исследования, угадывания и творчества. Так говорил и Бальзак. Флобер словно поставил себе задачей обнаружить в этой тоскливой действительности тайны души и оттенки нравов, поражающие своими еще не изученными глубинами. Нужно было только принять это мещанство и эту пугающую пошлость как неизбежность и обнаружить в них то, что захватывает читателя в романах из средневековой жизни, в сказках «Тысячи и одной ночи», в приключенческих и «страшных» повестях. Дело в оттенках, а не в кричащей пестроте красок, и чтобы написать действительность, нужен тончайший психологический анализ, опирающийся на знание современного общества.

Флобер выбрал пошлый сюжет, много раз трактованный в литературе, — историю супружеской измены, обычный адюльтер в глухой провинции. Был ли у Флобера какой-нибудь бытовой источник, или он построил свой сюжет из многих житейских и литературных воспоминаний, не поддающихся точному учету, — вопрос несущественный. Важно другое: Флобер вложил в него такое глубокое содержание и придал ему такой общий смысл, что роман оказался словно формулой современной души и общества эпохи Июльской монархии. Трагедия обыкновенной провинциальной дамы, мещанки, не отличающейся ни образованием, ни умом, под его руками стала трагедией каждого человека, взыскающего лучшей жизни, более высокого счастья и другой действительности.

Европейская литература давно уже знала героев, не

принимавших мира, в котором они существовали, протестовавших против его законов, его несправедливости и его зла. «Фауст» Гете создал целую школу так называемой «символической» драмы, получившей особое развитие после буржуазной революции конца XVIII века. «Каин» Байрона, «Прометей раскованный» Шелли, «Эмпедокл» Гельдерлина, десятки других произведений в стихах и в прозе разрабатывали ту же проблему и ту же «болезнь», которую называли «болезнью века». Но все эти герои были «сверхчеловеками», взятыми из мифа и легенды. Прометей был титаном, Эмпедокл — великим философом, Фауст — ученым, разочаровавшимся в науке, Каин — сыном первого человека и легендарным братоубийцей.

Затем этот герой стал «очеловечиваться». Он получил общественное положение, биографию, среду, которая его создала и воспитала. Из Каина вырос Жюльен Сорель, герой «Красного и черного», честолюбивый плебей, наследник революционеров 1793 года, и Вортен из «Отца Горио». Флобер сделал следующий шаг. Он не хотел делить людей на «великих» и «малых», сверхчеловеков и чернь. Задача для него заключалась в том, чтобы обнаружить в каждой живой душе ту же жажду лучшего, неудовлетворенность тем, что есть, условиями существования, противными природе человека. Он продолжал то, что с такой принципиальностью делала Жорж Санд, нашедшая в социальных «низак» стремление к общественной справедливости, тоску по идеалу и прометеевскую жажду пожертвовать собою ради спасения человечества. Но герой ее романа «Странствующий подмастерье» (1841) краснодеревщик Пьер Югенен, влюбленный в графиню, был героем в подлинном смысле слова, готовым на подвиг ради других. Флобер понимал протест как свойство если не всех, то многих, но он не любил идеальных героев. Его героиня была так же эгоистична и так же пошла, как и все ее окружение, а идеал, которого она искала, обретал смешные и тоже пошлые формы, подсказанные модной современной литературой. Он сделал ее жалкой прелюбодейной женой, не разглядевшей за уродством действительности вечно живых нравственных ценностей.

Симпатизировал ли Флобер своей героине? Хотел ли он окружить ее неким ореолом? Или осудить за бессердечие и эгоизм, который привел ее к несчастью, безумию и смерти? Очевидно, Флобер ставил перед собой другую задачу.

Истина, по его мнению, должна заключать в себе все противоречия. Показать человека только с одной его стороны, положительной или отрицательной, значит произвести абстракцию и скрыть правду. Поэтому он не хочет ни оправдывать, ни осуждать, он только показывает и объясняет человека таким, каким его создало общество и его законы. Бунт Эммы Бовари — это настоящий и несомненный бунт — принимает уродливые, эгоистические и даже отвратительные формы, потому что и самый бунт, и его формы обусловлены обществом, средой, провинцией, нравственным уровнем ее жителей, умственным уровнем современных ей французов, ложью, царящей повсюду, и необходимостью одновременно и принять эту ложь, и бороться с нею, чтобы жить. Такова тайна центрального образа романа и причина того, что Эмма Бовари вызывает у читателя одновременно раздражение и мучительное сострадание. Жажда счастья и отвращение к супу семейного обеда за семейным столом вызывают неосуществимые мечты, приводящие ее к гибели.

Полной противоположностью госпоже Бовари является ее муж, которым роман начинается и заканчивается. Он не блещет ни умом, ни остроумием, ни образованием, не стремится к более высокому положению, не рвется в Париж, не читает романов. Заурядный провинциальный лекарь, он счастлив тем, что имеет, и, повторяя слова Пушкина, доволен «своим обедом и женой». И все же это герой высоких душевных качеств. У него тоже есть своя мечта, есть и свой долг, которого не ощущала госпожа Бовари, жаждавшая только своего личного счастья. Он нашел свое счастье в Эмме и потерял его вместе с нею. В течение всего романа он переживает это счастье в полном удовлетворении жизнью — и в полном противоречии со своей женой, так и не нашедшей удовлетворения ни в чем. Шарль Бовари трогателен в своей вере и любви, он готов на любую

жертву ради жены, — и вместе с тем смешон своей удовлетворенностью, ограниченностью и убожеством мысли.

Так предстают перед нами два главных героя — убогими, жалкими в своем счастье и беде, в своем эгоизме и в своей жертвенности, в непонимании того, что происходит с ними и вокруг них. И каждый из них вызывает сострадание, которое оправдывает всякого человека, бедствующего в этом плохо организованном обществе.

Другие персонажи, пожалуй, не менее выразительны и не менее типичны. Аптекарь Оме — персонаж почти символический. Это персонифицированная пошлость эпохи, это торжествующий Калибан из шекспировской «Бури», но вполне человекообразный, «прогрессивный», «либеральный» и «просвещенный». Орден Почетного легиона и «победа» над слепым нищим, которого наконец «заперли» в богадельню, придают этому наивному, преуспевающему и гадкому персонажу зловещий и угрожающий смысл: это самовлюбленное мещанство, определяющее характер целой эпохи и ведущее страну к духовной и политической гибели.

И чтобы показать другую сторону буржуазного общества, Флобер ввел в свой роман эпизодический персонаж, страшным призраком прошедший сквозь действие, — Катрину Леру, батрачку, получившую за пятидесятилетнюю службу на одной и той же ферме серебряную медаль ценою в двадцать пять франков. Нищая, измученная, отупевшая от непрерывного труда старуха превращает фарс сельскохозяйственной выставки в жестокую трагедию.

Так торжествует в романе «бесстрастность», полная яростного негодования, и потрясающая правда этого действительно объективного изображения. Флобер, борющийся с «тенденцией» и проповедовавший независимость литературы от политики, создал необычайно острый в политическом смысле роман, настолько злободневный и разоблачительный, что по глубине сатиры и силе идеологического воздействия во французской литературе XIX века трудно было бы найти что-либо подобное.

Едва закончив «Госпожу Бовари», Флобер принялся за новый роман, о котором мечтал задолго до возникновения замысла. Из отвращения к современности, как он уверял, он взял сюжет из дохристианской эры и неклассической цивилизации. «Саламбо», потребовавшая огромного труда, была начата в 1857 году и вышла в свет в конце 1862 года.

Это был отдых от современности. Карфаген III века до нашей эры: множество племен и народов Африки, Азии и Европы, зверские религии, нечто чудовищное в нравах, инстинктах, сознании варваров и наряду с этим колоссальное событие в истории античного мира — уничтожение Карфагенского государства и утверждение римского владычества на всем Средиземноморье.

Несмотря на замечательные достоинства романа, впервые в художественной литературе «открывшего» психологию варвара отдаленных и малоизученных эпох, «Саламбо» имела очень небольшой успех. Изображенные в ней нравы оказались непонятными и даже смешными читателям и особенно критикам. В журналах печатались пародии, карикатуры и стишки, высмеивавшие героев и их поступки. И все это свидетельствовало о том, что исторический жанр, воскрешающий чуждые цивилизации, был для французской литературы пройденным этапом. Читатели интересовались только своей современностью, более доступной их пониманию и более важной для дальнейшей практической деятельности.

«Современность мне так же противна, как и прежде, — писал Флобер, закончив «Саламбо». — От одной только мысли, что я буду описывать мещан, меня тошнит... Вдохновляться господами и дамами у меня больше нет сил». И все же через несколько дней после выхода в свет «Саламбо» он уже разрабатывал план «современного парижского романа», который был назван «Воспитанием чувств». Работа над новым произведением продолжалась семь лет и закончилась в мае 1869 года.

«Жизнь должна быть непрерывным воспитанием, —

писал Флобер за три месяца до окончания романа. — Всему нужно учиться, учиться говорить, так же как учиться умирать».

«Воспитание», очевидно, понимается здесь как утра- та иллюзий. Под ударами опыта герой должен понять тщету своих стремлений и невозможность «практиче- ского» счастья.

«Я хочу написать нравственную историю людей моего поколения, вернее было бы сказать, историю их чувств», — пишет Флобер. Лучше, чем кого-либо из сво- их современников, Флобер знал самого себя. Может быть, эта «нравственная история поколения» является историей самого Флобера? Буржуазные критики твер- дят это в один голос и, конечно, заблуждаются.

В ранней юности Флобер был «бесконечно влюб- лен» и рассказал об этой любви в одной из своих юно- шеских повестей. Госпожа Арну и ее муж напоминают подробностями своей семейной жизни госпожу Шле- женжер, предмет юношеской страсти Флобера, и ее му- жа. Но это не делает роман автобиографическим и ни- как не объясняет его проблематику. Герой романа представляет собою прямую противоположность Фло- беру. Создав этот персонаж, Флобер вступал в полеми- ку с неприемлемыми для него эстетическими теория- ми, политическими тенденциями, с самым характером мышления современного ему мещанства. В образе Фре- дерика он хотел создать нечто типическое, обобщен- ное, свободное и от личных чувств, и от случайного портретного сходства. Он мог пользоваться любым ма- териалом своей современности — эпизодом из жизни своего знакомого, каким-нибудь художественным про- изведением, газетной статьей, фактом политической истории или скандальной хроники, но весь этот «мате- риал», или «воспоминания», или «заимствования» бы- ли включены в роман для того, чтобы доказать нужную Флоберу проблему, осмыслить и изобразить особен- сти и закономерности эпохи.

Фредерик, несомненно, неудачник. Но дело не в этом. Дело в причинах, которые сделали его неудачни- ком. Эти причины — в нем самом, в характере его соз-

нения, в его взглядах на жизнь, в непонимании действительности.

Но эти взгляды и это непонимание свойственны не только ему одному — так же, как во всех своих произведениях, Флобер не хочет здесь отделить личность от общества, хотя в иных случаях его герой противопоставлен среде.

Иногда говорят, что в образе Фредерика Флобер разоблачил романтизм. Но думать так нет никаких оснований. Флобер вступает в борьбу не с романтизмом, который как литературная школа был и прошел, но с эпохой, длившейся дольше, чем романтическая школа, и включавшей в себя много литературных, философских и политических направлений, — с эпохой, которой сам он был свидетелем. На своем веку Флобер видел несколько революций. Он родился при Реставрации Бурбонов, пережил Июльскую революцию и Июльскую монархию, Февральскую революцию, декабрьский переворот 1851 года и теперь наблюдал Вторую империю, «эпоху безумия и позора», по определению Эмиля Золя, близкую к своему концу.

Он был республиканцем еще тогда, когда писал свои первые детские повести. Он радовался Февральской революции, надеясь, что новая республика сделает что-нибудь доброе для населения страны. И после каждой революции наступала реакция, после взрыва надежд — разочарование и отчаяние.

Основной и самый страшный грех современности, по мнению Флобера, — это субъективизм, отсутствие всякой системы, всякой научности мышления, нежелание считаться с разумом, с логикой, недоверие к знанию. Люди не привыкли и не хотят мыслить. Они больше верят чувству, «сердцу», «первому движению». Они дурманят себя словами, которые вызывают приятное волнение, но не заключают в себе никакого содержания. Все бедствия, обрушившиеся на Францию в течение столетия, позорные предательства и политические мошенничества — все это, по мнению Флобера, свидетельствует о нежелании научно мыслить и о торжестве «личного» начала, то есть произвола и умственной анархии. Предоставив полный простор «чувству», отда-

ваясь любому порыву, волнению минуты, французы закрыли себе возможность систематического труда и объективного, научного познания действительности. Этот произвол и «ячество», покорность любой эмоции, вспыхнувшей по тому или иному случаю, получили свое отражение и в теории «личной поэзии», которая раздражала Флобера в творчестве Мюссе и Ламартина.

В общественной деятельности это «ячество» приводит к обожествлению своего личного интереса, который заслоняет более широкие горизонты интереса общего. Это психология собственника.

Не веря в возможность социальной революции, но понимая классовую природу политики буржуазии, идущей к своему господству, Флобер рассматривал личный интерес, страсть к чистогану как недостаток «научности», как личную и классовую ограниченность. От этого порока, по мнению Флобера, можно излечиться при помощи одной только науки, без каких-либо коренных социальных преобразований. Причина всех преступлений, совершенных буржуазией в 1848 году, полагает он, заключается в хаосе неорганизованной мысли, в суртолке мнений, одинаково нелепых, потому что произвольных и научно необязательных, в непонимании другого человека и в фанатизме личного интереса. Вся Франция больна одной болезнью, индивидуализмом, который равен глупости, а единственно возможное спасение — выход за пределы своего интереса, своего эгоизма в область научного познания, которое создаст право, справедливость и великую новую культуру.

Это отвратительное «ячество» сквозит в разговорах перепуганных буржуа в салоне Дамбрёза и других персонажей романа. Делорье доказывает свои взгляды аргументами логики, он верит в то, что говорит, — и меняет свои убеждения, когда это оказывается выгодно. Художник Пеллерен ненавидит власть не потому, что она плоха, а потому, что его произведения не попадают на выставку. Драматург Юсоннэ ненавидит актеров с тех пор, как его пьеса была отвергнута театральным комитетом. Если она будет принята, он изменит свои симпатии и взгляды. Защита собственности ссылкой на льва, «который, если бы смог заговорить, объявил бы

себя собственником», и гнев коммерсанта, который желал задушить Прудона, «и задушил бы, если бы мог», — все это омерзительное и глупое изображено с необычайной правдивостью. Лучше, чем кто-либо другой из современных ему писателей, Флобер обнажил классовую природу политических мнений и заинтересованность идеологий. Он показал, что искажение действительности в классовом сознании буржуазии приводит к абсурду и несчастьям, терзающим Францию. И чем острее классовая борьба, чем очевиднее опасность, угрожающая буржуазным интересам, тем полнее торжествует «чувство» и парализуется «понимание». После страхов, испытанных буржуазией в 1848 году, пишет Флобер, даже «умные люди... на всю жизнь остались идиотами».

Фредерик Моро — представитель и жертва того же индивидуализма. Его поступки и мысли произвольны. Он мыслит штампами, «общепринятыми идеями», и ему не приходит в голову проверить их разумом. И себя он рассматривает сквозь те же распространенные в его время штампы. Чтобы создать великие произведения искусства, нужно любить, думает он, — и пишет романы и картины, уповая на свою любовь к госпоже Арну. Разорившись, он надеется, что нужда сделает его великим человеком, и радуется разорению. Он рассчитывает получить портфель министра по протекции почти неизвестного ему банкира Дамбрёза. Во время революции, сочувствуя восставшим, он, однако, бросается в атаку только потому, что рассердился на солдат, которые, как ему казалось, целили в него. В июньские дни Фредерик гуляет с Розанеттой по парку Фонтенебло, и восстание ему, так же как Розанетте, кажется пустяком в сравнении с их ничтожной любовью. И у Фредерика «познание» определено «чувством», — желаниями, мечтами, штампованными идеалами мелкобуржуазного интеллигента. И он тоже несвободен, заключен в круг своего эгоизма, он тоже не может выйти за пределы своего интереса. Единственное, чем он отличается от окружающей его толпы персонажей, это его постоянное в приливах и отливах чувство к госпоже Арну.

После появления «Госпожи Бовари» и «Саламбо» критики упрекали Флобера в том, что у него нет ни од-

ного положительного или хотя бы симпатичного героя. В «Воспитании чувств» Флобер создал наконец симпатичный образ, задуманный как верх женского совершенства. Госпожа Арну живет в обстоятельствах, которые определяют ее жизненную позицию и нравственную задачу. Она пытается спасти свою семью великими жертвами. Она несет свое бремя безропотно, с восторгом принимает крохи счастья, выпавшие на ее долю, противостоит искушениям и не хочет ничего менять, так как не в этом видит свой долг. Она восхищена Фредериком, а он изменяет и лжет ей. Она принимает оскорбления как ежедневную пищу и не смеет никого обвинять в изменах и лжи, прозревая иногда утешающую ее правду — невысказанную любовь Фредерика.

В поведении Фредерика ложь и правда вступают в удивительные сочетания. Будучи честным юношей, он лжет всем своим близким и живет в постоянном самообмане. Он кому-то признается в любви, но это не любовь, а иллюзия. Он любит, но отказывается от любви. Он сам не знает, что он чувствует, и совершает поступки, неожиданные для себя самого. Может ли если не Фредерик, то хотя бы сам автор объяснить причины этой непоследовательности, этих внутренних противоречий, из которых так трудно найти выход?

Конечно, эти противоречия — не оплошность и не ошибка Флобера. Путаница чувств, мучающих его героя, говорит не о том, что в душе человека ничего нельзя понять и ничему нельзя верить; Флобер не случайно пришел к таким психологическим парадоксам. Его тонкий анализ — новый метод психологического исследования, связанный с современной Флоберу наукой.

Исходя из своего основного положения — единства материи и духа, психиатры, физиологи и философы утверждали, что никакой психический процесс невозможен без движения нервных клеток. Из этого они делали вывод, что любая деятельность нервных клеток всегда сопровождается психическими процессами ощущения и чувства. Сознание только регистрирует результат этих процессов, происходящих во всех органах человеческого тела, а потому подлинная, творческая работа совершается где-то в темноте неосознанного.

Флобер, внимательно следивший за успехами психологии и психиатрии, мог узнать об этом широко распространенном учении из специальных книг, из бесед с знакомыми ему учеными, например, с И. Тэнном, который как раз в 1860-е годы писал свой труд «Об уме и познании», в основном посвященный этой проблеме. С принятой Флобером точки зрения, волевой акт нельзя рассматривать как чистый результат логического рассуждения. Поступки человека могут противоречить его намерениям и желаниям, так как они возникают из глубины подсознательного, из неясных для самого человека побуждений, инстинктов и социальных привычек, ставших «второй природой».

Поведение Фредерика объясняется этой игрой чувств, над которыми он не властен. Логика руководит им меньше, чем другими, меньше даже, чем импульсивными и чувственными натурами вроде Розанетты или господина Арну. Слабость воли и скудость событий в его жизни, несмотря на множество бестолковых поступков, объясняются здесь противоречивостью побуждений и почти равной силой борющихся сторон. Обнаружить борьбу противоположно направленных влечений, подсмотреть возникновение волевого акта, определить различные мотивы, диктующие человеку его поведение, расслышать эти голоса, звучащие где-то на границах физиологии, понять целую жизнь в ее видимой неопределенности как результат этой единой борьбы — такова была задача Флобера, наиболее полно разрешенная в образе Фредерика.

Поступки сами по себе не интересуют Флобера. Ведь поступок не означает ничего, если мы не знаем вызвавших его побуждений. Эти-то побуждения и стоят в центре его внимания, и действия героя он показывает только тогда, когда за ними можно угадать причины. Фредерик после аукциона отказывается от брака с госпожой Дамбрёз и тут же удивляется своему решению; страшная душевная усталость, которую он чувствует после того, как захлопнул дверцы кареты, свидетельствует о длительной и трудной борьбе, происходившей где-то в глубине. Этот поступок не требует объяснений, он ясно и четко объясняет то, о чем, может быть, не дога-

дывался и сам герой. В последней сцене романа Фредерик отказывается от любви госпожи Арну, которую любил всю жизнь, — этот жест непонятен сам по себе, и Флобер анализирует его мотивы.

Очевидно, Фредерик ошибался в течение всей своей жизни. Так же, как он не понимал искусство, творчество, политику, людей и свое отношение к ним, он не понимал стоящих перед ним задач, своих потребностей, возможностей и характера. И все это от того же мещанского индивидуализма, от неумения или нежелания самостоятельно и «научно» мыслить. То, что его внутренняя сущность и нравственный инстинкт сопротивляются его намерениям и идейным штампам, которым он следует без критики и без размышлений, свидетельствует о том, что он не дает себе труда познать ни самого себя, ни окружающий мир с его законами и необходимостями.

В этом психологическом романе или, лучше сказать, романе нравов огромную роль играет революция. Это естественный результат Июльской монархии — как протест против нее и как ее продолжение. То же мещанское «ячество», классовые интересы, выражающиеся в форме личной выгоды, действуют и в 1848 году. Социальное благополучие, по мнению Флобера, невозможно, пока люди и общество не излечатся от этого «порока» или «свойства», и потому революция кончается переворотом 2 декабря.

Во время революций будущее приходит быстро, говорил Гюго: за какие-нибудь три-четыре года революция сменилась реакцией, все менялось много раз, но ничто не изменилось, и Вторая империя вернула страну к тому же положению, в котором она находилась до Февраля, — таков был вывод Флобера из трагических событий, которые прошли почти на его глазах. История со всеми ее переменами есть, в сущности, топтание на месте. К этой мысли приводили Флобера неудачи двух революций, но также упорное, страстное нежелание уловить в истории развитие и общественные закономерности, ведущие человечество сквозь все заблуждения и бедствия к твердо осозанным идеалам.

Флобер мог бы прийти к другим взглядам на историю и общество. В картине революции, показанной в

романе, можно обнаружить четко осознанные классовые противоречия, к которым он относится далеко не безразлично. Буржуазия, ошалевшая от страха, затем торжествующая свою победу, изображена в самом отвратительном виде. Это глупцы, хитрецы, предатели и убийцы. Рабочие, которых нищета и голод приводят к Июньскому восстанию, более беспомощны, чем господствующие классы, еще раз утвердившие свое господство после кровавого избиения во время Июньских дней. Но на стороне рабочих, на стороне побежденных — справедливость, героизм, подлинно человеческие идеалы, и единственный положительный персонаж в этой массе беснующихся стяжателей, честолюбцев и проходимцев — это Дюссардьё, представитель обездоленного труда, преданный своим идеалам, сквозь заблуждения и сомнения пришедший наконец к правде, за которую отдает свою жизнь.

Флобер хотел «вымазать свою современность навозом», как индусы покрывали коровьим пометом свои храмы. Он сделал это в «Воспитании чувств». Но он избегал «выводов», потому что считал их вмешательством автора в объективную действительность. Внимательный читатель, современник Флобера, так же как читатель нашего времени, не может не сделать своих выводов из того, что предложил ему писатель. Бесстрастный роман превратился в разоблачение, осмысленное и осознанное. Можно было бы сказать, что он оказался в известном смысле пророчеством.

Все бедствия 1870 года, говорил Флобер, произошли потому, что французы не поняли его «Воспитания чувств», — так, насмехаясь над своим великим другом, рассказывал в своих воспоминаниях Максим Дюкан. Он передал нам подлинную мысль Флобера, не уловив ее смысла. Действительно, Флобер хотел показать, к каким бедствиям приводит неумение мыслить, непонимание действительности, корысть личная и классовая. И со свойственной ему наивностью считал, что, если общество поймет этот разъедающий его порок, оно избавится от него, придет к научному познанию и, следовательно, к великой общественной справедливости — без восстаний, насилий и катастроф. Это была утопия человека, паче всего боявшегося утопий.

Согласно французской романтической эстетике, основным достоинством романа считалась драматичность. В романах этой поры конфликт был максимально острым, а действие подчинено борьбе противоречий, почти всегда разрешавшейся трагически. Романтики понимали жизнь как борьбу противоречий, как конфликт личности и общества, а потому чем драматичнее был роман, тем глубже он проникал в самую сущность действительности, тем он был правдивее. Роман Бальзака подчинялся тому же закону.

Во второй половине XIX века представления о жизни и, следовательно, о художественной правде сильно изменились. Жизнь человека в обществе рассматривалась не как борьба, а как монотонное, пошлое, лишенное кризисов и катаклизмов существование.

Такой видели свою современность те, кто, чувствуя отвращение к царству чистогана, жаждали более напряженной работы ума и более рациональной общественной жизни. События банальны, страсти ничтожны, интересы ограничены бытом, а потому искать в этом существовании острых конфликтов и катастроф — значит придумывать то, чего нет. В творчестве Флобера, Гонкуров, Золя драма была сведена до минимума.

В «Госпоже Бовари» действия очень мало, два адюльтера растворены в пошлости провинциальной жизни, а самоубийство и смерть Эммы лишены какого-либо героизма. Однако страсть, самоубийство, смерть сами по себе драматичны, и уже после того, как роман был напечатан, Флобер решил, что его произведение недостаточно правдиво, что оно подчинилось старым традициям драматического романа. Принимаясь за новый роман из современной жизни, он попытался совсем лишить его драмы, то есть сделать его еще более правдивым хотя бы даже ценою отказа от искусства. Но пожертвовать искусством ради правды значило создать новое искусство, соответствующее новой действительности и вместе с тем новым требованиям, к ней предъявляемым.

В «Воспитании чувств» нет почти никаких внешних катастроф, ни убийств, ни самоубийств, ничего, что

ломало бы уклад частной жизни. Смерть Дюссардьё является только фоном, на котором влачат свое существование главные герои. Это движение в неподвижности, толчея обыденной жизни, ничего не меняющая в своем бестолковом движении. Флобер с удивительной последовательностью развивал то, что формулировал в своих юношеских письмах и выразил уже в первом романе.

Развивается и другой эстетический принцип, поразивший читателей уже в «Госпоже Бовари», — принцип безличности. В «Воспитании чувств» герои еще больше освобождаются от автора. Они существуют сами по себе, они проходят перед нами словно в каком-то бесцветном фильме, в едва уловимых оттенках добра и зла, и читателю приходится «работать» над ними, участвовать в творчестве автора, чтобы найти ключ, в котором нужно воспринимать эту унылую действительность, показанную с таким мастерством и с таким авторским самоотречением.

В «Госпоже Бовари» Флобер пытался, насколько возможно, избегать повествования, блестящим мастером которого в то время считался Александр Дюма. Описание, столь обильные у Бальзака, также не привлекали Флобера. Лишь в редких случаях он пользовался диалогом, который ввел в роман Вальтер Скотт. Флоберу казалось, что такими средствами трудно передать душевные тайны героя, непонятные ему самому. Он открыл для современной литературы «несобственную прямую речь», то есть внутреннюю речь персонажа, не высказанную в разговоре, не оформленную словом.

Эмма размышляет о своей судьбе, о муже, о любовниках — и автор передает ее думы и переживания так, словно это она сама говорит о них в глубине своей души. Она никогда бы не рассказала об этом никому, не призналась бы и самой себе в том, что переживает такое странное и невыразимое, потому что есть в человеке какая-то стыдливость, которая не позволяет доверить своих чувств слову, даже сказанному наедине.

«В самом деле, ведь не все же такие, как Шарль. Муж у нее мог быть красив, умен, благовоспитан, обаятелен, — за таких, наверно, вышли замуж ее подруги по

монастырскому пансиону». Слова эти, произнесенные самой Эммой, показались бы слишком уж наивными и прямо нелепыми. Но мы знаем, что она не говорит этого. Это ее ощущение, ее тоска, не оформленная в слове, не поддающаяся выражению. Художник выразил ее чувства, едва ею осознанные, в точных, отточенных, волнующих фразах. Ее подруги живут жизнью, от которой «их сердца радуются, их чувства расцветают. А ее жизнь холодна, как чердак со слуховым окошком на севере, и тоска бессловесным пауком оплетала в тени паутиной все уголки ее сердца». Конечно, ей самой таких слов не придумать, но трудно было бы лучше формулировать ощущения, которые приведут ее к адюльтеру и самоубийству. То же происходит и с Шарлем Бовари, который переживает свое счастье, словно человек, только что съевший за обедом трюфели: «Был ли он счастлив когда-либо прежде? Уж не в коллеже ли, когда он сидел взаперти, в его высоких четырех стенах, и чувствовал себя одиноким среди товарищей, которые были и богаче и способнее его... Или позднее, когда он учился на лекаря и когда в карманах у него было так пусто, что он даже не мог заказать музыкантам кадрили, чтобы потанцевать с какой-нибудь молоденькой работницей, за которой ему хотелось приударить?»

При первом чтении можно было бы принять эту страницу за авторскую речь, затем — за внутреннюю речь, которую произносит человек, размышляющий о своем счастье. Но здесь нет ни того, ни другого. Этих слов не произносит никто. Они передают не процесс размышления, не ход мысли, как могло бы показаться, а сумму впечатлений, которую носит с собой Шарль Бовари, след пережитого, лежащего грузом за пределами сознания, состояние духа, которое он не смог бы формулировать и даже четко осознать.

Но прошли годы, и в «Воспитании чувств» Флобер отказывается от этого способа психологического анализа, созданного с таким проникновением и любовью. Вероятно, ему казалось, что в такой передаче душевного состояния персонажей много субъективного, авторского, слишком откровенного и даже навязчивого. И он разрабатывает другой метод, еще более «объективный»:

изображение психологии персонажей при помощи окружающего их внешнего мира, мира вещей.

Фредерик видит госпожу Арну — и Флобер описывает ее ногу, платье, свет, который ее озаряет. Фредерик собирается произнести речь в каком-то клубе — и Флобер описывает толпу людей, крики, нелепости, провозглашаемые с трибуны, нелепости, которые говорит сам Фредерик.

Он узнает, что госпожи Арну нет дома, и вслед за этим идут кадры парижского бульвара, группы людей на тротуарах, зеркала кафе, цвет лица проходящих женщин. И только после этого в нескольких кратких словах — настроении Фредерика, наслаждающегося всем этим зрелищем только потому, что надеется через несколько дней увидеть госпожу Арну.

В других случаях и вообще ничего не говорится о том, что чувствует и думает герой, — читатель должен сам это понять, догадаться, «сделать вывод», от которого воздерживается автор. Вместо «несобственной прямой речи» средством психологической характеристики служит «поток вещей», среда, проходящая перед взором героя.

«Воспитание чувств» вышло в свет накануне Франко-прусской войны, падения Второй империи, последовавшей за ним Парижской коммуны и утверждения Третьей республики. В таких обстоятельствах появление нового романа не могло привлечь к себе внимания широких кругов читателей. Десять лет роман не переиздавался, и только к 1880 году, после выхода в свет второго издания, он попал в поле внимания читателей и критиков. Флобер вдруг оказался glavой литературной школы, возникшей в 1870-е годы под влиянием Золя и называвшей себя натуралистической.

Пожалуй, лучшую оценку роману дала Жорж Санд, во многом не соглашавшаяся с Флобером в эстетическом и политическом плане. «Что доказывает твоя книга, писатель юмористический, насмешливый, суровый и мудрый? Не отвечай мне. Я знаю, я вижу это. Она доказывает, что наше общественное состояние пришло к своему разложению и что его следует коренным образом изменить. Она доказывает это столь убедительно, что никто не поверит тебе, если ты станешь утверждать противное».

Тяжело пережив поражение Франции в 1870 году, не поняв Парижской коммуны и ожидая военной и политической гибели страны, Флобер чувствовал, что сходит с ума: «Целые водопады, реки, океаны отчаяния проливаются на меня... Вот до чего довело нас нежелание смотреть правде в глаза! Любовь к фальши и обману!» И вновь он повторяет то, что говорил всю жизнь: только наука, трезвое различение понятий и исследование действительности поведет мир по верному пути, только в науке спасение. В последнем и окончательном варианте «Искушения святого Антония», философской драмы, законченной в 1872 году и напечатанной в 1874 году, — настоящее славословие науке и вместе с тем изумительная в своей образности критика сменявших одна другую религий, на развалинах которых вырастает до гигантских размеров фигура Илариона, воплощающего Знание.

Как всегда, перемежая современную тему с исторической, Флобер вдруг взялся за комедию. Из трех им написанных одна, «Кандидат», поставленная на сцене в 1874 году, заслуживает некоторого внимания — она осмеивает выборы в буржуазный парламент.

Жанр этот не удавался Флоберу, и в середине семидесятых годов он начинает работать над повестями. Сборник «Три повести» (1874) включает «Иродиаду» с сюжетом из Древнего мира, средневековую «Легенду о святом Юлиане Странноприимце» и повесть «Простая душа». Из них самая замечательная — последняя, которая является одним из лучших, на наш взгляд, созданий Флобера. А. М. Горький вспоминает впечатление, какое произвела на него эта повесть, прочитанная в детстве: «Я... точно оглох, ослеп, — шумный весенний праздник заслонила передо мной фигура обыкновенной бабы, кухарки, которая не совершила никаких подвигов, никаких преступлений».

Последние годы своей жизни Флобер работал над романом, который потребовал огромного труда и остался незаконченным. Он назывался по имени двух героев «Бувар и Пекюше» и был напечатан после смерти

Флобера. Смысл книги пояснен в подзаголовке: «О недостатке метода в науках». Еще раз писатель возвращается к идее, беспокоившей его в течение всей жизни: средствами правдивого искусства спасти человечество и, в частности, Францию от заливающей их мешанской глупости.

Бувар и Пекюше — пожилые добродушные, невежественные, материально обеспеченные люди — решили познать все науки. Не понимая ни метода, ни предмета исследования, они делают чудовищные и смехотворные ошибки, многие из которых Флобер нашел в сочинениях, печатавшихся в его время. Это беспощадная критика многих современных ему научных заблуждений, но никак не огульное отрицание всего, что было достигнуто человечеством на пути к знанию.

* * *

Годы, прошедшие после смерти Флобера, не уменьшили значения его творчества. Пожалуй, даже наоборот: теперь мы лучше понимаем его и сочувствуем ему в его ненависти и в его надеждах. Сложный путь, им пройденный, кажется нам естественным и исторически необходимым, а потому простым и понятным.

Мы не можем рассматривать его Круассе, где он создавал свои произведения, как «башню из слоновой кости». Выход из «царства необходимости» в «царство свободы», то есть в мир чистых идей и «высшей правды», был для него не бегством от действительности, а борьбой с нею. Мы понимаем его творческий подвиг как шаг вперед в истории человеческой мысли и как жертву, принесенную ради далекого, для него самого непостижимого будущего.

Б. РЕИЗОВ