

ГЮСТАВ ФЛОБЕР  
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ  
В ДЕСЯТИ ТОМАХ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ  
А. В. ЛУНАЧАРСКОГО  
и М. Д. ЭЙХЕНГОЛЬЦА

I

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1933 ЛЕНИНГРАД

2-15

4-1

ГЮСТАВ ФЛОБЕР

ГОСПОЖА БОВАРИ  
ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ НРАВЫ

ПЕРЕВЕЛ АЛЕКСАНДРОМ  
СТАТЬИ И КОММЕНТАРИИ  
М. Д. ЭЙХЕНГОЛЬЦА и В. Г. РЕИЗОВА

С ПЯТЬЮ ИЛЛЮСТРАЦИЯМИ

Г.П.Б. в Лигр.  
Ц. 1933 г.  
Акт № 853

Инвент. № 4573

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1933 ЛЕНИНГРАД

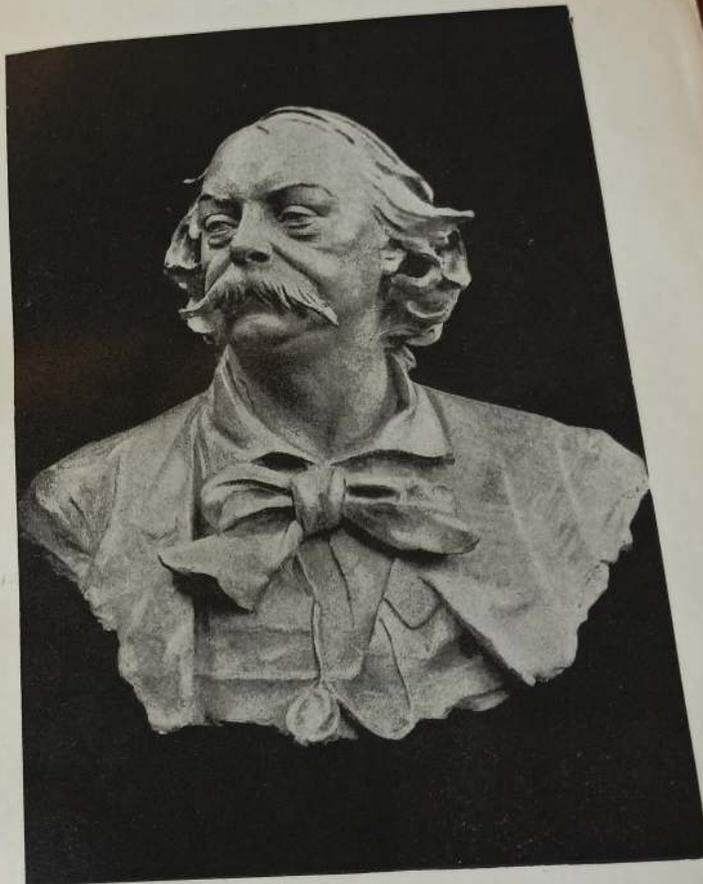
Московское  
Тел.: 4-111  
п. Остр.  
Тел.: 310-  
718-4  
718-8

GUSTAVE FLAUBERT  
MADAME BOVARY

MOEURS DE PROVINCE

1857

БАРЕЛЬЕФ СКУЛЬПТОРА П. И. ТАЕЖНОГО  
С МЕДАЛЬОНА ШАПЮ  
ПЕРЕПЛАЕТ И ФОРЗАЦ А. П. РАДИЦЕВА



Л. Б. Бернштам. Бюст Г. Флобера

Настоящее „Собрание сочинений Гюстава Флобера“ — наиболее полное из появившихся на русском языке. В него входят:

1. Все произведения Гюстава Флобера (1821—1880 гг.), выпущенные им в свет при жизни, начиная с романа „Госпожа Бовари“ (1857 г.) и кончая „Тремя повестями“ (1877 г.). Они расположены в нашем издании в хронологическом порядке. Затем — незаконченные произведения: роман „Бувар и Пекюше“ (изданный после смерти писателя в 1881 г.) и находящийся в известной с ним связи „Лексикон прописных истин“ (впервые издан в 1910 г.).

Не имея возможности по причинам технического порядка включить в наше издание полностью предварительные редакции романа „Воспитание чувств“ (1-я редакция 1845 г.) и драматической поэмы „Искушение св. Антония“ (1-й вариант 1849 г. и 2-й вариант — 1856 г.), мы восполняем это переводом нескольких характерных глав и отрывков из них в приложении к соответствующим томам издания, поскольку это важно для понимания эволюции творчества Флобера.

2. Письма Флобера, которые являются выдающимся литературным памятником и красочной повестью о его жизни и творчестве, с исключительной полнотой раскрывающей его мировоззрение и эстетику, литературные замыслы и процесс работы, лабораторию писателя. Вот почему письма Флобера следуют в нашем издании непосред-

ственно за основными его произведениями. Ввиду значительного объема эпистолярного наследия Флобера, охватывающего почти всю его жизнь, с девятилетнего возраста (с 1830 г.) до дня смерти, мы вынуждены ограничиться избранными письмами писателя.

3. Юношеские произведения „романтического“ периода творчества Флобера, которые он не считал возможным печатать при жизни, знакомя читателя лишь с произведениями заверченного стиля. Они были опубликованы в посмертном академическом издании сочинений Флобера. Хотя в целом произведения эти носят подражательный характер, но все же они — интересный продукт эпохи. Кроме того, среди них имеются памятники большой литературной ценности, как повесть „Ноябрь“, и в ряде случаев („Смар“ и др.) они помогают понять литературный генезис позднейших мотивов зрелых произведений Флобера.

4. В последнюю группу произведений Флобера мы включаем его драматургию (пьеса „Кандидат“), которая, несмотря на увлечение Флобера театром, не играла в его творчестве сколько-нибудь определяющей роли, и, наконец, отрывки из его путевых записей о Востоке, Франции и других странах.

Соответственно сказанному, литературное наследие Флобера распределяется в нашем издании по томам следующим образом:

- I — „Госпожа Бовари“.
- II — „Саламбо“.
- III — „Воспитание чувств“.
- IV — „Искушение св. Антония“.
- V — „Три повести“.
- VI — „Бувар и Пекюше“. „Лексикон прописных истин“.
- VII-VIII — Письма.
- IX — Юношеские произведения.
- X — Театр. Путевые записки.

Ряд произведений Флобера издается нами на русском языке впервые (почти все письма и юношеские произведения)

VI

„Кандидат“, путевые записки). Значительное большинство переводов — новые; немногие, бывшие в печати, заново проредактированы. Мы стремились к возможной стилистической адекватности переводов подлинникам. Переводы сделаны по французскому изданию Л. Конара (Oeuvres complètes de Gustave Flaubert, L. Conard, Paris, 1910). Использованы нами также появившиеся позднее более полные и совершенные издания отдельных произведений Флобера: восьмитомное издание писем (Л. Конара, 1926—1930 гг.) или „Лексикон прописных истин“ (издан Л. Феррером по рукописям в 1913 г.).

Произведения Флобера сопровождаются в нашем издании большим количеством статей и комментариев (включая словари имен и критическую библиографию), которые должны с возможной полнотой раскрыть творчество писателя в связи с социальной жизнью его времени и литературным движением. Кроме общего этюда о Флобере, статьи о его поэтике и стиле в их единстве, хронологической канвы его жизни и творчества, в соответствующих томах дается анализ отдельных произведений Флобера, а также ряд более специальных статей и материалов, относящихся к творческой и литературной истории его произведений и иным проблемам, возникающим при изучении литературного наследия одного из великих буржуазных реалистов Франции XIX века.

В том противопоставлении „субъективно-идеалистической“ и „реалистической“ литературы, которая установлена Марксом и Энгельсом, Флобер, по своему борющийся с „субъективной необузданностью романтизма“ (Маркс), представляет для нас большой интерес. И затем внимание наше останавливается на „буржуазофобии“ Флобера, несмотря на классовую ее ограниченность.

Статейный материал нашего издания носит исследовательский характер; но он рассчитан на широкие читательские круги, и мы старались поэтому не загромождать статьи излишней эрудиционной технической аппаратурой. Рукописи Флобера изучены нами, к сожалению, лишь в той мере, в какой они уже опубликованы.

VII

История (как Бовари)

Используя западное литературоведение, в первую очередь, поскольку в нем накоплен значительный фактический материал о Флобере (труды L. Bertrand, F. Blossom, A. C. Ieman, R. Descharmes, L. Demorest, R. Dumesnil, B. Fay, E.-L. Ferrère, R. Lehmann, P. Martino, E. Maynial, E. Seillière, L. Shanks, A. Thibaudet, L. Zunker и др.), мы хотим осмыслить творчество Флобера как культурную вершину целостной, но далекой и чуждой нам классовой идеологии, стремясь вместе с тем раскрыть художественное своеобразие писателя и его мастерство. Известны слова В. И. Ленина: „Только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру“.

В настоящем издании помещены фото, портреты, скульптуры Флобера и карикатуры на него, снимки с его рукописей и другие иллюстрации. Иконографию Флобера имеем возможность полностью использовать благодаря любезной помощи директора Руанской библиотеки Андрея Лабросса, которому и выражаем нашу признательность.

## „ГОСПОЖА БОВАРИ“ КАК ЯВЛЕНИЕ СТИЛЯ

### I

„Госпожа Бовари“ — первое произведение Флобера, отнесенное им в печать. С него и следует начать анализ творчества Флобера как явления заверщенного стиля. Произведения Флобера до „Госпожи Бовари“ относятся или к юношеским опытам, которые он считал подготовительными („Смар“, „Мемуары безумца“, „Ноябрь“ и др.; они напечатаны были после смерти Флобера в порядке академического издания), или это предварительные редакции его позднейших произведений: „Воспитания чувств“, „Искушения св. Антония“. В развитии стиля Флобера, сравнительно с указанными произведениями, „Госпожа Бовари“ — не только художественно более совершенный, но, главное, качественно отличный его этап. Это не значит, что в произведениях Флобера до „Госпожи Бовари“ нет налицо элементов его позднейшего стиля. Но как стилевая система роман „Госпожа Бовари“ был своеобразным явлением в творчестве Флобера.

Письма Флобера начала 50-х годов (по преимуществу Луизе Колэ) говорят об оформлении той его поэтики объективного<sup>1</sup>, которая была намечена им уже в де-

<sup>1</sup> Употребляя в аналогичных случаях термин „объективный“ в кавычках, я этим подчеркиваю, что он является лишь наиболее удачным переводом слова impersonnel — „не-личное“, которое обозначало тенденцию Флобера к объективности, имеющую ограниченный смысл определенного, мною раскрытого лозунга его творческой теории. См. статью „Поэтика и стиль Флобера как единство“ в VII томе настоящего „Собрания сочинений Флобера“ — „Письма“.

клаританной части первой редакции „Воспитания чувств“ (мысли поэта Жюль об искусстве). „Госпожа Бовари“ была художественной реализацией этой творческой теории Флобера.

Элементы новой творческой теории Флобера, имеющей в первой редакции „Воспитания чувств“, соответствовали новому этапу его мировоззрения. Под влиянием социального кризиса, революции 1848 года, оформился социальный реализм Флобера, для которого он искал оправдания в естественнонаучном детерминизме, воспринятом как биологический фатализм. Во время путешествия на Восток в 1849-1851 гг. Флобер находил для него основания. Можно бы привести для иллюстрации ряд его примерных суммирующих размышлений начала 50-х годов. А именно: „Мы живем в веке историческом; так что нужно попросту описывать, но описывать с душою... нужно петь не самого пения. Почему волнуется Океан? В чем цель природы? — так вот я думаю, что у человечества та самая цель; все происходит, потому что происходит, и ничего вы, милейшие мои, не поделаете. Мы постоянно видим все по тому же кругу и всегда — вокруг все той скалы!“ (22 апреля 1854 г.)

Качественно новое в стиле „Госпожи Бовари“ осозналось Флобером, во-первых, как начало „объективного“. Произведение он считал не-личным — не о себе, а о других. „Насколько я распоясываюсь в других своих произведениях, настолько тут я стараюсь быть сдержанным и геометрически прямолинейным: никакого лиризма, никаких рассуждений, полное отсутствие авторской личности“ (1 февраля 1852 г.). Помимо юношеских произведений, слова относились к первой редакции „Искушения св. Антония“, несовершенство которой Флобер объяснял тем, что историческом образе Антония было много биографического личного, и к первой редакции „Воспитания чувств“, лиричной, бесплановой. Флобер считал, что избранный им объективный сюжет, в связи с принципом „объективного“ изображения, переносил особенное авторского восприятия на самую трактовку, на оформление „банальной“, „по-

лой” темы: „Да, книга — машина сложная, и соорудить ее нелегко. То, что я пишу теперь, необходимо облечь в глубоко литературную форму, иначе получится Польде-Кок“.

Для основных группировок дворянско-буржуазного романтизма характерна связь с эклектическим идеализмом Кузена. Философия эта оставалась в 50-х годах идеологией реакционных правительственных кругов. Буржуазный позитивизм (О. Конт, Тэн), отражая процесс укрепления капиталистического производства, в 50-х годах был еще оппозиционной философией, как и то реалистическое движение, которое считалось его выражением. Вот почему прокуратура равно преследовала и демократический мелкобуржуазный реализм (Шанфлери, Дюранти, Курбэ), и реализм Флобера, не делая между ними различий. Официально признавалась лишь школа „здорового смысла“ (Ожье, творчество которого (например „Зять г-на Пуарье“) было откровенной пропагандой идеологии крупной промышленной буржуазии.

Социальное значение флюберовской творческой теории „объективизма“ — в его борьбе с индивидуалистической литературой исключительных личностей дворянско-буржуазного романтизма (Ламартин, Мюссе, Виньи и др.), во имя эмпирического, реалистического показа в литературе объективной действительности, а следовательно, в первую очередь, наиболее социально близкого Флоберу объекта наблюдения — мелкобуржуазного быта. Романтическому догматизму Флобер противопоставлял безоценочное, как в естественных науках, описание. Вместе с тем он боролся с субъективностью в литературе разной социальной направленности, от буржуазной школы „здорового смысла“ (Ожье, Понсар и др.) до республиканских социальных писателей и поэтов, представителей различных слоев радикальной мелкобуржуазии (Барбье, Эжен Сю, Гюго). В этом сказалась идеология Флобера-рантье, склонного к социально-статистическому. Однако самый характер флюберовского „объективного“ художественного метода, его стиль, которому в известной лишь форме свойственны признаки не-личного,

безоценочного познания действительности, следует уточнить путем детального анализа его творчества, в данном случае „Госпожи Бовари“. И тогда мы увидим, что термины „объективный“, „не-личное“, „безоценочное“ не имеют абсолютного значения, а приобретают определенный социально-художественный смысл.

## II

„Госпожа Бовари“ — бытовой психологический роман, его подзаголовок — „провинциальные нравы“. Флоберовский принцип „объективного“ изображения побуждает поставить вопрос о степени фактичности романа. Естественно, что бытовой роман, сюжетом которого является жизнь провинциальной буржуазии окрестностей Руана и самого Руана, где Флобер родился, воспитывался и прожил почти всю свою жизнь, не мог не основываться на непосредственных наблюдениях писателя. Критика посвятила не малому труду раскрытию прототипов ряда персонажей романа, начиная с главных, Эммы и Шарля Бовари. Исходным пунктом послужило замечание Буйлэ (по воспоминаниям Максима Дю Кана): „Почему бы тебе (Флоберу) не написать истории Делонэ (Деламаара)?“

Кто же такой был Деламар, о котором упоминает в своих письмах и Флобер? Деламар, бывший ученик Флобера отца, был доктором в селении Ри подле Руана. Овдовев, вторично женился на девице Дельфине Кутюрье, бесприданнице, получившей воспитание в руанском пансионе. Расчетливая, с претензиями, Дельфина, презиравшая мужа, разорила хозяйство; чувственная, она имела любовников, которые ее бросили, и она отравилась. Деламар привязался к своей дочери, но все новые сведения о жизни жены привели его к самоубийству. В целом внешний каркас фабулы „Госпожи Бовари“, адюльтера в провинции, как будто дан в истории доктора Деламаара. Соответственно этому исследователи и литературоведы (Р. Брюнон, Дюбоск, А. М. Госсэ, Р. Дешарм, Р. Дюмениль, Эд. Мениаль и др.) стремились получить более подробные данные как о Дельфине

Кутюрье (Эмме Бовари), так и о докторе Деламааре (Шарле Бовари), и не только о них, а также о Родольфе и Леоне, Бурнисвене и Омэ, Фелисите, Жюстене, докторе Ларивьере и других<sup>1</sup>. Бытовые детали указывали на наличие прототипов. Этого достаточно для установления реальности персонажей, всей фабулы; вопрос же о биографической подлинности их, разумеется, — досужий вопрос. К тому же описываемые нравы и места действия, этнографические и топографические данные романа отличаются точностью. В письмах Флобера неоднократно упоминаются происшествия, использованные им в романе (похороны г-жи Пуше, например), в нем отразились детские воспоминания Флобера (Шарль Бовари в коллеже) и т. п. В конечном счете Флобер имел основание писать, что по выходе в свет „Госпожи Бовари“ „его земляки покраснеют, потому что нормандский колорит книги будет настолько правдив, что он приведет их в смущение“ (10 апреля 1853 г.).

„Госпожа Бовари“ — действительно роман о других; вместо „декламирующей личности“ писателя в нем дано внеположное автору бытие, и изображено оно особым художественным методом, который дает своеобразный стиль Флобера, относимый к разновидности буржуазного „реализма“, как это именovala современная критика и именуется до настоящего времени. Мы употребляем термин „реализм“ в виде условного наименования. Соотношение флоберовского реализма с иными классовыми разновидностями буржуазного реализма 50-х годов раскрыто нами особо.

Познавательный характер своего художественного метода Флобер приравнивал к естественнонаучному эмпирическому описанию, включая сюда и личный внутренний опыт: „Бовари в известной мере, в мере буржуазности,

<sup>1</sup> Иначе, но столь же внешне, ставит вопрос о реализме Флобера в „Госпоже Бовари“ Э. Бовэ (Ern. Bovet. Le Réalisme de Flaubert, R.-vuz d'histoire de la France. Janv.—mars, 1911). Оставляя в стороне „разные разности о Деламааре“, он говорит о реализме Флобера, как о внутренней эстетической правдивости романа, и доказывает, что Флобер оставался на почве правдоподобия временного и пространственного. Для нас проблема реализма может быть разрешена лишь в плоскости объективного восприятия писателем социальных отношений.

должна быть итогом моих познаний в области психологии (3—4 июля 1852 г.). Флобер писал, что „во всякой думке скрыта правда, а поэзия — предмет столь же точный, как и геометрия. Индукция стоит дедукции. Наверное, бедная Бовари в это самое мгновение страдает и прерывает чет в двадцати французских селениях одновременно (14 августа 1853 г.). Таким образом, хотя метод Флобера был в основном индуктивный, описательный, заимствованный им у современных естественных наук (понятны частые ссылки на Кювье и Жоффруа-Сент-Илера), не менее Флоберу, как мы видели, далеко не чуждо было сознание значения дедукции. Поэтому считать роман „Госпожа Бовари“ в целом образцом ограниченного бытовизма думать, что он — лишь искусно нанизанные эмпирические факты, наблюдения, было бы глубоко ошибочным. „Госпожа Бовари“ — классовое осознание объективной действительности. Недаром Флобер заметил: „А что же такое дожидник, как не мыслитель, и трижды мыслитель!“

Характер идеологии Флобера явится определяющим качеством и пределом его объективности. Вопрос этот довало бы разрешить прежде всего применительно к главному персонажу романа — Эмме Бовари. Флобер писал, в „Госпоже Бовари“ „все (здесь) — от головы“, что в этой книге нет ничего (моего) личного“. Как же нужно это понимать? Рациональность романа несомненна; характерна для художественного метода Флобера, скажется, как мы увидим, особенно показательным в творчестве его. В какой же мере, однако, можно соотноситься и с другим замечанием Флобера: „Госпожа Бовари это я“? Насколько оно оправдывается анализом самого произведения? Несомненно, героиня романа и перипетия адюльтера, в центре которого она находится, не имеют никакого отношения к биографии, к личной жизни Флобера. Но образ Эммы Бовари не случаен: он входит в систему флоберовской образности, отличающейся известной закономерностью. Это относится и к лирическим его образам (герои „Ноября“, св. Антоний первой редакции „Искушения св. Антония“), и к бытовым, как современны

сюжетов, так и исторических. Субъективизм лирических образов первого периода творчества Флобера очевиден. Но в дальнейшем в образной системе Флобера сказывается, безусловно, целостная идеологическая концепция, которая строение этой образности определяет.

Мы указывали выше на классовую обусловленность мировоззрения Флобера. И в романе „Госпожа Бовари“ воплощена идеология наиболее культурных слоев рантьебуржуазии и близких ей групп средней. В образе Эммы ярко выражена идея о биологической и социальной обреченности человека. В бытовой плоскости это сказывается в неизбежном и безысходном контрасте мечты и действительности. Ключом к такому пониманию образа Эммы Бовари является генезис ее психологического облика, описание воспитания Эммы в VI главе первой части романа. Ведь источником ее разочарований, в конечном счете приводящих ее к самоубийству, является контраст условного аристократического идеала „высоких страстей“, привитого ей монастырским воспитанием, и той мелкобуржуазной „обыденности“, в которой она живет. Толчок к развитию эмоциональной жизни Эммы дает аристократическая среда и обстановка в замке Вобьессар, и естественно, что мысли о замке и вконец периодически возникают в ее воспоминаниях. Вместе с тем на различных этапах чувственной жизни Эммы проявляется книжный идеал возвышенной любви. Вот почему глава о воспитании Эммы позволяет установить соотношение образа Эммы Бовари с мировоззрением Флобера и тем, что в этом смысле проецировано личного в этом образе.

Указанная глава „Госпожи Бовари“ — образец блестящего ретроспективного психологического анализа. Дворянско-католическое воспитание Эммы носит книжный характер: религиозная символика (церковный ритуал и духовное чтение) и аристократическая галантная и сентиментально-романтическая литература (XVIII — XIX вв.) — вот факторы, воздействовавшие на психологию Эммы, развившие ее чувственно-эротические эмоции. Но характеристика воспи-

тания Эммы дана у Флобера несомненно сатирически. Нарочито подчеркивается чувственность религиозной волики—образы невесты, супруга, небесного возлюбленного брачного союза и т. п., придававшие эротический характер той мистической томности, которой проникалась Эмма под влиянием церковных благоговий и сияния свечей. Все флюиды, характеризующие аристократическую галантность романтическую литературу, — явно пародийные. В галльской литературе Эмму привлекали „кавалеры храбрые, как львы, и кроткие, как ягнята, добродетельные сверх всякой возможности, всегда хорошо одетые и плачущие, как урны у Вальтера Скотта — его „исторический реквизит“, в романах — мадонны, лагуны, гондольеры; затем, турецкая этика романтической литературы — „султаны с длинными чубуками, нежащиеся в беседках, обнимающая баядерок... глядя на ятаганы, фески...“, наконец „ламартиновские причуды арфы на озерах, лебединые песни, дыханье чистых возносящихся в небеса, и т. д. Во всех тех случаях, когда Флоберу приходилось высказываться о романтической литературе, он неизменно пародировал ее штампы в алогичных выражениях. Начало этому положено, как уже сказано выше, в первой редакции „Воспитания чувств“. Ту же иронию можно встретить в романе „Бувар и Пекюше“ (см. главу о литературе), в „Лексиконе прописных истин“ (см. слова: гяур, баядерка и др.), в письмах.

Так что для образа Эммы Бовари характерен специфический литературный элемент; в воспитании Эммы пародировано Флобером „романтическое“. Облик Эммы определяется следующими словами романа: „Из всякой вещи ей надо было извлечь как бы личную пользу, и все, что давало непосредственной пиши сердцу, она отбрасывала как ненужное: натура у нее была не столько художественная,

<sup>1</sup> „Неистовое уличение Венецией прошло, как и страсть к лагуна и восторженное восхищение бархатными бретями с белыми перьями. Бура также потеряла в его глазах значительную долю очарования; она с вечной лодкой и с постоянным лунным светом пок зались ему та неотъемлемой частью кипсеков, что он перестал о них упоминать даже в интимной беседе... А руины он почти возненавидел“ (XXVII гл.).

сколько сентиментальная, искала она не картин, а эмоций“. Если сопоставить эту характеристику хотя бы с замечанием Флобера о Мюссе-романтике: „Музыка, по его мнению, создана для серенад, живопись — для портретов, а поэзия — для сердечной услады“ (6 июля 1852 г.), то и в данном случае явно будет, что в образе Эммы дан „романтический“ тип, а ее воспитание в целом — это „воспитание чувств“. Романтический тип Эммы Бовари ярко сказывается в ее „утилитаризме“: „дух ее, положительный, несмотря на все восторги, любивший церковь за цветы, музыку — за слова романсов и литературу — за страстное возбуждение“. А „утилитаризм“ — это враг флюидности теории „искусства для искусства“, полной „незаинтересованности“. Тут проявляется, по мнению Флобера, неумение вырваться из оков действительности с ее биологическим и социальным фатализмом в область чистого искусства; это — трагедия романтических типов, к которым относится и Эмма Бовари. Так следует понимать идею образа Эммы в представлении Флобера, если отвлечься от фабулы романа, той реально-бытовой канвы, по которой его идеология вышита. В этом смысле многое в Эмме Бовари взято от самого Флобера юного периода его жизни и творчества, той „сентиментальной“ поры, когда он „верил в пластическую красоту страстей в жизни“... Вот почему ее условный идеал сентиментально-романтической возвышенной любви Флобером в романе, как мы увидим, пародируется. А в плоскости этого идеала развиваются романтические взаимоотношения Эммы с Родольфом и Леоном. Кризис душевной жизни Эммы объясняется противоречиями ее мечтаний и действительности. Но если для Родольфа словесность „возвышенной“ любви в духе Эммы — лишь искусная тактика, опытного ловеласа; если для Леона эта „возвышенная“ любовь сохраняет свою силу во второй стадии его любви к Эмме, то объективно посредственные переживания Эммы являются субъективно глубокими, и слова ее — лишь внешнее, частью не эквивалентное, выражение подлинно искренних чувств. Эмма — натура сложная. И Флобер в одном из отступлений высказал свое суждение: „Этот практический человек (Родольф)

не умел за сходством слов разглядеть разность ощущений. Как будто бы истинная полнота не выливается порой в самых пустых метафорах".

Таким образом Эмма Бовари — трагический персонаж в романе; и, по Флоберу, лживость „вечных чувств“, биологическая обреченность страстей создают ее трагизм. Пародируется у Флобера форма страсти Эммы, условная сентиментально-романтическая оболочка ее, но не сама страсть. За всеми этапами этой страсти можно следить по тем психологическим характеристикам, которые дополняют у Флобера пластически выраженные портреты. Соответственно этому физический облик Эммы преисполнен „непреодолимой красоты“ и представлен всегда, в связи с различными моментами ее страсти, в тонах, скорее поэтизирующих чувство, чем его принижающих.

Этим аналитическим характеристикам отведено в романе большое место. Они касаются той группы персонажей, которые связаны с романтической коллизией Эммы — Родольфа, Леона, Шарля. Тут Флобер стремится „изучать человеческую душу с тем же беспристрастием, с каким изучают материю в науках физических“ (12 октября 1853 г.). Лишь выражение чувств Эммы пародировано. Вообще, ошибочно считать, что Флобер в обыденности, как таковой, видел пошлое. Для него важна форма этой обыденности, он отрицательно относился к филистерскому ее выражению. Обыденное в образе служанки Фелиситэ из „Простой души“ ни в коей мере не пародируется. Оно углублено, освещено внутренней жизнью Фелиситэ. Пародия на выражение чувств Эммы явствует из ее мечтаний о парижской жизни: ей представлялся „Мир посланников... роковые тайны, страшные терзания, скрытые под светской улыбкой... общество герцогинь; там люди были бледны и вставали в четыре часа дня; там женщины — бедные ангелы! — носили юбки с отделкой английского кружева, а мужчины — всё непризнанные таланты под легкомысленной внешностью — загоняли на прогулках лошадей...“ Ирония в этих образах Флобера ярка. Досужий идеал любви Эммы под влиянием галантных романов был „неотделим от огромных замков, где люди живут

в праздности“. Это явная сатира на светскую любовь в представлении мелкой буржуазки Эммы, что подчеркивается контрастом „существования, приподнятого над всей жизнью, проходящего между небом и землей, в бурях, в каком-то величии“, и „скучной деревни, глупых мещан, мелочности жизни“. А так как Эмма в соответствии со своим идеалом стремится преобразовать домашний обиход, то „бесчисленные тонкости“ Эммы пленяют ее мужа, Шарля Бовари, который не мог разобраться „во всех этих элегантных вещах“ (брелки, замысловатые названия плохо приготовленных блюд, рабочий ящик слоновой кости и т. п.). Таким образом характеристика Эммы Бовари вполне выдержана в манере пародии на ее идеал. Но в самой характеристике Флобером применен основной прием его стиля — объективация: характеристика Эммы дана не от автора, а в мечтаниях самой Эммы и в суждениях самого Шарля. Приведенный пример типичен. Для придания характеристикам черт объективности Флобер усиленно пользуется воспоминаниями, мечтаниями и т. п. Это относится ко всем главным персонажам — Эмме, Родольфу, Леону, Шарлю Бовари.

В романе аналитическом, каким является „Госпожа Бовари“, характеристики органически слиты с повествованием развитием действия, причем действие состоит преимущественно именно в развитии чувств, а не событий, каковых в романе очень мало. Флобер сознает недостаток действия а между тем в этом вся сущность романа, ибо я настаиваю на том, что идеи не менее занимательны, чем факты, — надо только, чтобы они вытекали одна из другой“ (22 ноября 1852 г.). И когда Флобер касается физиологического отражения мечтаний Эммы, он оставляет путь пародирования, тщательно анализирует развитие ее страсти, дает точный, как бы научно оправдываемый психо-физиологический анализ всех этапов сердечной жизни Эммы: 1) недовольство супружеской жизнью и смутное увлечение робким Леоном, желание казаться добродетельной и недоступной, подчеркнутая заботливость о ребенке, платонические мечтания; 2) чувственная страсть

к Родольфу, восторженная любовь, привязанность, сближение и пробуждение сентиментальности, наконец разрыв и увлечение религией после разрыва; 3) переход от пассивности в любви к Родольфу к активной влюбленности в Леона; разнузданность, отчаяние влюбленности и соответствующее отражение ее в быту — расточительность и, как следствие ее, самоубийство, — Флобер и рисует биологическую обреченность чувств. Это формулируется в таких примерно выводах: „Откуда же взялась эта непонятная нота жизни, это гниение, мгновенно охватывающее всякую вещь?.. Все лжет. За каждой радостью — проклятие“.

Чтобы достичь объективности в изображении душевной жизни своих персонажей, Флобер, пропагандировавший в связи с теорией абиографического творчества бесстрастие, прибегает, по его словам, к методу перевоплощения. В одном из своих писем он ссылается на эпизод прогулки Эммы и Родольфа в лесу: „Сегодня, например, я был одновременно мужчиной и женщиной, любовником и любовницей, и катался верхом в лесу осенним днем среди пожелтевших листьев; я был и лошадьми, и листьями, и ветром, и словами, которые произносили влюбленные, и румяным солнцем, от которого жмурились их полные любви глаза“. Это преувеличенно подчеркнутое перевоплощение в одушевленное и неодушевленное, метампсихоз личности, раскрывает смысл теории не-личного творчества. Бесстрастие, то есть освобождение от личных переживаний, личной чувствительности, должно было компенсироваться „чувствительностью исходящего из опыта воображения“ (23 декабря 1853 г.).

Романическая жизнь Эммы захватывает образы Родольфа, Леона и Шарля. Из сопоставления их яснее будет возвышенность Эммы.

Действительно, Родольф Буланже — „человек грубого, животного темперамента и смегливому уму“, хладнокровно реализует план обольщения Эммы, лишь изредка поддаваясь непосредственному физическому ее очарованию. Он разлагающе влияет на Эмму, „делая ее чем-то похотливым и испорченным“. Флобер подчеркивает низменность натуры

Родольфа сравнительно с Эммой: „Всею своим иезуитским здравым смыслом Родольф презирал восторженность Эммы“. А между тем Родольф сознательно участвует в пародировании „вечных страстей“, о чем говорит нарочитый условный стиль его бесед с Эммой (сельскохозяйственная выставка), писем (прощальное письмо).

Иное в образе Леона Дюпюи. Он сродни Эмме Бовари в первый период их страсти. Искренние любовные чувства провинциального клерка облекаются в тот же условный, что и у Эммы, идеал возвышенного. И после Парижа, о котором у Леона было сентиментально-романтическое представление („Он мечтал об артистической жизни... халате, баскском берете, голубых бархатных туфлях, рапирах, гитаре и черепахе“), он сохраняет сентиментально-романтический идеал любви. Это сказывается в облике Эммы, нарисованном глазами Леона: „На ее плечах он находил смуглый цвет купающейся одалиски; у нее была та же длинная талия, что у феодальных дам; она походила и на бледную женщину из Барселоны, но прежде всего она была — ангел!“. Здесь явна пародия на Леона и на романтический тип ангелоподобной женщины: нагромождение восточной экзотики и готического средневековья. Но существенное отличие Леона от Эммы в том, что, „успев износить в разгульных компаниях свою робость“, он останавливается в реализации „романтического идеала в жизни“, уступая практическим требованиям мелкобуржуазного здравого смысла, тогда как Эмма гибнет вследствие неразрешенных противоречий — мечтаний и действительности.

Наконец, образ мужа Эммы — Шарля Бовари, важный для объяснения всей обстановки адольтера, противостоит Эмме серою своей посредственностью („Разговоры Шарля были плоски, как уличная панель“). Однако Шарль исполнен человечности. Слезы Шарля, когда Эмма после болезни впервые съела тартинку; „нежность, какой она еще никогда не видала“, во время отравления Эммы; „Я на вас не сержусь“ в обращении к Родольфу после смерти Эммы — все это свидетельствует о глубине чувств среднего

человека. Вместе с тем контраст душевной жизни Эммы Шарля ярче всего сказывается в их одновременных мечтах. Шарль видит в своем воображении, как дочь играет на фортепиано, вышивает туфли, — филистерскую семейную жизнь. Пределы его мечтаний ограничены кругом мелкого рантье — ферма, акции. Тогда как одновременные мечты Эммы окрашены „аристократически“ — ведомые страны, блистательные города, лимонные рощи, кот гитар, журчание фонтанов, моря, пальмы, гондолы и т. д.

Роман „Госпожа Бовари“ — это развернутая биография главного персонажа, Эммы Бовари. Сочетается с нею фабуле романа биография ее мужа Шарля, которой в большей мере посвящены первые главы романа и концовка. Тем не менее Шарль играет служебную роль: он нужен для мотивировки фабулы, адюльтера Эммы, и для завершения картины „провинциальных нравов“. И прочие персонажи играют роль служебную. Они — тот фон, на котором разворачивается действие, и который позволяет Флоберу развенчать буржуазную действительность. Ибо известное „срывание масок“ у буржуазного реалиста Флобера связано с его рантье́ским свободомыслием и скептицизмом.

Биологический и социальный фатализм Флобера сказывается, как мы видели, в трактовке романической интриги „Госпожи Бовари“, когда развенчанию подвергались „вечные“, „возвышенные“ страсти. Социальным фатализмом отмечена вся застойная жизнь, изображенная в романе, где побеждает самодовольная, деляческая посредственность. Флобер показывает также „ложь и фальшь“ социально-бытовых буржуазных отношений.

Классовый характер флюберовской сатиры обнажен в достаточной мере; она острее в „Воспитании чувств“ или „Лексиконе прописных истин“. И все же картины провинциальной жизни в романе „Госпожа Бовари“ (эпизод сельскохозяиственной выставки, особенно), типы „радикально вольнодумца“ аптекаря Омэ и юре Бурнисьена относятся к социальной сатире.

В чем же сказывается здесь „объективный“ художественный метод Флюбера?

## III

Характерным признаком различных видов буржуазного реализма является способность писателей-реалистов, в силу позитивности их художественного метода, определять различные социальные взаимоотношения. Таков Бальзак, „замечательный по глубокому пониманию реальных отношений“ (Маркс, Капитал, т. III, 1, 13). В той или иной мере это относится и к Флюберу.

Традиция идеалистической буржуазной критики и литературоведения — говорить об объективности Флюбера. Так, Пелисье („Обозрение“, 15 сентября 1904 г.) писал: „Показать вещи такими, каковы они в действительности, — вот принцип Флюбера... Он удерживает в себе свои идеи и эмоции“. Отсюда обвинение Флюбера в холодности, нечувствительности, бесстрастии (Брандес и др.). И Плеханов придерживался представления о флюберовской объективности как о констатации видимого. Плеханов полагал, что „оставаясь объективным в процессе художественного творчества, Флюбер не переставал быть очень субъективным в оценке современных ему общественных движений“. Эта формулировка ошибочна, потому что она затемняет диалектическое единство идеологии Флюбера, как оно сказывается в творчестве его и прямых высказываниях (письма, статьи). Кроме того, по сути дела, формула эта не раскрывает смысла флюберовского „объективизма“ в стиле, оставляя читателя в убеждении, что „объективизм“ этот подобен хорошему зеркалу. Но и сам Флюбер писал: „Будем увеличительным зеркалом извне находящейся правды“. „Объективизм“ Флюбера условен. Он далек от прямого отображения. Мало того, творчеству Флюбера свойственен элемент пародийности. Но художественный характер этой пародийности всецело обусловлен социальной сущностью „объективного“ художественного метода Флюбера. О смысле этой „объективности“ Флюбера в литературно-общественной борьбе 50-х годов сказано нами в статье „Поэтика и стиль Флюбера как единство“.

Художественный метод Флюбера не в том, чтобы, бес-

страстно созерцая, описать, зафиксировать действительность наподобие фотографического аппарата. Само восприятие классово. Он констатирует, в известной мере обнажая „общественную ложь и фальшь“, срывая маску с буржуазной действительности, в силу рантьеерского свободомыслия. Для „объективизма“ Флобера характерно отсутствие прямой оценки автора, публицистичности, и он считал одной из особенностей своего художественного метода. Из опыта индивидуалистической литературы романистов Флобер вынес опасение, что из-за деклараций затеняется объект, что читатель принужден больше интересоваться в таких случаях писателем, а писатель — больше собою, чем изображением. У Флобера отсутствует заостренное отношение к объективному, предполагающее бичевание, назидание, положительную программу действия. Соответственно его мировосприятию ему вообще свойственна ирония, безактивность, характерная для фатализма и пессимизма. Но ряд приемов Флобера, связанных с его враждебной агитационной теорией „искусства для искусства“ позволяет ему, в пределах его мировоззрения, настолько активно воспринимать действительность, что можно сделать заключение о наличии у Флобера в „Госпоже Бовари“ значительных элементов сатиры, данной по способу „объективного“ изображения. В этом смысле эпизод сельскохозяйственной выставки — один из наиболее характерных примеров сатиры в порядке объективности. Сам Флобер придавал работе над этим эпизодом большое значение. В письмах он неоднократно упоминает о преодолении трудностях и наконец пишет с удовлетворением, что „находит эпизод удачным“ и Буйлэ, ко мнению которого Флобер очень прислушивался: „Буйлэ утверждает, что это будет самая хорошая сцена во всей книге. Что, по-моему верно, так это — что она свежо и хорошо задумана. Если можно передать в книге симфонию, то здесь это несомненно будет. Все должно слиться в общем гуле; надо одновременно слышать мычание б.к.в, вздохи любви, слова начальства...“ (12 октября 1853 г.).

Замечание Флобера о сцене на постоялом дворе помо-

гает раскрыть аналогичные его замыслы: „Мне нужно одновременно ввести в действие пять или шесть персонажей, говорящих от своего лица, и несколько других, о которых говорят; описать место действия и всю местность вообще, дать характеристику внешности людей, предметов и показать в этой обстановке господина и даму, которые начинают увлекаться друг другом... Мне нужно стилистически передать разговор людей предельно пошлых“ (19/IX 1852 г.).

В отношении „Госпожи Бовари“, более чем применительно к другим произведениям Флобера, можно говорить о значительной расчитанности, рациональности его творчества. Осуждает нас внимательно следить за всеми его заданиями. Когда Флобер говорил, что „в литературе нет хороших, художественных сюжетов и что Ивето стоит Константинополя, а следовательно можно писать о чем угодно с одинаковым успехом“ (25—26 июня 1853 г.), он хотел этим сказать, что важно передать идеи в стиле и что в искусстве художественность зависит от формы выражения. Значение мысли Флобера о том, что нет каких-то особых „хороших, художественных сюжетов“, было в борьбе за обыденное, реалистическую сюжетику. И можно путем детального анализа художественного материала показать, каким путем по замыслу Флобера идейное имело у него зачастую источником своим форму.

В сцене сельскохозяйственной выставки (часть II, глава VIII) наиболее совершенно применен Флобером его прием динамического, перемежающегося изображения, сущность которого в том, что описания (жанр, пейзаж, портрет, характеристика), повествование и диалог даны не обособленно, а во взаимной связи, синтетически. Поскольку одни элементы, части прозы определяются другими, эта взаимопределяемость как бы отводит на задний план непосредственную личность писателя. В соответствующих замечаниях Флобер не только высказывается против отступлений, авторских суждений, а в идеале и против анализа. Он добивался особой манеры трактовки, передачи идеологии через форму, форму содержательную. Мы подвергнем под-

робному анализу сцену сельскохозяйственной о которой Флобер в письмах писал: „Сегодня набросал большую сцену сельскохозяйственной Эпизод будет поразительный и займет не менее 30 нщ. На первом плане повествования об этом муниципальном празднестве, где появляются, действуют все второстепенные персонажи книги, талей красной нитью должен проходить беспрерывный диалог господина, распаляющего даму. Кроме в середине у меня имеется торжественная речь советника префектуры, а в заключение, когда все окончено, — газетная статья аптекаря, написанная в стиле философско-поэтическом и прогрессивном, в которой он дает отчет празднике; как видишь, — дело не шуточное!“ (15 1853 г.).

Эпизод начинается с краткого, жанрового описания приготовления к торжеству, причем помимо фактических данных имеется пластическое изображение с чисто зрительными эффектами: „Стояла прекрасная погода, и крахмальные чепцы, золотые крестики, цветные косынки казались чище снега, сверкали под солнцем и подчеркивали разбросанной своей пестротой однообразный темный фон сюртуков и синих блуз“. Выбор деталей быта рассчитан на сатирическое подчеркивание филистерских особенностей мелкой буржуазии, городской и сельской. Это, во-первых, соперничество капитана пожарной дружины — сборщика податей Бини и полковника национальной гвардии: „Желая блеснуть своими талантами, (они) по отдельности заставляли упрямиться свои команды. Красные погоны и черные нагрудники маршировали по площади, сменяя друг друга. Это было бесконечно!“ Внешний облик Бини — комический: „его ротник торчал выше обычного... вся его жизнь перешла на ноги“ и т. д. И в дальнейшем комический вид пожарной дружины подчеркивается: „Козырек каски сполз ему на самый нос...“; у его лейтенанта, младшего сына Тюваша, „непомерно огромная (каска), она шаталась голове, и из-под нее торчал кончик ситцевого платка“. Во-вторых, это — провинциальный обычай фермеров, при-

тивное гигиеническое мероприятие: „Вылезая из повозок, окрестные фермерши вытаскивали из платьев длинные булавки, крепко стягивавшие вокруг бедер подобранные от грязи юбки; мужья их, наоборот, берегли шляпы и для того накрывали их носовыми платками, которые и держали в зубах за уголки“. Комическое здесь подчеркивается единым образом повадок. Таким образом, при этнографической точности описания в объективную фиксацию фактического вносится шарж.

Переход от жанрового описания к действию — диалог трактирщицы Лефрансуа и аптекаря Омэ — не является механическим. Он подготовлен описанием: полотняный навес для обеда вызывает в трактирщице чувство возмущения („Какая нелепость этот их полотняный барак!“, и далее — „балаган“) и объясняется пресмыканием перед властями и пренебрежительным отношением к сельской мелкой буржуазии: „Думать о благе страны!.. И ради кого? Ради свинопасов, ради босьяков!“ Попутно в диалоге упоминаются, то есть вводятся в действие, ростовщик Лере, Эмма Бовари, Родольф и др. Диалог Омэ и трактирщицы использован в целом для сатирического раскрытия типа Омэ — воплощения мелкобуржуазного самодовольства, щеголящего своей ученостью. Комичность диалога в том, что каждый из беседующих занят исключительно собой, своими делами. Недалекая, неразвитая трактирщица (Омэ. Я постоянно сижу в своей лаборатории, словно крыса в сыре. — Трактирщица. В каком сыре? — Омэ. Я просто хотел вам понять, что обычно я безвыходно сижу дома) никак не реагирует на многословную „ученую“ речь Омэ о связи земледелия и химии: „Я фармацевт, следовательно — химик! А так как химия имеет своим предметом познание взаимного и молекулярного действия всех природных веществ... ее областью охватывается все сельское хозяйство...“ И далее следует: „ферментация жидкостей, геологические наслоения, атмосферические явления... консистенция и капиллярность различных тел... принципы гигиены... конструкция строений... режим животных...“ Все это должно показать, что

Ома — «в курсе науки». В диалоге трактирщицы и Ома сатира достигается самим сцеплением реплик и их характером, вне оценочных суждений автора.

Переходом к любовному диалогу Родольфа и Эммы является чувственный портрет Эммы Бовари, который дан не самостоятельно, а в восприятии Родольфа («И стал на ходу искося глядеть на нее»): «Длинные загнутые ресницы... Глаза, широко открытые, казались прищуренными — так приливали к тонкой коже щек тихо пульсирующая кровь. Перегородка носа просвечивала розовым. Голова склонялась к плечу... Между губами виднелся перламутровый край белого ряда зубов». Контрастно с окраской всего эпизода в целом, в образе Эммы нет ничего пародийного, скорее — поэтизация ее страсти.

И в дальнейшем тривиальном диалоге с Родольфом пародируется не чувство Эммы, а форма его выражения и «законы страстей», мимикрия биологического под прикрытием «вечной любви», которая является темой диалога. Пародийность этого тривиального диалога различна в отношении к двум беседующим. Предумышленность Родольфа, который соблазняет провинциалку, указывает на сознательность его фразеологии, так что он в диалоге внутренне бичуется. Переход от жанрового описания к диалогу и здесь не механический. Облик Эммы стимулирует начало любовной беседы, деталь окружающего является поводом: «Кругом росли маргаритки... — Хватило бы на гаданье всем влюбленным... Не нарвать ли мне?..» — «А вы разве влюблены?..» Внешнее обычно является у Флобера толчком к развитию внутреннего, материальное — душевной жизни. Это объясняется мыслями Флобера о всеобщей детерминированности явлений.

После этого диалог ведется уже прерывисто. Будучи связан с разворачиванием действия, сочетаясь с появлением тех или иных персонажей, всем окружающим, почерпая в нем окраску, диалог носит характер разведки в области чувств, дополняется шаблонными жестами, пантомимой («И он глядел на нее... взялся за лоб... уронил руку на пальцы Эммы» и т. д.).

Следует указать, что после пластического, чисто зрительного описания животных, подготовляющего появление жюри и выдачу премий, в характеристике костюма Родольфа введен элемент непосредственной авторской оценки и изысканности, которая, как думают банальные люди, обычно указывает на эксцентричность всей жизни, на беспорядочность чувств, на тираническую власть искусства, и главное — на известное презрение к общественным условностям». Поскольку Родольф вышучивает наряды ионвильских дам и явно рисуется небрежностью своего собственного туалета, объясняя это провинциальной, деревенской жизнью («Ни один из этих милейших людей не способен оценить даже покррой фрака!»), явно, что авторский анализ костюма Родольфа — сатира на провинциального буржуазного льва. Описание костюма Родольфа технично и потребовало авторского комментария, без чего смесь «вульгарности и изысканности» костюма, пожалуй, не была бы воспринята неискушенным читателем. Но, имея в виду эпизод в целом, можно считать данный момент выпадающим из системы «объективных» приемов флюберовской сатиры. Казалось, Флоберу следовало бы подчеркнуть вульгарные детали костюма, не комментируя их.

Итак, как выше образ «маргариток» вызвал образ любовного гадания, так теперь «провинциальная посредственность», в связи с неспособностью философские заключения направляет досужую мысль на философские заключения о том, как провинциальная посредственность «душит жизнь, губит иллюзию». Это окрашивает весь дальнейший диалог в тень условной разочарованности, причем вся фразеология — романтическая: «Лицо — смеющаяся маска... Кладбище под лунным светом... Соединение с тем, кто спит в могилах... Одиночество, бессельность жизни... Скверная репутация... Души, постоянно подверженные мукам... Чистейшие страсти... Яростные наслаждения... Бесплодность счастья... Роковая любовь созданных друг для друга...» При этом диалог Эммы и Родольфа сочетается с происходящим вокруг: так, при упоминании в речи советника об «ува-

жени к законам и строгом выполнении долга" Родольф переводит мысль о долге общественном в область чувств и в плане романтической разочарованности и свободы страстей, в противоположность „тирадам против страстей“ и „всеобщего заговора“ всего буржуазного „сборища дураков“, выступает с оппозиционным восхвалением страстей, чувств как источника искусства, всего возвышенного. И далее диалог переходит в изложение его соответственно изложению речи Дерозерэ, — именно: религиозные мотивы речи мэра (религия и земледелие) вызывают соответствующие спиритуалистические образы Родольфа „о снах, о предчувствиях, о магнетизме“. Наконец диалог Эммы и Родольфа сочетается с возгласами председателя жюри, присуждающего премии „за разведение полезных растений... за навоз... за барана-мериноса... за свиную породу“ и т. д. И эти возгласы чередуются с последними репликами, аккордами страсти Родольфа, объяснением в любви, сговором („Он схватил Эмму за руку; она ее не отняла... Оба глядели друг на друга. От мощного желанья дрожали пересохшие губы, томно, бессильно сплетались пальцы“), физиологическая утилитарность которого, выраженная в квази возвышенной форме, пародируется практическими заключениями председателя жюри.

Таким образом беседа Эммы и Родольфа — образец „хорошо написанного тривиального диалога“. Развенчание „вечных страстей“ и романтической любви дано здесь в той манере „объективной“ пародии, какая происходит, как и в примере с Омэ, от самого сцепления реплик и их характера.

Если в диалоге Эммы и Родольфа Флобер вскрывал „общественную ложь и фальшь“ в отношении „вечных чувств“, биологического, то речь советника является ярким образцом флюберовской манеры „срывания масок“ с буржуазных социальных взаимоотношений. Политический смысл этой речи достаточно ясен: это защита буржуазного правопорядка, агитация против революции, заигрывание с зажиточными элементами деревни и скрытая борьба против интересов низших классов в целом. Все эти идеи советника облечены в официальные, штампованные формулы буржуазной власти:

„Возлюбленный король... рука твердая и мудрая... колесница государства... гражданские раздоры... поджигатели... подрыв религии... процветание торговли и ремесел... утвердившаяся (рые) поистине еще гибельнее атмосферических волнений... патриотизм... преданность общественному делу деревень и сел... уважение к законам и строгое выполнение долга... трудолюбивая рука (земледелец)... самонадеянные экспериментаторы... справедливые притязания“ и т. п. Речь советника не сопровождается никакими замечаниями от автора или действующих лиц, кроме вышеуказанных критических реплик Родольфа. Буржуазная же толпа в целом, включая „радикального“ Омэ, внимательно вникает в смысл речи советника. Эта ирония Флобера в отношении буржуазного правопорядка возможна была в силу его рантьерского свободоумия, поколебленного одно время, в связи с событиями Парижской Коммуны.

С аналогичными сатирическими формулами мы встречаемся и в письмах, и в творчестве Флобера. Достаточно привести из письма к матери суждение его о женившемся Эрнесте Шевалье: „Теперь он гремит, я уверен, против социалистических учений; говорит о здании, об основах, кормиле правления и о гидре анархии“ (15 декабря 1850 г.), или в сатирическом „Лексиконе прописных истин“ можно встретить: „Гидра (анархии) — стараться победить ее“, „Жандармы — оплот общества“, „Земледельцы — что бы с нами случилось без них?“, „Основы — основами общества являются: собственность, семья, религия и почитание власти“. Наконец, газетная статья Омэ — подчеркнутая пародия на речь советника и на самого Омэ. В ней в метафорически возвышенном стиле, полном классических образов, перифразируются штампы из речи советника: „Подобно волнам яростного моря стекается эта толпа... сельские резвушки... подобные патриархам безволосые старики... обломки бессмертных фаланг... радость лауреатов...“ и т. п. „Ученость“ Омэ сказывается здесь в полной мере. Концовка газетной статьи пародирует антиклерикализм Омэ: „Замечено только пол-

ное отсутствие духовенства. В ризницах прогресс, разумеется, понимают совсем по-другому. Дело ваше, господи Лойолы! Но к образу Омэ и его „антиклерикализму“ мы еще вернемся.

Итак, буржуазный правопорядок пародируется Флобером при посредстве речей советника, мэра и газетной статьи Омэ в плане того „объективного“ реализма, который характерен для стиля Флобера: это — отсутствие непосредственной авторской оценки. Флобер все же далек, как мы видим, от пассивно-созерцательной констатации социальных взаимоотношений.

Об эпизоде с награждением старушки работницы следует упомянуть особо. Характеристика ее, несомненно, выдержана не только в плане пластического описания. В некоторых чертах ее облика как бы сказывается симпатия автора: „От вечной привычки к работе пальцы ее все время оставались слегка расставленными, как бы молчаливо свидетельствуя обо всех пережитых муках“. И заключительные слова: „Так стояло перед цветущими буржуа живое полустолетие рабства“ — говорят о том, что рантьеиское свободомыслие Флобера позволяло ему увидеть и угнетенное положение трудящихся. Но вместе с тем Флобер отмечает лишь забитость ее: „Привыкнув возиться с животными, старушка заразилась от них тупостью и спокойствием“.

Тот же социальный квиэтизм и фатализм Флобера сказывается в резюме от автора после торжественной речи советника и присуждения премий: „Каждый вернулся в обычное свое положение, все дела пошли по-старому: хозяева снова стали ругать работников, а те принялись бить животных, — равнодушных триумфаторов, возвращавшихся с зелеными венками на рогах в свои хлевы“.

Приведенные примеры флюберовских суждений свидетельствуют о классовой их направленности и о том, что в системе „объективного“ показа были прорывы в виде отдельных моментов явно выраженной оценки. Сатира в манере „объективного“ показа в сочетании с непосредственной оценкой разрушает представление о Флобере как пассивном созерцателе. Таким образом, замечание Флобера:

„Я хочу, чтобы в моей книге не было ни одного движения, ни одного замечания, изобличающих автора“ (8 февраля 1852 г.) было реализовано лишь в смысле отказа писателя от непосредственных авторских суждений как системы.

Действительно, отступлений автора в виде обнаженного приема, органичного для стиля Флобера, в романе „Госпожа Бовари“ нет. Тем не менее попадаются единичные отклонения от флюберовского метода изображения. Быть может, не особенно смелым было бы считать их авторским упущением, почти механически устранимым. В отступлениях легко увидеть не достигнутую объективацию авторских суждений. Мы уже встретились с образцом их при анализе эпизода сельскохозяйственной выставки. Можно привести и еще несколько примеров: „Лирические восторги перед природой... обычно охватывают нас только через литературную передачу“, „самоуверенность зависит от той среды, где находится человек“, „слово — это прокатный станок, под которым удлиняются чувства“. Эти нераспространенные суждения афористического характера не предназначены для последовательного выражения идеологии Флобера, они не являются синтетическими суждениями о разворачивании действия, персонажах. В двух-трех случаях встречаются „исторические“ экскурсы со своеобразной эрудицией, например о хлебцах, похожих на тюрбаны: „Когда-то таким хлебом наедались коренастые нормандцы, — им казалось, что перед ними на столе, при желтом свете факелов, среди сарацинские головы“. Часто в отступлениях — сентенции буржуазного здравого смысла („Денежная просьба — это самое расколаживающее, самое опасное из всех испытаний любви“). Иногда кажется, что они взяты из „Лексикона прописных истин“ („Природная трусость, которая так характерна для сильного пола“).

„Госпожа Бовари“ многообразно насыщена сатирой. Флобер пользуется для этого рядом стилистических приемов, которых мы пока не касались, например антитезами, не играющими, однако, той значительной роли, что у романтиков („Одни просили любви, другие просили денег“ — о

любвицах Родольфа; „Он восхищался восторженностью ее души и кружевами ее юбок“, — Леон об Эмме), или курсивами, которыми писатель, формально в порядке „объективности“, без особых критических авторских мыслей, указывает на филистерство своих персонажей: Шарль просит Эмму „сыграть что-нибудь“, Леон собирается „приступить к объяснению“, Омэ предлагает Леону „посорить мелочью“ и т. п.

Мы видели, каким путем Флобер прибегал к объективации своих суждений. Пародийность в „Госпоже Бовари“ дана в приемах его „объективного“ художественного метода изображения; идеологическая направленность его сатиры теперь ясна. Но до настоящего времени в истории литературы не было сделано правильных выводов о классовой природе флюберовского творчества и его идеологии в целом. В тех же случаях, когда литературоведы не проходили мимо сатирического характера разобранных нами эпизодов и образов, суждения эти были далеки от диалектико-материалистического анализа. Я возьму для примера заключение Лемана<sup>1</sup>: „...Флобер питает к своим образам гораздо больше ненависти, чем любви, и преследует их неумолимой сатирой. Он дает характеры Омэ, Леона, Арну не как объективное, комплексное созерцание людей, а как жестокую сатиру на „буржуа“, данную человеком, ориентирующимся на искусство („grimmes Hass des künstlerisch orientierten gegen den Bourgeois“). Точно так же Феррер<sup>2</sup> высказывается о речи советника на сельскохозяйственной выставке следующим образом: „Мы присутствуем... при административной комедии... которая позволяет автору осмеять общие декламационные места и гротескную шаблонность официальных ораторов“. Делая упор на „декламационности“ и „шаблонности“ речи советника, Феррер оставляет в стороне социально-политический характер ее, а тем самым и классовый смысл флюберовской сатиры.

<sup>1</sup> R. Lehmann. Die Formelemente des Stils von Flaubert in den Romanen und Novellen, 1911.

<sup>2</sup> E. L. Ferrère. L'esthétique de G. Flaubert, 1913.

Глава о сельскохозяйственной выставке интересна тем, что в ней применен принцип перемежающегося, синтетического изображения, важный для художественного метода объективации. С таким же приемом мы встречаемся и в эпизоде посещения Эммой Бовари с мужем театра. И там городской пейзаж, интерьер театра и все происходящее на сцене обусловливает портрет и характеристику Эммы. Постановка пьесы переносит Эмму в атмосферу „книг (своей) юности, в мир Вальтера Скотта“. Устанавливается полное взаимодействие переживаний Эммы и происходящего на сцене. Анализ переживаний дан в плане воспоминаний ее, следовательно в наименьшей степени от лица автора. Эмма пережила любовную драму, „она знала всю мелочность преувеличенных искусством страстей“, но игра Лагарди вызывает пробуждение новой страсти („Похити меня, увези меня!“) и подготавливает возобновление романтических отношений с появляющимся в театре Леоном. Здесь Флобер также пользуется приемом „симфонического“ изображения, как он называл это всеобщее созвучие описываемого.

Эпизод сельскохозяйственной выставки не случаен для „Госпожи Бовари“ и как образец сатиры. В нем только сконцентрированы различные приемы сатиры. Чтобы это подтвердить, я приведу несколько примеров. Так, сатирическое жанровое изображение можно наблюдать в описании свадьбы Эммы. Явно, что гротескность сельской буржуазной свадьбы сказывается в подборе деталей: „Сюртуки с длинными, развевающимися по ветру лапами, с цилиндрическими стоячими воротниками и огромными, как мешки, карманами... косые царапины под носом... расплывшиеся белые лица были как бы разделаны под розовый мрамор...“ Вообще, в „платях городского фасона“, в „золотых цепочках“ и т. п. видно было устремление к „элегантному“ и „модному“. Сопоставить это следует с пародией в изображении группового портрета именитых буржуа. Шаржированность достигается в нем обычным приемом Флюбера — параллельным изображением тождественных филистерских черт, что придает образам марионеточную одеревяненность:

„У всех при часах было по ленте с овальной сердоликовой печаткой... все старательно раздвигали ноги, на которых недекатированное сукно панталон блестело...“

Мы видели, какое значение имеют диалоги для манеры „объективного“ показа у Флобера. Здесь Флоберу пришлось преодолевать значительные стилистические трудности: „Для меня пошлые ситуации и тривиальный диалог — настоящий камень преткновения: хорошо написать о заурядном и сохранить при этом его облик, его форму и самые слова — дьявольски трудно“ (12 сентября 1853 г.). Таких обыденных диалогов, кроме вышеприведенных, можно указать несколько: Эмма и кюре, Эмма и Родольф, Эмма и Леон.

Диалог Эммы и кюре. Сердечное разочарование пробуждает в Эмме религиозное чувство, воспитанное в пансионе; и вот она отправляется в церковь в надежде найти у кюре утешение. Мистический экстаз Эммы („Она видела кроткое лицо пречистой девы между синеватыми столбами восходящего кверху ладана“) и описание внешности священника („На широкой груди... тянулись сальные и табачные пятна... Он только что пообедал и громко сопел“) определяют замысел писателя — противопоставить „материальное“ „духовному“ и этим контрастом усилить драматизм положения Эммы и дать сатиру на представителя церкви, а вместе с тем иронически представить „возвышенные чувства“ в столкновении их с жизнью. Комизм диалога проистекает из несоответствия реплик Эммы и кюре. Эмма намекает на „душевные скорби“, священник отвечает, имея в виду страдания физические и материальные: „Кюре. Как поживаете? — Эмма. Плохо... Мне очень тяжело. — И мне тоже. Просто удивительно, как расслабляют всех эти первые жары... — Вы утешаете во всех скорбях. — Вот и сегодня утром мне пришлось идти в Ба-Диовиль, и всё ради коровы: раздуло ее... — Кюре. Несчастные крестьяне! — Эмма. Есть и другие. — Да, конечно! Например, городские рабочие. — Нет, не они... — Ну, уж простите!.. У них даже хлеба вдоволь не было! — Но те... у которых есть хлеб, но нет... — Дров на зиму? — Ах, не велика беда! — Как, не велика беда!“

В письме от 13–14 апреля 1853 г. Флобер пишет: „Я хочу показать следующую ситуацию: моя бабенка схвачена религиозным гилом, она отправляется в церковь и встречается у входа священника. Между ними происходит диалог (на неопределенную тему), во время которого священник обнаруживает столько глупости, пошлости, недомыслия и грязи, что она уходит с отвращением, утратив всякую веру. Мой священник очень порядочный, даже превосходный человек, но он озабочен исключительно физической стороной жизни — страданиями бедняков, недостатком хлеба или дров и неспособен угадать моральную слабость, смутный мистический порыв“. Несомненно, этот диалог дан, по замыслу Флобера, как прием „объективного“ изображения. Действительно, в диалоге нет „никаких рассуждений (от автора), никакого анализа“, только непосредственный разговор. Флобер выполняет здесь задание свое — „описывать при помощи диалога“. Но это описание вскрывает не только религиозное свободомыслие Флобера, но и его антидемократизм. Объективно замысел реализован им так, что сельский священник осмеивается и в силу известного его народничества. Флобер (остаются в стороне слова о жаре, пищеварении), противопоставляя духовное материальному, как возвышенное — низменному, подменяет обозначением „физическое“ подлинную социально-экономическую суть явлений. При таком понимании части диалога он оказывается направленным против досужих сердечных мук Эммы. Но к образу кюре мы еще вернемся. Попутно следует отметить в диалоге обычное для Флобера введение окружающего (мальчишки и урок катехизиса), что придает эпизоду жизненность, реалистичность.

Диалог Эммы и Родольфа (объяснение в любви) как бы следует формуле Флобера: „Диалог надо писать в стиле комедии“. Реплики действующих лиц сопровождаются, как в драме, ремарками, передающими определенный эмоциональный тон („Милостивый государь! — произнесла она, немного отстранясь...“ Он повторил: — Другого! — и закрыл лицо руками“). Этот прием применяется Флобером во всех его диалогах. Он придает диалогу конкретность, пластичность.

ность, показывает действующих лиц. Пародийность диалога в том, что „игра“ Родольфа действует на Эмму, приводит к тому, что „ее (Эммы) самолюбие потягивалось под жаром этих речей мягко и вольно, точно в теплой ванне“. А между тем речи Родольфа — искусно подобранная коллекция штампов „возвышенной любви“, о чем может свидетельствовать такая, например, реплика: „Сам не знаю, какая сила погнала меня к вам! Нельзя бороться против неба, нельзя сопротивляться ангельской улыбке!“. Простодушие Эммы сложнее простой наивности, потому что эти образы „возвышенной любви“ были для нее освящены романтической литературой.

Диалог Эммы и Леона на постоялом дворе относится к моменту их первого знакомства, когда, желая произвести друг на друга выгодное впечатление, они говорят о „высоких предметах“ — природе и искусстве. В первой части ясно стремление возвысить пейзаж: от выгона, где Леон любит закатом, они переходят к закату солнца на море, в швейцарских горах. И одновременно „углубляются“ переживания. Эмма говорит, что у моря „свободнее парит дух“, „созерцание возвышает душу и наводит на мысль о бесконечном, об идеале“. Леон конкурирует с Эммой, говоря об озерах, водопадах, ледниках: „Такое зрелище должно воодушевлять человека, располагать его к молитвам, к экстазу!“. И вторая часть диалога, разговор о музыке, насыщена штампами: „Вы занимаетесь музыкой? — Нет, но очень люблю ее... — А какую музыку вы предпочитаете? — О, немецкую, — ту, что уносит в мечты“.

Другой диалог Эммы и Леона относится к тому времени, когда Эмма пережила разочарование в любви к Родольфу, а Леон „успел износить в разгульных компаниях свою робость“. Поэтому в их объяснении в любви надуманность сочетается с искренностью. Диалог перемежается с изложением его, так что в данном случае мы не имеем флюберовского диалога в чистом виде. И все же, — а это важно, — не дается авторской оценки, нет определения той трафаретности чувств, которую хотел Флобер показать: „Какая мечта!.. — Нет, друг мой. Я слишком стара... вы слишком

молоды... Забудьте меня! Вас еще будут любить... и вы полюбите. — Не так, как вас! — Дитя, дитя! Ну, образумьтесь же! Я так хочу“.

Помимо эпизода сельскохозяйственной выставки социальная сатира сосредоточена Флюбером в образах аптекаря Омэ и юре Буришьена.

Образ „радикального вольнодумца“ Омэ — один из цельных сатирических типов романа. Он находится в известной связи со знаменитыми типами буржуазных выскочек — Жюзефом Придомом и Робером Макэром, которые созданы были идеологами радикальной мелкой буржуазии эпохи Луи-Филиппа. Пародийность образа аптекаря Омэ социально объяснима в силу антибуржуазной настроенности просвещенного рантье Флюбера. Ограниченное филистерское самодовольство сказывается в „учености“ и в „антиклерикализме“ Омэ. Его политическое „свободомыслие“, однако, весьма умеренно. Омэ в конечном счете „переходит на сторону власти“, ему хочется „получить крестик“, и он действительно награждается орденом Почетного легиона. Обратная сторона радикализма Омэ — его плутовство: он незаконно занимается медицинской практикой („клиентура у него огромная“). К тому же он — лицемерный филантроп (советует слепому нищему „хорошее вино, хорошее пиво, хорошее жаркое“ и в личных интересах преследует этого нищего в газете) и ханжа (разгневан на Жюстена за вольное чтение и излагает в ресторане Леону „безнравственные теории о женщинах“).

Сатира на Омэ дается Флюбером вне непосредственной оценки его автором, по преимуществу „одним лишь переплетением диалогов и противопоставлениями“. Нужно иметь в виду, что в образе аптекаря Омэ имеются все же элементы некоторого, хотя и умеренного, вольнодумства. Он рисует себя дейстом (не атеистом), ссылается на Вольтера и материалистов XVIII века (Гольбаха, энциклопедистов). Все это — революционные традиции французской радикальной мелкой буржуазии, „бессмертные принципы 89 года“. В связи с этим его антицерковная проповедь против евангельских легенд и католической обрядности, со ссылкой на

естественнонаучные законы, не имеет у Флобера ничего сатирического. Она соответствует и флюберовскому естественнонаучному мировосприятию (об этом можно судить по многим его письмам).

Таковы заявления Омэ: „Я не допускаю существования старичка боженки, который прогуливается у себя в цветнике, с тросточкой в руках, помещает своих друзей во чреве китовом, умирает с криком и воскресает на третий день. Все эти вещи абсурдны сами по себе“. Эти объективные формулировки реализуются, однако, в антиклерикальной пропаганде Омэ комически. И в этом смысле сатира на Омэ соответствует выветрившейся внутренней сущности традиционного радикализма тех слоев мелкой буржуазии эпохи Луи-Филиппа (точнее — империи Наполеона III, ко времени которой относится написание „Госпожи Бовари“), представителем коих является аптекарь Омэ. „Серьезные“ элементы антиклерикальных заявлений Омэ использованы Флобером против обскурантизма кюре Бурнисьена (театр, — со ссылкой на святых отцов, — нечистое искушение благодаря языческим переодеваниям, румянам, изнеженным голосам). Но о Бурнисьене — далее. Правильность этого аргумента подтверждается тем, что и возражения Омэ в данном случае серьезны: указание на конкуренцию средневековых актеров с обрядовыми церемониями в церкви.

В чем же сатира Флобера на антиклерикализм Омэ? В том, что борьба с „поповскими штучками“ ведется им с маниакальной настойчивостью по самым незначительным, даже неосновательным поводам и доводится тем самым до гротеска. Омэ упрекает в лицемерии и пьянстве рясы (попов) в связи с отказом кюре выпить рюмку; кюре, проявивший силу в помощи работникам при уборке соломы, вызывает нападки на темперамент, обвинение в безнравственности исповедей и требование ежемесячно пускать священникам кровь „в интересах общественного спокойствия и нравственности“ и т. д. Словом, имеющие основание упреки „бри-тым макушкам“ и „черным воронам“ приводятся в связи с поводами незначительными, что опорочивает эти упреки и придает антиклерикализму Омэ комической характер. И все

антиклерикальные замечания Омэ, сами по себе не имеющие ничего комического, превращаются в кляузничество, злословие. Критика кюре для Омэ становится „полюшкой“, чтобы „посердить этих ворон“. Вот почему кюре имеет основание добродушно заметить Омэ: „В конце концов мы с вами сговоримся“. Так дается у Флобера сатира на „любовь (Омэ) к прогрессу и ненависть к попам“.

Другим мотивом сатиры на Омэ является его „ученость“ — всегдашние ссылки на авторитеты, пристрастие к великим именам (и детей своих он называет — Наполеон, Франклин, Ирма, Аталия). „Ученость“ Омэ сказывается в настойчивом стремлении явления обыденные онаучить как в обществе необразованных людей, так и образованных. Это проявляется во внешнем — в книжном, возвышенном языке, технической терминологии и пространных „учень х“ периодах. В этом плане выше был уже отмечен диалог Омэ и трактирщицы, рассуждения Омэ о земледелии и химии и газетная статья в высоком классическом стиле о сельскохозяйственной выставке; в заметке об операции кривой ступни он тоже пишет: „Ипполит (оперированный) посреди хора веселых парней в вакхических плясках“. И примеров таких можно привести много. Говоря о починке бильярда, Омэ ссылается на необходимость жить „в ногу с веком“; случаи чудачковости людей вызывают ссылку на примеры, „известные из истории“; замечание о кофе сделано технически книжными словами: „сам его подвергал обжиганию, сам измельчал до порошкообразного состояния, сам соединял в смеси“, с упоминанием *saccharum* вместо „сахар“. Характерна в этом отношении псевдонаучная беседа Омэ с Шарлем Бовари. Там встречаются: „Выполнение медицинских обязанностей в нашей местности... Плачевные гигиенические условия... Усилия науки... Летние жары усиливаются от водяных паров, поднимающихся с реки, и от наличия в лугах значительного количества скота, выдыхающего, как вам известно, много аммиаку, то есть азота, водорода и кислорода (нет, только азота и водорода!)“ и т. д. В целом речи Омэ пестрят обывательскими, буржуазными штампами из „Лексикона прописных истин“. В этом смысле особенно выделяются

рассуждения Омэ о Париже — о студентах и гризетках, о столичных мошенниках, о ресторанной кухне и пр. Кюре Бурнисьен изображен у Флобера пародийно не только в разобранном выше диалоге с Эммой. С легкой иронией, которая свойственна свободомыслию Флобера, не потрясающему общественных основ, обнажает он в доступной ему мере их „ложь и фальшь“. Нужно помнить, что религиозное играет большую роль в психологии, в сердечной жизни Эммы. В монастырском воспитании, сформировавшемся у Эммы, религиозные чувства сочетались у нее с чувственностью. И в дальнейшем ее любовные переживания окрашиваются часто религиозно, и кризис любовный связан с обращением Эммы к религии. От чувственного к религиозному и обратно — таковы веи сердечной жизни Эммы. В этих условиях религиозное имеет в романе большое значение. Как же представлен кюре Бурнисьен? „Глупость, пошлость, недомыслие и грязь Бурнисьена“, о которых Флобер писал в связи с разобраным диалогом (Эмма и кюре), действительно, сказываются в ряде эпизодов. Но личные качества кюре, по существу — выражение социальных особенностей духовенства в скептическом буржуазном обществе, использующем религию для угнетения масс. Кюре ханжески относится к слуге Ипполиту, уговаривая его „примириться с небом“. Он „придавал лицу соответствующее выражение“, после того как „рассказывал всякие анекдоты, отпуская шутки и каламбуры“ в обществе трактирщицы. Аргументы Бурнисьена не отличаются прямотою: „для большей верности... что тебе стоит... ведь никакого риска нет“ — вот доводы его в защиту молитв, богомолья, религиозного рвення. Невежество Бурнисьена сочетается с его обскурантизмом. Кюре играет во всех эпизодах роль подсобную и изображен „непочтительно“. Сомнительная тонкость Бурнисьена дана у Флобера курсивом: он просит книгопродавца прислать „что-нибудь хорошенькое для весьма развитой дамы“. Окружение кюре, церковный причетник Лестибудуа представлен тоже сатирически: он „извлекает двойной доход из приходских покойников“ (сажает на могильной земле картошку), спекулирует на религии.

Значительно сложнее эпизоды с причастием и помазанием Эммы Бовари. Ибо здесь у Флобера в центре уже не священник, а Эмма. Характерные для нее рецидивы мистицизма изображены Флобером не со стороны, а потому система религиозных образов является здесь несомненно стилизацией религиозных чувств Эммы. Именно: „Эмме казалось, что все ее существо, восходя к богу, уничтожалось в небесной любви, как рассеивается паром горящий ладан... Ей почудилось в просторах пение серафических арф, а в лазурном небе, на золотом троне, среди святых с зелеными пальмовыми ветвями в руках, она увидела бога-отца“. (В таком же плане дан образ Фелисите и попугая в новелле „Простая душа“.) Ступенчатая книжность религиозных образов у Флобера несомненна. Действительно, играя в мистицизм, Эмма воображала себя охваченной самой тонкой католической меланхолией, какую только может испытывать эфирнейшая душа“. Не следует забывать эротической окрашенности мистических переживаний Эммы: во время помазания, целуя распятие, она „запечатлела на нем самый жаркий любовный поцелуй, какой только был в ее жизни“. Анализ „христианского смирения“ Эммы и аналогичных ее переживаний сделан Флобером по книжным источникам (Боссюэт и другие), в соответствии с ортодоксально церковными представлениями. Также книжно описан у Флобера процесс помазания Эммы. Фактицизм и эрудиция — вот основы изображения религиозного у Флобера, которому было не чуждо известное эстетическое чувство христианской, католической обрядности. Эпизод с эротической песенкой нищего, которую Эмма слышит на смертном одре, является в известном смысле элементом романтического гротеска. Контраст недавнего „безмятежного выражения“ Эммы и ее „дикого, бешеного, отчаянного смеха“ не способствует догматически религиозному восприятию „священного таинства“ — помазания. Это следствие все того же скептического свободомыслия Флобера.

Единственная социальная группа, не подвергшаяся сатирическому изображению в „Госпоже Бовари“, — это светское

общество в замке маркиза д'Андервилье. Следует, однако, учесть, что представлено оно глазами Эммы, в жизнь которой „ворвалось нечто необычайное“. И это подчеркнуто Флобером: „Эмма увидела... Эмма читала... Остальные портеры трудно было разглядеть... Госпожа Бовари заметила... Когда Эмма вошла сюда...“ и т. д. Таким образом описание светского общества — обеда, оранжереи, конюшни, бала, — проникнутое почитательностью и восторженностью, выдает тягу к аристократическому, соответственно воспитанию дочери фермера Эммы Бовари, которую привлекает весь „блеск“ этой „роскошной жизни“. Лишь в скупых отступлениях Флобера можно усмотреть незначительную долю внешнего обнажения условностей светского лоска. „Сквозь мягкие манеры просвечивала та особенная грубость, которую дает господство над существами, покорными лишь наположению... езда на кровных лошадях и общество продажных женщин“. Необходимо также указать, что разоблачение „возвышенных чувств“ идеала Эммы является и критикой аристократических образов сентиментально-романтической дворянско-буржуазной культуры.

#### IV.

О реальности флоберовского пейзажа писали многие (Фагэ, Брюнетьер, Леман, Феррер и др.). Следующий пример из „Госпожи Бовари“ интересен как показатель стиля Флобера: „Было начало октября. Над полями стоял туман. На горизонте, между силуэтами холмов, тянулся пар; он рвался, подымался, терялся кругом. Время от времени между его клубами виднелись под солнцем далекие ионвильские крыши, прибрежные сады, дворы, стены, колокольни“. Важно связать реализм флоберовского пейзажа с его позитивным мировоззрением в целом, с проблемой показа независимого от человека бытия. Флобер писал (25—26 июля 1853 г.): „Внешне реальное должно внедряться в нас чуть не до боли, если мы хотим как следует воспроизвести его“. Отличие флоберовского реалистического художественного метода от романтического, идеалистического явно. Романтический

пейзаж в связи с субъективно-идеалистической поэтикой романтиков был состоянием души писателя (l'état d'âme). Примеры такого романтического пейзажа можно найти в юношеских произведениях Флобера, например в „Ноябре“: „Я люблю осень; в эту грустную пору хорошо предаваться воспоминаниям. Когда на деревьях нет более листьев, когда на небе еще виднеется в сумерках красный отсвет, позлащающий увядшую траву, сладостно вглядываться в час угасания всего, что еще так недавно горело в нашей душе“. Но есть в „Ноябре“ и элементы реалистического пейзажа, которые в дальнейшем были развиты Флобером: „С водорослей струилась вода, они качались, еще оживленные движением покинувшей их волны. Время от времени пролетала, размахивая сильными крыльями, чайка“. Однако далее — „И я понял тогда, какое счастье в самом мироздании и какая в него включена богом радость для человека“.

Пейзаж Флобера, как и всякое описание у него вещи — собственной данности, объективен в том смысле, что он пользуется здесь прямым изображением. Пейзаж Флобера естественнонаучен, в его флоре и фауне нет произвольных образов. Позитивное наблюдение, а не фантазия — в основе его образности. В этом сказалось сближение методов искусств и наук, о котором Флобер писал в письмах. Основные особенности пейзажа в „Госпоже Бовари“ следующие:

1. Малораспространенный пейзаж, будучи внутренне самостоятельным, не имеет независимого значения в фабуле романа, который является психологическим, жанровым.
2. Пейзаж не импрессионистичен, приемами эмоциональной жизни писателя или персонажей, приемами эмоциональной стилистики; но ему свойственны соответствия, симфоничность (созвучие или контрастность). Это значит, что у Флобера нет пейзажа, как такового, — только красочной, пластической картины, но что пейзаж связан с переживаниями действующих лиц в плане композиционном (перебегающее динамическое изображение).
3. Пейзаж помещается преимущественно в начале эпизодов, он играет экспозиционную роль в развитии действия. И естественно, потому что Флоберу важно показать, как

Физические возбуждения внешней среды влияют на те или иные психические переживания, душевную жизнь. Я приведу ряд примеров. Лето. Эмма и Леон возвращаются в Ионвиль вдоль реки. „Во время жаров берег расширялся. Бесшумно текла быстрая и холодная на взгляд речка... Молодая женщина и ее спутник слышали только мерный звук своих шагов по тропинке, свои слова да шуршанье Эмминого платья“. Такова экспозиция. И вот во время беседы влюбленные „чувствовали, как их охватывает единая томность; то был как бы ропот души, — глубокий, непрерывный, покрывавший голоса“. Симфоничность пейзажа и переживаний Эммы и Леона — в соответствии летнего зноя, полной тишины, с одной стороны, и томности, ропота души — с другой. Само описание кратко, детали подчеркивают эти основные черты и даны в той мере, чтобы показать физическое влияние пейзажа на эмоции.

Вообще описания Флобера не самоцельны, степень детализации их определяется значением этих деталей для развития действия. И если в описании обеда в замке у маркиза д'Андервилье детализация действенна, поскольку она определяет, формирует впечатления Эммы, то можно было бы привести множество примеров сжатого изложения, когда о бытовых подробностях читатель должен умозаключить. Так, косвенно, из реплики Омэ, можно судить о том, что его слуга, мальчик Жюстен, несет фонарь; этого нет в описании: „Но об этом мы еще побеседуем. Благодарю вас, я отлично вижу: у Жюстена фонарь“.

Можно было бы отметить также и весенний пейзаж, в котором выделена „блуждающая извивами“ в траве река, вечерний туман, „затуманивающий контуры безлиственных тополей лиловым налетом“, „колокол, (который), непрерывно звеня, тянул в воздухе свои мирные жалобы“, — и после того мистическое воспоминание грустящей Эммы о монастыре, видение „кроткого лица пречистой девы между синеватыми столбами восходящего кверху ладана“. Такой же характер имеет городской пейзаж — описание Руана, к которому подъезжает Эмма на дилижансе „Ласточка“, на свидание с Леоном. Топографичность пейзажа, его детализация

должны дать впечатление огромности (с точки зрения Эммы), — и соответственно „что-то головокружительное несло к Эмме ото всех этих скученных жизней, и сердце ее переполнялось, словно все двадцать тысяч душ, трепетавшие там, вдали, сразу посылали ей испарения страстей, какие она в них предполагала“.

Таким образом, из всех приведенных примеров явствует, что и в отношении пейзажа Флобер прибегал к тому синтетическому изображению, которое является одной из характерных особенностей его художественного метода. У Флобера синтетическое изображение это основано на признании тесной психофизиологической связанности явлений: внешняя среда — ощущения — душевная жизнь. Во всех описаниях Флобера неизменно влияние внешней среды на переживания действующих лиц. Это относится не только к пейзажу, но и к интерьеру (например, описание комнаты в гостинице). Как исключение, можно привести пример обратного воздействия эмоций персонажа на описываемый предмет: такова внутренность собора, мест свидания Леона с Эммой („гигантский будуар“ и т. п.).

Исчерпывающий анализ пейзажа у Флобера не входит в наши задания. Следует лишь подчеркнуть, что краски — основная черта его пейзажа. В противность абстрактной линейности классиков, Флобер вещественно красочен, и отличие его здесь от романтиков в том, что „живописность“ (pittoresque) его не носит произвольного характера. Романтический пейзаж пародируется им в главе о воспитании Эммы Бовари: „Пейзажи дифирамбических стран, где часто в одной рамке мы видим и пальмовые роци, и ели, направо — льва, а налево — тигра, на горизонте татарские минареты, а на первом плане — римские руины... и все вместе окаймлено чисто подметенным девственным лесом“.

Основной принцип художественного метода Флобера — объективизация действительности — достигается применительно к портрету обычными приемами: Флобер показывает в персонаже то, что видят другие действующие лица и как они это видят. В связи с этим наблюдаются следующие особенности:

1. Портреты главных персонажей (Эммы, Родольфа, Леона и др.) даны повторно, в беглых очертаниях. Они динамичны в том смысле, что последовательно раскрываются и видоизменяются в связи с развитием фабулы и точкой зрения окружающих. Тогда как портреты эпизодических персонажей (слепой, нищий, советник и др.) статичны и относительно детальны.

2. Психическая, душевная жизнь неизменно показана в портрете через физиологическое ее выражение; самый процесс переживаний в движении действия отмечается связанными с ними физическими признаками.

Действительно, портрет Эммы Бовари дается в первой части романа постепенно, частями, какой ее видит портрет Эммы изображен глазами Шарля. Естественно, отмечаются черты невиданного, изумления. Так, впервые Шарль видит Эмму за вышивкой: „Шарля поразила белизна ее ногтей. Они были блестящие и тонкие на концах... Прекрасны были глаза, карие глаза, из-за длинных ресниц казавшиеся черными“. В дальнейшем портрет детализуется: „Тонкий прямой пробор, слегка загибающийся вниз по закруглению черепа, разделял ее черные волосы на два совершенно ровных бандо... Впервые в жизни заметил такую линию деревенский врач“. После свадьбы Шарль вглядывается пристальнее в Эмму: „Иногда она рисовала. Для Шарля было величайшим удовольствием стоять над ней и смотреть, как она наклоняется к бумаге и, щурясь, вглядывается в свою работу или раскатывает на большом пальце хлебные шарики“. (Курсив наш. — М. Э.) И отдельные события, как бал в Вобьессаре, сказываются на облике Эммы. Шарль видит Эмму в зеркале: „Ее черные глаза казались еще чернее. Гладкие бандо, слегка вздувавшиеся к ушам, отливали синевой“. Портрет той же Эммы в представлении Родольфа или Леона иной. Так, Родольф особенно видит чувственные ее черты. В этом смысле характерно первое его впечатление: „Платье ее раздулось по паркету зала; нагнувшись, расставив руки, она немного покачивалась, и

пыльная материя колебалась вправо и влево вслед за движениями стана“.

Если взять портрет Леона, то он дается в представлениях Эммы и подчеркивается в портрете восторженное любовное прогулке „взгляд Эммы встретил плечо молодого человека и черный бархатный воротник его сюртука, на который падали гладкие, старательно причесанные каштановые волосы“. В другой раз Эмма видит „на его лице отпечаток еще более сладостной томности... Голубые глаза казались прозрачнее и прекраснее горных озер“ или же: „От каждого его движения веяло тонкостью и чистосердечием. Тихо опускались его загнутые ресницы. Нежные щеки пылали“.

Примеров, когда душевная жизнь показана через физиологическое, в „Госпоже Бовари“ множество. Достаточно привести следующий отрывок: „Веки ее казались настолько вырезанными по долгим любовным взглядам, в которых терялись зрачки; от глубокого дыхания раздувались ее тонкие ноздри, и резче обозначались пухлые уголки губ, слегка затененные на ярком свету черным пушком“. Наконец, динамика душевной жизни передается в жесте. В диалоге Леона и Эммы перед отъездом Леона встречаются: „Она закусала губы, кровь бросилась ей в лицо... Она отвернулась, пригнув подбородок, наклонив лоб вперед... Она резким движением подняла голову“. Или же в диалоге Эммы с кюре, у которого она ищет утешения, тщательно обозначены реакции ее на реплики Бурнисьена: „Эмма устремила на священника умоляющий взгляд... Углы ее рта вздрогнули... Она словно только что проснулась“.

Позитивистическое мировосприятие, метод естественно-научного эмпирического наблюдения, в известной мере перенесенный в искусство, теория „объективного“ изображения действительности (в том особом смысле, который нами раскрыт выше) придали характер вещности, материалистичности основным приемам изображения у Флобера. Когда это касалось пейзажа, сельского и городского, интерьера, вообще — неодушевленного, прямое его изображение, то есть фиксация физических ощущений — зрительных, слу-

ховых и т. п., было вполне естественно. Но и в отношении портрета, то есть изображения духовной жизни, мы показали значение физиологического выражения. Для Флобера вообще характерна материализация духовного, показ душевных состояний, всей динамики душевной жизни путем описания соответствующего конкретного их выражения, то есть физиологического отражения их и связанного с моральным и социальным обликом костюма, быта, вещного. Мы показали это на анализе портрета.

Чтобы подчеркнуть эту материализацию, органичную для стиля Флобера, следует обратиться к первичным стилистическим его приемам изображения — метафорам и сравнениям. При этом рассматривать их нужно, не разделяя, как потому, что метафоры в сущности являются сгущенными сравнениями, так и потому, что у Флобера метафоры и сравнения большей частью переплетаются. Общее правильное заключение о чувственности, физиологичности флоберовского изображения было дано уже Рудольфом Леманом. Но ценная книга его грешит формалистическим описательным анализом, зачастую не считающимся с функциональностью приемов, которые он интерпретирует психологически, философски, а не социологически.

Нужно помнить, что Флобер относился к метафорам и к сравнениям как к отрицательным явлениям своего стиля, считая их признаком романтической стилистики, потому, видимо, что поэтическая метафора потенциально враждебна эмпирическому восприятию, точному знанию, а в сравнении имеется известная доля неопределенности при констатировании фактического, признание не найденного точного словесного эквивалента для обозначения предмета. Тем более, что метафора и сравнение типа „материальное — духовное“ могут явиться показателями анимизма. Основным же приемом Флобера было прямое изображение. „Преобладание“ метафор и сравнений, которыми, по замечанию Флобера, „кишела“ „Госпожа Бовари“, относится несомненно больше к процессу работы Флобера. Прогрессия метафор и сравнений ниспадает в творчество Флобера. Но даже в „Госпоже Бовари“ метафоры и сравнения опреде-

ляющей роли не играют, хотя и допустимо использовать их для суждения о направленности флоберовского стиля. Нельзя однако утверждать, что „фразы так и кишат ими“. Этот недостаток свой Флобер частично преодолел и в „Госпоже Бовари“.

Можно сказать, что в метафорах и в сравнениях духовный образ обычно подменяется у Флобера чувственным (метафоры) или конкретизуется при помощи чувственного (сравнения). Метафоры и сравнения типа „чувственное — чувственное“ естественны для стиля Флобера. В них аналогичные, зрительные по преимуществу, должны сделать восприятие вещественного более выпуклым. Примеры: „Окаймленные травой текучая вода отделяет цвет полей от цвета лугов белой полоской, и таким образом все вместе похоже на разостланный огромный плащ с зеленым бархатным воронником, обшитым серебряной тесьмой“; или: „А под ее окном был улей, и иногда пчелы, кружась в солнечном свете, ударялись в стекла, как упругие золотые шарики“; или: „Этот серебряный луч, огонь, казалось, извивался в воде до самого дна, точно безголовая змея, вся в сверкающих чешуйках“; или: „Соломенные кровли, словно надвинутые на самые глаза меховые шапки“. Метафоры и сравнения, в которых материальные вещи становились бы более конкретными от сопоставления с психологическими образами, в „Госпоже Бовари“ очень редки, например (головной убор Шарля): „одна из тех убогих вещей, чье немое безобразие так же глубоко выразительно, как лицо идиота“. То же следует сказать о метафорах и сравнениях типа „психологическое — психологическое“: „Мысли Эммы сначала были беспредметны, цеплялись за случайное, словно ее борзая, которая бегала кругами по полю, тьякала вслед желтым бабочкам, гонялась за землеройками или покусывала маки по краю пшеничного поля“; да и здесь Флобер чуждается абстрактного.

Изображение внутреннего через внешнее особенно скажется в преобладании у Флобера сравнений и метафор типа „духовное — чувственное“. Примеры: „Сердце ее сразу прорвалось бы внезапной щедростью, как вдруг осыпается

все фруктовое дерево, когда его тряхнут рукой"; "Существование ее холодно, как чердак, выходящий окошком на север"; "Мысли ее вечно опускались на этот дом, словно голуби из "Золотого льва"; "И тихо воя, словно зимний ветер в заброшенном замке, все глубже уходило в ее душу горе"; "Атласные туфельки, чьи подошвы пожелтели от скользкого воска паркета. На них было похоже ее сердце: оно тоже потерлось о богатство и сохранило на себе неизгладимый налет"; "Нежную мысль, тихо kloхтавшую сквозь эти сплетения, словно укрывшаяся в кустах курица"; "Фантазия его бросалась из стороны в сторону, как пустая бочка подскакивает по морским волнам"; "Мечты, упавшие в грязь, как подбитые ласточки"; Шарль "перебирал в душе свое счастье, как иногда после обеда человек еще пережевывает вкус уже съеденных трюфелей"; "Великая любовь, в которую Эмма погружалась с головой, истощилась, как высыхает в своем русле река" и др. Я не привожу метафор и сравнений стершихся, потерявших художественную функцию, например: "белая и неподвижная, как статуя".

Художественная значимость приведенных выше метафор и сравнений для стиля "Госпожи Бовари" — в простоте образов, связанных с обыденным сюжетом романа. Механистичность их воспринимается как несовершенство. Но есть у Флобера и такие сравнения той же категории (духовное раскрывается при помощи чувственного), которые резко выделялись бы в стиле как ложное, пережиток романтической тяги к необычайному, исключительному (экзотическое, например), если не считать их выражением представлений Эммы Бовари. Характерно в данном случае и тяготение к распространенному, самоценному сравнению, реализация метафоры, свидетельствующая о неуверенности психологического анализа. Примеры: "Грядущее счастье, словно река в тропиках, отбрасывает на предшествующее пространство свою природную мягкость, оно вьет благоуханием, — и человек дремлет, опьяняясь, и не заботится о будущем, которого не видно"; "Воспоминание о Леоне сделалось как бы средоточием ее тоски; оно искри-

лось в душе ярче, чем костер, оставленный путешественниками на снегу в русской степи. Эмма кидалась к нему, прижималась, осторожно ворошила этот готовый погаснуть очаг, она повсюду кругом искала, чем бы оживить его пламя"; "И мысль, словно баядерка на дветах ковра, резвилась вместе с нотами, качаясь от мечты к мечте, от печали к печали"; "Память о Родольфе... упала в самую глубь ее сердца и покоилась там торжественнее и неподвижнее дарственной мумии в подземном саркофаге". (Курсив наш.—М. Э.).

Несомненно, что, в целом, в произведениях Флобера, написанных после "Госпожи Бовари", его художественный метод не претерпел существенных изменений.

Флобер не отходил от теории "искусства для искусства", которую он связывал с методом безоценочного описания, как в эмпирическом естествознании. Но анализ "Госпожи Бовари" показал нам, что, по существу, это проявилось лишь в особом художественном методе показа явлений — в объективизации их, в стремлении их изобразить без посредства авторских высказываний. Но такой метод изображения ни в коей мере не устранял классовой оценки явлений, что особенно сказалось в сатирических мотивах романа. В "Госпоже Бовари" ярко отразилось пессимистическое мировоззрение Флобера, его мысль об обреченности всего сущего. За гранями ограниченного бытового сюжета "Госпожи Бовари" можно увидеть флюберовскую оценку более широких явлений буржуазной жизни и человеческого бытия вообще.

Основные принципы художественного метода Флобера применялись им после "Госпожи Бовари" совершенней. Это относится как к принципу объективизации, так, например, и к приемам материализации духовного. В этом смысле "Госпожу Бовари" следует рассматривать как начальный этап заверщенного стиля Флобера. И некоторые противоречия, непоследовательное применение органичных для его "объективного" художественного метода приемов были нами отмечены.

Развитие стиля Флобера от 50-х до 80-х годов отличается той же относительной стабильностью, что и идеология рантьебуржуазии за этот период. Менялся лишь ее эмоциональный тон. Это особенно сказалось после социального кризиса 1871 года; но и Парижская Коммуна не нарушила стабильности флюберовского стиля.

Во всех произведениях Флобера, от „Госпожи Бовари“ до „Бувар и Пекюше“, проявляется классово обусловленный биологический и социальный фатализм Флобера. Он в равной мере характерен и для произведений на современные бытовые сюжеты и для произведений с сюжетами историческими. Но только в „Госпоже Бовари“ Флобер касается культурно-бытовых явлений по преимуществу, в „Воспитании чувств“ дает более широкую картину современной социальной жизни, а в „Буваре и Пекюше“, разрешая вопрос о „недостатке метода в науках“, ставит проблему о кризисе буржуазной культуры в целом. То же и в произведениях с историческим сюжетом: в „Саламбо“, „Искушении св. Антония“ или „Иродиаде“ равно сказалась пессимистическая философия Флобера. В одном случае она выражена в сюжетных рамках повествования о социально-бытовой, политической и религиозной жизни Карфагена и Иудеи, в другом — в форме аллегорико-символической, применительно к вопросам религиозно-философским.

М. Эйхенгольд

ГОСПОЖА БОВАРИ  
ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ НРАВЫ