

п 34
18

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ЖУРНАЛ
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ
КРИТИКИ
И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА
ПЯТАЯ

3/30

2849



Г О С Л И Т И З Д А Т
1 9 . М А Й . 3 6

Я. Фрид

Флобер и страдания молодого Моро

Изучение центрального героя современной французской буржуазной литературы — несчастного неосуществленного человека, чье своеобразие¹ — в полном отсутствии личного своеобразия, изучение автоматического и в то же время конвульсивного характера его переживаний, поступков, мыслей, — неизбежно приводит нас к «предистории» этого неосуществленного человека, к его предку во французской литературе.

Унылая безликость и беспомощность, вялость и судорожность поступков, трусость и надежда «обмануть судьбу» — все черты, которые Флобер при изображении героя «Воспитания чувств» Фредерика Моро выдвинул на первый план, впоследствии получили дальнейшую разработку. Из всех образов Флобера Фредерик Моро — характер наиболее обобщенный. Как литературный тип, он продолжает жить, и неосуществленные люди, герои фарсов Андре Жида, герои Пруста, Селена, Дрие ля Рошеля, Жюльена Грина, окружают его ныне, как своего родоначальника.

Если внимательно рассмотреть Фредерика Моро и его окружение, лучше всего будет понять и его потомков. Флобер не смотрел на мир глазами Фредерика Моро подобно тому, как Пруст смотрит глазами Свана, Селин — глазами Фердинанда Бардамо, Дрие ля Рошеля — глазами своих героев. То, что в произведениях этих писателей нередко завуалировано украшающим, облагораживающим лиризмом, или искажено восприятием автомата-невротика, — в «Воспитании чувств» Флобера в «Палюд» и в «Подземельях Ватикана» Жида выражено несравненно яснее, полнее и точнее.

1

Рядом с «Человеческой комедией» Бальзака широкое полотно «Воспитания чувств» Флобера выглядит, как невеселый монументальный фарс. В буржуазном обществе Бальзак видел прежде

¹ Подробнее об этом — см. «Литературный критик» 1935 № 10: Я. Фрид «История нашего современника».

всего трагизм, и жизнь по Бальзаку трагична. Автор «Истории молодого человека»¹ видел прежде всего бесплодность буржуазного общества, — жизнь слишком банальна, чтобы быть трагичной. В «Человеческой комедии» люди живут. В «Воспитании чувств» люди лишь существуют. Перейдя от «Человеческой комедии» к «Воспитанию чувств», замечаем: люди сразу необычайно мельчают. А ведь «Воспитание чувств» не «Госпожа Бовари», не история провинциальной семьи: перед нами, как указывает сам Флобер, — «история поколения», Франция 40-х гг. XIX в. Презрением к буржуазии, неверием в жизнеспособность «современного человечества» (буржуазии) пронизан роман Флобера о 48-м годе, законченный в 1869 году, накануне Парижской коммуны. Отныне — говорит Флобер — буржуазия будет в состоянии только богатеть, проматывать, скучать, развлекаться, бояться, обманывать, усмирять.

Бальзак повсюду искал и находил страсть. Порывист, горяч юный мечтатель-карьерист Растиньяк, когда он приезжает в Париж. В «Воспитании чувств» есть персонаж, которого Флобер ставит на место Растиньяка. Противопоставление явно полемического характера: не Растиньяк, а Мартинон, куда более ничтожный — французский Молчалин с неслышной поступью, с ватыным сердцем.

В письме к Гонкурам (1863) Флобер называет свой будущий роман «жалкими сплетнями, лишенными и величия, и красоты».

«Сплетнями, лишенными величия» Теккерей при желании мог бы назвать «Ярмарку тщеславия» — типичный буржуазный нравоописательный сатирический роман. В «Воспитании чувств» нет морализации Теккерей, его традиции делить героев на «хороших» и «дурных», разоблачить, клеймить, приводить к исправлению. В «Воспитании чувств» как будто нет и откровенного сатирического гротеска Мольера. И все же этот роман к Мольеру, быть может, ближе, чем к Бальзаку.

Эпическая невозмутимость Флобера обманывает, и можно и не заметить, что «Воспитание чувств» — реалистическая сатира, которая пришла на смену глубоко драматическому реализму Бальзака и даже самого Флобера периода «Госпожи Бовари». Для того, чтобы так по-новому увидеть целое десятилетие, нужно было окончательно убедиться: буржуазное общество — герой фарса, а не трагедии, не драмы, существовавшие буржуазии — бесплодно.

Мелкий масштаб героев — основное уже в первоначальном замысле «Воспитания чувств».

Кто поставлен в центре этого романа?

Флобер не мог поставить в центре картины массу, как это сделали в «Крестьянах» Бальзак. Групповых портретов в обильном описании романа Флобера предостаточно. Но буржуазные герои Флобера и на таких «портретах» обособлены друг от друга, как звезды. — звезды бесконечно малых величин. Именно Флобер в «Воспитании чувств» выдвинул на первый план «атомистичность» буржуазного

¹ Подзаголовок романа «Воспитание чувств».

общества, и в этом отношении «Воспитание чувств» начинает ту линию развития современного романа, в конце которого находим книги Джона Дос-Пассоса, а во Франции — «Людей добрых намерений» Жюль Ромэна.

И Фредерик Моро, и другие персонажи «Воспитания чувств» так мелки, что действительно не могут быть поставлены в центре большой картины. Моро и Арну — настоящие типичные характеры, другие образы менее разработаны, но все они разработаны в масштабах очень хорошо увиденной детали. Моро — самая важная деталь романа, не больше. Все персонажи «Воспитания чувств» — на нужном месте, все они — необходимые детали картины. В «Воспитании чувств» различие между типичной деталью и типичным персонажем явно стирается. В этом можно убедиться, обратясь к знаменитым описаниям Флобера, мастера виртуозно-пластического описания, сводящегося к отбору и комбинированию, показу-«перечислению» скульптурно рельефных типичных деталей.

Громоздки, массивны описания Бальзака. Но это всегда фундамент, фон действующих лиц, почва, на которой люди выросли. «Фон», уклад становится полным выражением сущности людей, они становятся его добровольными рабами («Евгения Грандэ», «Гобсэк»). Он душит их, и они борются с ним («Крестьяне»). Но, кажется, нигде у Бальзака герои не становятся деталями этого «фона», «пейзажа» романа (в самом широком смысле слова), деталями, которые поглощены прочими деталями.

В «Воспитании чувств» герои — такие типичные характеры-детали, подробности романа-узора, поглощенные массой остальных деталей.

Вот описание маскарада.

Тема маскарада, тема маски и лица, позы и действительности — основной мотив романа Флобера. Эта тема отчетливо разработана и в описании маскарада, особенно в конце его.

«Ангел, усевшись на табурете от рояля (единственное место, на которое можно было сесть, не попортив длинных крыльев), безостановочно и невозмутимо жевал.

— Завидный аппетит, нечего сказать, — повторял Певчий в изумлении. — Завидный!

Сфинкс пил водку, кричал во все горло, вел себя, как сущий бес. Вдруг щеки женщины, одетой сфинксом, раздулись, кровь бросилась ей в голову и, не в силах больше сдерживаться, она поднесла к губам салфетку, а потом швырнула ее под стол.

Какое место в мастерски выполненном, подробном описании маскарада занимает Фредерик Моро? Он — деталь, опруженная в известную среду, в массу других деталей. «Женщины... кружились так близко от Фредерика, что он мог различать у них на лбу капли пота, и это вихревое, головокружительное движение, становившееся все быстрее и равномернее, как-то пьянило его, вызывая в сознании иные образы... Каждая по своему волновала, смотря по реду своей красоты. Полька томно изгибалась; ему хотелось прижать ее к

грудь и мчаться вдвоем на санях по снежным равнинам. Целые горизонты безмятежных любовных утех на берегу озера в хижине разветвлялись пока он следил за поступью Швейцарки, которая танцевала, держась прямо и опустив веки. Вакханка... вызывала мечты об исступленных ласках...» и т. д. — Рыбная торговка, Грузчица, Розанетта.

Вы скажете: Флобер показывает игру воображения романтического юноши. Бесспорно. И это чрезвычайно существенно. Это объясняет место героя в описании, но не изменяет этого места. Фредерик Моро в окружающую среду погружен, как очень чувствительная, все отражающая, но самая пассивная, самая бледная часть этой среды.

Припомним сцену бала в «Анне Карениной». Все главные герои — в центре действия, в центре картины.

Юный Фабрициу на поле сражения при Ватерлоо выделяется, как маленькая, затерянная фигурка.¹ Но именно эта фигурка дает глубину картине. В ней — настоящий, глубокий пафос. Пехоте и кавалерии, войскам «Священного союза» Стендаль противопоставляет страсть шестнадцатилетнего Фабрициу, настоящего героя. Фабрициу — не деталь, он — в центре картины.

Вот изображение скачек в «Воспитании чувств». Оно удивительно живописно. Движение передано с чисто кинематографической точностью и тонкостью: «на другом конце Марсова поля жокеи даже как будто замедляли бег, лошади как бы скользили, животами касаясь земли, не спуская вытянутых ног». Жокеи, лошади — в центре описания. Каково место героя в этой блестящей картине? Он затерян в толпе зрителей, зевак, он — рядовая деталь живописного целого; и даже в тех событиях, происходящих на Марсовом поле, которые касаются только его, имеют значение только для него, он играет роль довольно пассивного наблюдателя — «зевачи». Припомним сцену скачек в «Анне Карениной». Можно ли считать Вронского и Каренину деталями картины? Конечно, нельзя, потому что они переживают, действуют, они — в центре романа, и сцена скачек композиционно подчинена им.

Вот описание леса в Фонтенебло, где Моро очутился в июне 48 года, в те самые дни, когда Кавеньяк раздавил восстание парижских рабочих. Рядом с типизированным и как бы взятым из Элиз Реклю, систематизированным «каталогом» величественных, полных жизни деревьев и других «деталей» леса, Моро, поглощенный лесом «точно убаюканный каким-то безмятежным опьянением», кажется наиболее вяло произрастающим растением, наиболее мелкой, несамостоятельной, беспомощной деталью. Тема этого описания — чисто музыкальная, лирическая: растительный характер существования Фредерика Моро.

Обратимся к любимому пейзажу Толстого, к заполненным человеческими фигурками пейзажам Брейгеля: здесь человек, отдаваясь пр

¹ «Пармский монастырь» Стендаля

роде, «погружаясь» в пейзаж, всегда одухотворяет его. В «Воспитании чувств» этого нет; Моро, очутившись в лесу, произрастает как слабое деревцо рядом с вековыми дубами.

Флобер знает: вялый, бесплодно существующий Моро не может быть центральной фигурой, он — только деталь. Впоследствии Марсель Пруст поверит, что прямой потомок Фредерика Моро, Сван — не мелкая деталь, а центральная фигура картины, и, чтобы сделать этого неподвижного человека настоящей центральной фигурой, заменит изображение окружающего мира описанием ассоциаций Свана отражением действительности в восприятии Свана.

В результате все в мире превратится в детали «всеобъемлющего» зыбкого внутреннего мира героя. Деталь поглотит целое, материальный мир будет принесен в жертву возвеличению духовной жизни незначительного героя.

Но Фредерик Моро еще не Сван. И своеобразие построения «Воспитания чувств» — в том, что большое полотно, в значительной степени охватывающее десятилетие жизни Франции, сделано фоном, на котором изображен тот, кто, как это отлично знает сам писатель, может быть только деталью, а не центром картины. Флобер таким образом, в чрезвычайно ясной, пластической форме выразил свое презрение к окружавшему его буржуазному обществу.

Существование Фредерика Моро в качестве центрального героя романа — мнимое бытие этого персонажа. Композиционная особенность, обусловленная сущностью романа.

2

Фредерик Моро — романтический молодой человек. На первой же странице Флобер сообщает о его длинных волосах (а ля Мюссе). Он тихо декламирует меланхолические стихи; его воображение, если и не отличается силой, чувствительно необычайно; на второй странице мы узнаем, что, по его мнению, «счастье, которого были достойны высокие качества его души, медлит». С иронической интонацией передает Флобер эту стандартную для 1840 года фразу восемнадцатилетнего юноши. Стиль переживаний и поведения, чувств и мыслей этого романтического юноши Флобер знал гораздо лучше, чем Луи Мерпон, автор более позднего исследования «Романтизм и нравы».

«Воспитание чувств» — реалистическое изображение романтического стиля переживаний, поступков, мыслей. Фредерик Моро, всю жизнь робко влюбленный в госпожу Арну, — это, в сущности, половина Вертера, изображенный буржуазным реалистом второй половины XIX века, потомок Вертера «такой, каким он был в действительности». В конце романа Моро сам сравнивает себя с Вертером. В этом же смысле, но гораздо теснее, чем со «Страданиями молодого Вертера», связан роман Флобера с более близкой по времени «Исповедью сына века» Мюссэ.

Романтическое изображение современности в «Отверженных» Гюго вызывает насмешки Флобера. Он обвиняет Гюго в театрализации сахарными фигурками. Но история Фредерика Моро не просто противопоставлена «Отверженным», как реалистическое изображение современности — романтическому. Перед нами — произведение, по замыслу и по выполнению предельно антиромантическое. Флобер вторгается на «территорию» буржуазной романтичности и записывает реалистическим изображением буржуазного романтического стиля жизни, с которым тесно связан романтический стиль в буржуазном искусстве.

Как Флобер понимал романтический стиль еще в 1852 году видно из его характеристики Мюссэ (в «Письмах»). Флобер считал очень существенными две особенности романтизма Мюссэ. «Мюссэ никогда не отделял поэзию от ощущений, которые она дополняет... Нервы, магнетизм — вот в чем поэзия. Нет, у нее более ясная основа. Поэзия вовсе не немощность духа, каковая свойственна подобной нервозности; чрезмерная чувствительность — слабость... Часто встречаются дети, у которых музыка вызывает болезненные ощущения; они обладают большим предрасположением к ней; раз прослушав, запоминают мелодию, воспаляются, играя на фортепиано; сердце у них бьется, они бледнеют, худеют, и наконец, заболевают... Это не Моцарты в будущем...» «У Мюссэ были прекрасные порывы, красивые слова, — и только... у него не хватает сил на то, чтобы стать мастером».

Романтическая чрезмерная чувствительность приводит к дилетантству.

Вторая особенность романтизма Мюссэ: «много думал о Мюссэ. Так вот, вся суть в Позе! Все на служение Позе: себя, других, солнце, могилы и пр., по поводу всего изливают свои чувства, и бедные женщины, большей частью, попадают в ловушку». Перед тем, как перейти к Фредерику Моро, который был романтическим эпигоном не в искусстве, а в быту, в жизни, вспомним, что позже Флобер эту характеристику Мюссэ распространит и на стиль жизни рядовых буржуа: «Комедианты, комедианты! Шуты! Трижды шуты, которым собственное сердце служит трамплином для разных достижений».

Поза, фраза — защитная окраска и оружие слабого, фальшивое содержание дилетанта и его средство самообмана и обмана других.

Фредерик Моро томится в ожидании счастья, «которого достойны высокие качества его души», так же, как поэт-романтик томится в ожидании вдохновения. Моро, о чьем «безграничном малодушии», слабости, Флобер не раз говорит, уже в юности смутно чувствует, что романтическая поза — лучшая защитная окраска для него: «Любовь — это духовная пища и воздух для гения. Все высокие создания порождаются необычайным душевным трепетом. Но искать ту, которая мне нужна, я отказываюсь! Впрочем, если мне и удастся когда-нибудь найти ее, все равно она меня отвергнет. Я принадлежу

к числу обездоленных и умру, держа сокровище в руках и не зная сам, алмаз это или стекляшка».

Он влюблен в госпожу Арну. «Чем чаще посещал он г-жу Арну, тем более увеличивалось его томление. Созерцание этой женщины возбуждало его, как если бы он постоянно вдыхал аромат очень крепких духов». Он — романтик в любви.

Любовь к Мари Арну, «страсть, единственная, какая может существовать теперь, т. е. бездеятельная»¹ — проходит сквозь всю жизнь нашего «героя». Он действительно любит жену жизнерадостного коммерсанта и с пафосом восклицает: «Вы — мое единственное занятие, все мое богатство, цель, средоточие моей жизни». Но эта любовь-томление — неудачная дилетантская любовь и с точки зрения Растиньяка, последовать «классическому примеру» которого призывал Фредерика его друг Дэлорье, и с точки зрения Вертера. Любовь к Мари Арну впрямь становится лишь оправданием и фальшивым, ложным содержанием растительного существования Фредерика Моро. Он начинает «вести двойную жизнь», потом — тройную жизнь (Розанетта — г-жа Дамбрёз — г-жа Арну), и поэтическая любовь к г-же Арну, как романтическая поза, возвышает его повседневную «низменную жизнь». Не столкновение буржуазной романтической мечты с пошлой действительностью показывает Флобер, а их мирное сожитительство. Моро пассивно погружается в «двойную жизнь», и возвышенная мечта не только уживается с низкой действительностью, — они — говорит Флобер — «малопомалу сливались воедино».

Буржуазная романтичность типа романтичности Мюссе — форма слабости. Любовное томление — единственное занятие Моро — его «призвание». Но эта вялая любовь, это прозябание в сфере чувства — отрицание настоящего чувства. Моро вял, как автомат. Центральный герой современной французской буржуазной литературы, нынешний потомок Фредерика Моро, вероятно, завидует родоначальнику: он еще более вял и беспомощен, он — настоящий автомат, к тому же нередко автомат испорченный, полубезумный.

Романтичность Фредерика Моро — выражение дилетантства. Но это дилетантство расцветает так пышно, так свободно только тогда, когда удовлетворяется глубокое тяготение Моро к паразитическому образу жизни. Его романтизм — поэтическая оболочка его фальшивого бытия, его паразитизма. Собираясь жениться на вдове банкира и промышленника Дамбрёза, он, как «настоящий» романтик, мечтает об «экзотике»: «Внизу, может быть удастся устроить турецкие бани». И сейчас же прибавляет: «на что могла бы пригодиться контора г-на Дамбрёза, неприятная комната?» Буржуазное дилетантство в жизни тесно связано с паразитизмом.

Фредерику Моро не удастся ничто в жизни — не только любовь к госпоже Арну. Он привычно мечтает о счастье. Он собирается сделаться литератором. Ему кажется, что он увлечен живописью. Его

¹ "Correspondance" (изд. Коппа, 1910).

соблазняет блеск светской жизни. Он не прощ — он, кажется, действительно хочет заняться политикой, сделаться... сделаться... предка современного неосуществленного человека.

Но все это только кажется. Ничто не осуществляется в жизни, эта мнимость прикрыты «поэтической» оболочкой романтической позы. Перед нами — оболочка, маскирующая романтическую форму, маскирующая содержание — не в буржуазном искусстве, а в самой жизни буржуазии.

Тот ряд литературных героев, который начинается Фредериком Моро, завершается замечательным литературным типом — Климом Самгиным. Самгин много сознательнее Фредерика Моро, на вопрос: быть, или не быть? — он отвечает: удобнее не быть, а казаться. Снова — оболочка, маскирующая содержание, и эта оболочка — уже не романтическая поза и фраза, а махистская «мысль» «мышления о мире сообразно принципу наименьшей траты» (Авенариус).

Горький с великопешной силой и конкретностью показал, что махистский релятивизм, как ветка из дерева, растет из бесплодного, мнимого бытия «критически мыслящей личности», вялого и трусливого мещанина-интеллигента. Махистский релятивизм — защитная окраска слабого, «оружие» слабого — так же, как романтическая поза. Клима Самгина — самое сильное в мировой литературе реалистическое изображение неосуществленного человека. Необходимо рассмотреть его более внимательно, изучить его особо.

Обратимся к другим персонажам «Воспитания чувств» и убедимся: если характер Моро, «мелодия» Моро — главная тема романа, то «мелодия» Жака Арну, Пеллерена и даже Сенекалея — вариации этой темы.

Жак Арну, художник в коммерции и коммерсант в искусстве, тоже — дилетант в жизни, тяготеющий к паразитизму. И ему превосходно знакома «двойная жизнь сердца», и он поступает как бы по вдохновению, делает все наскоро, на-авось. Он — настоящий буржуа, его призвание — добывание денег. И, переходя от издательской деятельности к производству фаянса, а потом — к торговле церковной утварью, он каждый раз полувлекается, как настоящий дилетант, и никогда не овладевает новым ремеслом мастерски. К чему? Ведь и так удастся прожить. Заработать всегда можно. И простодушный лудкавец, «добряк» Арну оказывается чистейшим романтиком, когда он, после разорения, потрясенный, обращается к религии и, поэтом у просветленной душой открывает (на чужие деньги) магазин церковной утвари. Религиозность — романтическая поза. «Собственное сердце — трамплин для достижений».

Живописец Пеллерен — Фредерик Моро в области искусства. Он так же пассивно попружается в мир искусства, как Моро — в любую среду, в которую он попадает. Беспомощный эпигон великих мастеров, каждого поочередно и всех вместе, он бросается от одного к другому, как Арну от фаянса к церковной утвари, как Моро бросается от Розаннеты к г-же Дамбрёз и обратно. Вот как обдумывает

он портрет «дамы полусвета» Розанетты. «Портрет прославит его и будет настоящим произведением искусства. Он перебрал в памяти все известные ему портреты старых мастеров и окончательно остановился на Тициане, прибавив к нему украшения в манере Веронезе... «Что, если бы ей одеть — думал он — розовое шелковое платье и восточный бурнус?... — Нет! Нет, — воскликнул он. — Я вас разделаю под венерианку!...» Бросив под ноги Розанетте десяток больших медяков, он поставил ее в надлежащую позу. — «Вообразите, что все эти вещи — настоящие драгоценности, роскошные подарки. Голову немножко направо... Чудесно! И, главное, не двигайтесь! Такая величественная поза прекрасно подходит к красоте вашего типа».

Флобер безжалостно прибавляет: «На ней было шотландское платье, в руках она держала муфту и с трудом удерживалась от смеха». Пеллерен совершенно не старается уловить сущность изображаемого. Он стремится «произвести впечатление». Для него существует только поза, только эффект, притом — шаблонный.

«Что касается прически, то мы перевьем ее нитью жемчуга; это всегда очень эффектно в рыжих волосах. Капитанша громко запротестовала, говоря, что у нее вовсе не рыжие волосы».

Родич Фредерика Моро и Арну, Пеллерен — тоже воплощение малодушия, он весь — поза, тщеславие. И снова замечаем: эта поза — как бы естественная оболочка его дилетантства и его паразитического существования. Сознательного актерства нет и в Пеллерене.

Прочие вокруг Фредерика Моро — тоже не настоящие, они — вариации образа Фредерика. Де-Сизи так мелок, что кажется ничтожным даже рядом с Фредериком. У него одна забота — приобрести «особый отпечаток» — простейшую позу. Поэт-шансонье Дельмар (злая карикатура на поэта типа «прязного буржуа»¹ Беральже) — выставя свою кандидатуру в республиканско-демократическом клубе Разума, он просто поднялся на трибуну и показал аудитории свой профиль. Аудитория ответила овацией.

«Патриот» Режамбар всю жизнь с утра до ночи кочует из ресторанички в кафе, из кафе — в рестораничку. Оправдание его не стительного даже, а манекенного существования — в «патриотической» фразе. Сенекаль, который при первой встрече с ним кажется таким непохожим на Фредерика Моро, существует только как носитель доктринерски-«якобинской» фразы.

Только несколько героев «Воспитания чувств» могут быть названы «настоящими». Мари Арну — настоящая мать семейства. Дюссардь — настоящий «честный бедняк». Дамбрёз — настоящий обуржуазившийся дворянин, промышленник и финансист. Наконец — Мартинон. Трудно не стать пессимистом, когда сознаешь, что среди твоих героев, в сущности — один «положительный человек», «человек с будущим», и это — Мартинон, который с такой необычайной серьезностью и солидностью делает карьеру Молчалива. Трудно не быть песс-

¹ Письмо к Бодяру (1857).

сцинистом, если сознаешь: Мартинон — не отклонение от нормы, а норма, Мартинона ждет успех и «бесконечный рост».

В жизни большинства героев «Воспитания чувств» все непрочно, поделенно. Они порхают. Они порхали задолго до появления во французской литературе 20-го века праздных, беззаботных богачей («Les oisifs») героев Пруста, Валери Ларбо. По Флоберу — порхающий не обязательно богат, беззаботен, ничем не занят. Жак Арну непрерывно «трудится». Порхающий — тот, в ком буржуазное общество воспитало тяготение к паразитизму, порхающий — тот, кого это общество научило выдавать свое дилетантское, ложное бытие паразита за настоящую жизнь.

Вот какие черты при изображении буржуазного общества выдвигает на первый план Флобер.

Ложное бытие Фредерика Моро в «Воспитании чувств», как детали, занимающей место центрального героя исторического романа, обусловлено бесплодным, ложным бытием Фредерика Моро, Жака Арну, Пеллерена и других в обществе, в действительности.

3

«Порхание» этих дилетантов выражено в характере их взаимоотношений, их поведения, их движения «на сцене» романа: это — характер фарса.

Моро, ведя «двойную жизнь», не решается обмануть мужа госпожи Арну, а в это время неунывающий Арну «обманывает» Фредерика, продолжая быть любовником Розанетты — любовницы Фредерика. Моро надеется обмануть Дамбрёза и Мартинона, получив вместе с госпожой Дамбрёз миллионы ее мужа. Но Дамбрёз перед смертью обманывает жену и Фредерика, в выигрыше — Мартинон. Моро обманывает Луизу Рокк, а потом оказывается, что его обманул его друг детства Дэлорье, который женился на Луизе. «Кадриль обмана». И главный «порхающий», центральный дилетант романа, Фредерик Моро все время путается в ногах у танцующих.

Так же строятся взаимоотношения других героев (например Розанетта—Ватназ—Дельмар).

Взаимодействие героев настолько в стиле фарса и так виртуозно выражено в композиции романа, что имеет сценический характер, несмотря на эпический тон повествования. Каждый образ «Воспитания чувств» и каждое положение, занимающее в композиции романа узловое место, Флобер доводит до «абсолютной» предельности, которая — на грани гротескного гиперболизма. «Когда нужно сделать прощальное в «Пурсоньяке»¹, — читаем в одном из писем Флобера, — для этого мало принести одну клистирную трубку, нет, надо весь театр наполнить клистирными трубками и аптекарями». Можно сказать: если в «Госпоже Бовари» встречаем один гротескный коми-

¹ Комедия Мольера.

ческий образ — аптекаря Омэ, то следующий роман Флобера о современности весь заполнен комическими аптекарями. И Дельмар, и Режамбар, и Сизи, и Пеллерен, и Сенекаль, и Арну, и «сам» Моро — родители Омэ. В каждом из них естественная, неарочитая пошлая поза поглотила почти полностью подлинную сущность. Человека заменяет поза, гиперболически, до предела «разбухшая» фраза.

Флобер заботливо смягчает, скрадывает эту односторонность своих центральных героев, вводя новые оттенки, убеждая читателя: автор «беспристрастен», он изображает ежедневное, обыденное, обыкновенное. Второстепенные персонажи — Дельмар, Режамбар, Сизи — оставлены гиперболически-односторонними, их образы не смягчены, и у них — походка героев Мольера.

Попадая даже в драматическое положение, действующие лица «Воспитания чувств» немедленно благополучно срываются в комическое положение.

«Великая любовь» Фредерика Моро кажется смешной, потому что ему не везет, как комедианскому герою — его робость, мелкие обстоятельства, случайности, капризы среды, в которую он покорно погружен, мешают ему стать счастливым и он до конца романа, на всю жизнь остается несчастным «Вертером». Ссора Фредерика с де Сизи — одно из самых напряженных, драматических мест романа. Затем — дуэль: запыхавшийся от бега Арну бросается на шею Фредерику, который «защищал его честь» (а секунданты знают, что он защищал честь жены Арну, которую считают любовницей Фредерика). Потом Розанетта в свою очередь благодарит Фредерика «за то, что он дрался из-за нее». Драма естественно перешла в фарс.

Мари Арну, наконец, в объятиях Фредерика. Кульминационное место в истории его любви. Но по правилам «кадриля» на сцене появляется Розанетта, которая пришла за деньгами к своему первому покровителю Жаку Арну, и, вместо этого, скандально извлекает из объятий жены Арну своего второго покровителя, Фредерика. Что это — драма, или фарс?

А ведь Бальзак, даже когда обращался к маленькому человеку, например, к кузену Понс¹, решался сделать этого крохотного человека центром целого мира, настоящим центром настоящей большой трагедии, и облик маленького человека приобретал черты величия. Быть может, Флобер не сумел построить такую трагедию? Или просто не захотел? — Конечно, нет. Работая над «Воспитанием чувств», Флобер как бы говорил Бальзаку: «Теперь все яснее, чем в твоё время, — ты тоже отказался бы искать размах, величие, трагизм в жизни паразитов, мелких плутов, обыкновенных мошенников».

Известная грандиозность появляется в «Воспитании чувств» вместе с толпой, с небуржуазной массой.

«Блузникам» Флобер «воздаёт должное» не менее резко, чем буржуазии. Но что при этом получается?

¹ «Кузен Понс».

В феврале 1848 г. люмпен-пролетариат участвовал в революции, и впоследствии, когда буржуазия вооружила люмпен-пролетариат и образовала из него мобильную гвардию, пролетариат узнавал в ней «своих передовых бойцов на баррикадах»¹. В июне 1848 года мобильная гвардия помогала разгрому восставших рабочих.

Флобер использовал участие люмпен-пролетариата в февральской революции, чтобы изобразить «разъяренную толпу» народа, как отвратительную восставшую чернь. «Если уж победили, как не отпиться! Чернь в знак насмешки закутывалась в кружева и шали. Золотая бахрома обвивала рукава блуз, шляпы со страусовыми перьями украшали головы кузнецов, ленты Почетного легиона опоясывали проституток... Потом неистовство приняло более мрачную форму... Каторжники запускали руки в постели принцесс... В передней, на груди стояла публичная девка, изображая статую Свободы — неподвижная, страшная, с широко раскрытыми глазами».

Флобер в одном из писем назвал эту сцену «канканом». И все же он здесь вышел за границы стиля фарса, стиля Арну и Моро.

Буржуазно-аристократический салон Дамбрёза и буржуазно-демократический республиканский клуб Разума изображены Флобером не только иронически, сатирически, но и в плане комического протеста, в духе Мольера. Только обращаясь к «толпе», к «народу», Флобер переходит к другому масштабу и стилю изображения: не нелепое, мелкое и смешное, а нелепое, грандиозное и ужасное, страшное. Это уже не Мольер.

После подавления июньского восстания «дядюшка Рокк стал очень храбр, чуть ли не безрассуден... Он... был очень доволен, что его поставили на часы со стороны набережной, у террасы. Тут, по крайней мере, эти разбойники были в его власти! Он наслаждался, думая об их неудаче, об их унижении, и не мог удержаться от ругательств. Один из них, белокурый, длинноволосый подросток, прильнул лицом к решетке и просил хлеба. Г-н Рокк велел ему замолчать. Но юноша жалобно повторял:

— Хлеба!

— Откуда я тебе возьму?

К решетке приблизились другие заключенные, с всклокоченными бородами, с горящими глазами; они толкали друг друга и выли:

— Хлеба!

Дядюшка Рокк возмутился, что не признают его авторитета. Чтобы испугать их, он стал целиться, а тем временем юноша, которого толпа, напавшая, подняла до самого свода, крикнул еще раз:

— Хлеба!

— Вот тебе! На! — сказал дядюшка Рокк и выстрелил».

В «книге Лакамбра»², из которой взят этот эпизод, голодного пленного повстанца убивает офицер: «Он выстрелил. Один из наших ужал. — Кто еще голоден? — спросил он с рычаньем».

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 19.

² Lacambre "Evasion des prisons du conseil de guerre", 1865

Вместо «рычащего офицера» — медлительный дядюшка Рокк. Старый ростовщик убивает у Флобера подростка-повстанца. Эту замену Флобер заставила сделать не только его любовь к «жестоким» контрастам, которая проявилась как только это позволил «материал» (рабочее восстание, народная масса, «чернь»). Замена в этой предельно обобщенной драматической сцене офицера — простого исполнителя истинным хозяином, буржуазным мстителем, подчеркнула как мелок масштаб этого мстителя. Фигурам затравленных повстанцев — с всклокоченными бородами, с горящими глазами — противостоит старый ростовщик Рокк (который как бы в авангарде не только версальцев 1871 года, но и фашистских дела Рокков наших дней), и он автоматичен и мелок даже в своей безграничной жестокости. «Поступок, только что им совершенный, умиротворил его, словно ему возместили убытки». Ограниченный герой Мольера на фронте гражданской войны.

Рокк здесь подобен тем обывденным, мелким, смешным персонажам Шекспира, участие которых в трагедийном событии по контрасту гротескно обостряет его трагедийность.

Эта сцена и направленная против «черни» сцена в Тюильри (о которой я говорил выше) «взбесили руанских буржуа», считавших, что Флобер подал руку красным»¹. Сцена в Тюильри напугала их «разнузданной» грандиозностью. В «умиротворяющем подвиге» дядюшки Рокка так мало необычности, Рокк так мелок и буржуазно-обывден, что почтенные буржуа почувствовали возмущение: Рокк — настоящий, это написано о них самих.

В середине девятнадцатого века, в конце «периода победы и утверждения капитализма в передовых странах»² контрреволюционная буржуазия Дамбрёзов, Рокков и Тьеров, способная на огромную классовую ненависть и жестокость, величия не знает.

4

Мелкий масштаб, стиль фарса, дилетантство, мнимое бытие. Только ли «частную жизнь» героев «Воспитания чувств» характеризует это, или и исторический фон?

Буржуазная республика 1848 года — царство фразы: эта защитная окраска слабых — «оружие» буржуазной республики. Как фразеры, как позеры, бегло проходят политические деятели. Реалистический протест в изображении демократически-республиканского «клуба Разума» доведен почти до мольеровской остроты. Аудитория с наслаждением слушает совершенно непонятные, но звучные фразы испанского элигранта, «патриота из Барселоны». Флобер подчеркивает не симпатию аудитории к иностранному революционеру, а ее восхищение эффектным звучанием непонятных слов.

¹ Переписка (1869, декабрь).

² И. Сталин, С. Киров, А. Жданов. «Замечания о конспекте учебника «Новой истории». «Правда» 1936 г. № 26.

Банкир Дамбрёз после февральской революции немедленно начинает произносить пошлые либеральные фразы: «Все — более, или менее — рабочие», «наш дивный девиз: Свобода, Равенство, Братство», и чувствует себя, как рыба в воде.

Живописец Пеллерен по заказу Дамбрёза изготавливает картину: «Республика или Прогресс, или Цивилизация — в виде Христа, управляющего паровозом, который мчится по девственному лесу. Христос здесь — символ «братства» (Fraternité — девиз февральской революции 1848 г.) и соединен он с паровозом — символом промышленного прогресса капитализма. Флобер — сатирик, Флобер — памфлетист выступает в данном случае совершенно открыто.

Буржуазный революционер — педант Сенекаль метко характеризуется так: «он не терпел беспорядка». Он мыслит исключительно абстрактно. Он штудирует социалистов-утопистов Прудона, Луи Блана (который изрек накануне февральской революции «все люди братья»). Как истинный представитель «Новой Горы», он хочет, «чтобы рабочий мог стать капиталистом как солдат генералом». Его педантская ненависть к «беспорядку» после июня 1848 г. приводит его в реакционную «Партию порядка». Его революционность оказывается дилетантской, мнимой, и он может, оставаясь самим собой, сделаться полицейским и убить «честного бедняка» Дюссардые, который воскликнул «да здравствует республика!». Образ Сенекалья (если его правильно понять), как и образ Рокка — большое обобщение, сатирический образ «дальнего прищела»: мелкбуржуазных революционеров и позже периодически охватывала «ненависть к беспорядку».

Политическая деятельность буржуазии — такая же кадрили, такое же движение в стиле фарса, как ее «частная жизнь».

Банкир приветствует молодую республику, оставаясь банкиром, — вот он собирает голоса, он в палате — республика усыновила банкира. Педант-демократ, наводя «порядок», убивает республиканца и при этом продолжает быть узким, кабинетным буржуазным педантом — «математиком», который неумело навязывает людям свою волю. В феврале национальная гвардия — вместе с пролетариатом. В июне национальная гвардия и мобильная гвардия громят пролетариат.

Первый ли партнер сделал шаг в сторону второго, второй ли партнер расходятся, сближаются — кадрили продолжается.

Флобер разоблачает фразеологию буржуазных республиканцев лаконично и метко. Но нужно помнить, что для него фраза — буржуазно-романтическая фраза, — оружие слабого. Сатирическое изображение «Братства» на картине Пеллерена было памфлетным ответом на известную картину романтика Делакруа «Баррикада». У Пеллерена — Христос и паровоз в девственном лесу, у Делакруа — братски объединены: молодой буржуа, парижский гамэн и женщина, величественная, как львица, воплощение революции. «Публичная девушка в позе статуи Свободы» (о которой мы уже говорили) — тоже памфлетный ответ на романтический образ женщины-львицы, «Свободы».





„Баррикада“

Э. Делакруа

Исторические работы Маркса с совершенной точностью показывают несколько верно изображение Франции 40-х и 50-х годов в «Воспитании чувств».

Вот как характеризует Маркс время февральской революции 48 года: «В то время все роялисты превратились в республиканцев, все парижские миллионеры — в рабочих. Фраза, соответствовавшая этому воображаемому уничтожению классовых отношений, была *Fraternité* — всеобщее братание и братство. Это добродушное отвращение от классовых противоречий, это сентиментальное примирение противоположных классовых интересов, это фантазерское воспарение над классовой борьбой, *Fraternité*, — было истинным лозунгом февральской революции»¹.

«Фраза», «сентиментальное примирение противоречивых классовых отношений», «фантазерское воспарение над классовой борьбой» — это совпадает с флоберовским пониманием романтической слабости.

Романтики непосредственно принимали участие в политической жизни 1848—52 гг. Герои «Воспитания чувств» в 1848 году подхватывают изречения одного из любимых писателей Фредери

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 13.

Моро — Ламартина, члена временного правительства. В 1850 году демократическая партия осуществляла «сентиментальное» (Маркс «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта») избрание в парламент романтика Эжена Сю. Маркс пишет о Ламартине («Классовая борьба во Франции»): «...Ламартин во временном правительстве не был, собственно, выразителем какого-либо реального интереса, какого-либо определенного класса; он был — сама февральская революция, всеобщее восстание с его поэзией, его иллюзорным содержанием и его фразами. Впрочем, по своему положению и по взглядам этот представитель февральской революции принадлежал к буржуазии¹. Мнимое бытие дилетантов, фразеров, позеров, героев «Воспитания чувств» как бы находит свое полное воплощение в исторической личности романтика Ламартина, который был воплощением «иллюзорного содержания» буржуазной революции и как бы вместилищем ее «фраз»².

Реалист-антиромантик Флобер с замечательной зоркостью всмотрелся в жизнь общества 40-х и 50-х годов. Разве не был жалким дилетантом в политике, воплощением романтической слабости «рыцарь фразы», глава мелкобуржуазных демократических республиканцев, Ледрю Роллен, который так «порхал», что «утихнул за какие-нибудь две недели окончательно погубить могучую партию, во главе которой он стоял»³.

Передо мной сатирический журнал тех лет «Комическое обозрение для серьезных людей» («Revue Comique à l'usage des hommes sérieux»).

10 февраля 1849 года, за 4 месяца до разгрома «Горы» и бегства Ледрю-Роллена за границу, отважные демократы пугали Бонапарта и «Партию порядка»: не нарушайте конституцию, сами пожалуйте, — «не будите спящего кота!». Не женщина-львица была воплощением их республики, их революции, а спящая домашняя кошка. Блестящее саморазоблачение робких и слабых фразеров, которые обманывают себя: мы — сильные, мы — отважны.

«Самая хитрая лисица во всей Франции — старый Тьер, самый тертый адвокат из всего адвокатского сословия — господин Дюпен, попали в западню, которую им расставил самый признанный болван нынешнего столетия... А вечером, когда глупый Наполеон наконец-то бросился на давно желанную кровать в Тюильри, этот баран тогда еще, наверное, не знал толком, в каком он положении». Это было сказано не о взаимоотношениях действующих лиц театрального фарса: Энгельс писал Марксу о взаимоотношениях исторических лиц во время захвата власти Луи Бонапартом⁴.

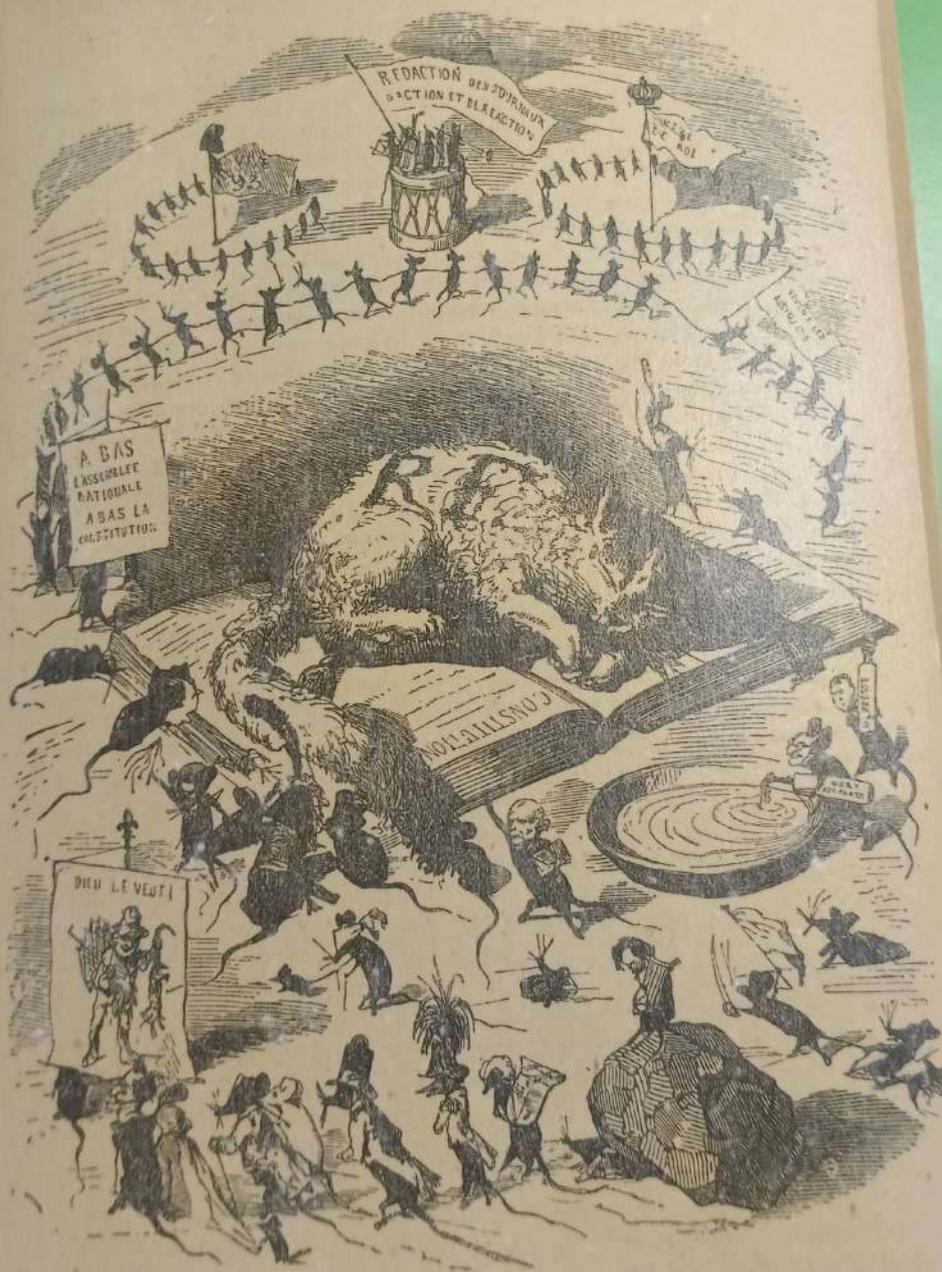
Марксова характеристика событий и людей 1848—52 гг. как

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. VIII, стр. 9.

² Интересно, что Стендаль связывал «неясный стиль» Шатобрена и других романтиков с «декламаторским красноречивым тоном политических мошенников» (см. «Литературный критик», 1936, № 1, стр. 92).

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, соч. т. VIII, стр. 353.

⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, соч. т. XXI, стр. 301—302.



НЕ БУДИТЕ СПЯЩЕГО КОТА

(Кот — Французская республика — спит на конституции. Весьма оживленные и деятельные крысы — монархисты, клерикалы, якобинцы, социалисты. Крыса-Тьерплет в миску с молоком яд из бутылки с надписью: «Смерть котам!»).

Рис. худ. Бертала из „Revue Comique à l'usage des hommes sérieux“ 1848

фарса и героев фарса рядом с событиями и историческими личностями 1789—1795 гг., — как карикатуры на них, — общезвестна¹. В предисловии к «Восемнадцатому брюмера» Маркс пишет: «Я... показываю, как классовая борьба создала во Франции смешному персонажу сыграть роль героя». Луи Бонапарт — «савантю, рист, смотревший на комедию просто, как на комедию». Этим он отличается от Ледрю-Роллена, от Фредерика Моро, которые казались себе трагическими героями. Поэтому он был трезвее их и практичнее. Но можно ли отрицать связь между этим «посредственным, смешным персонажем», которому «обстоятельства и отношения дали возможность сыграть роль героя», и Фредериком Моро, персонажем смешным и мелким, как деталь, персонажем, бытие которого и в романе, и в действительности мнимо, ложно?

Внутреннее сходство образа Фредерика Моро — более элементарного проявления паразитизма — с Луи Бонапартом — крупным проявлением паразитизма в области политики — показывает: Моро — деталь, чрезвычайно типичная не только для романа Флобера, но и для буржуазного общества тех лет. Флобер смотрел на целое десятилетие сквозь деталь — образ Фредерика Моро, как смотрят на пейзаж сквозь синее стекло. Но он выбрал стеклышко одного цвета с пейзажем, только — тоном погуще. Стиль жизни зрелой буржуазии — стиль жизни слабого Фредерика Моро: самообман и обман, лукавое и жестокое малодушие.

Работая над «Воспитанием чувств», Флобер собрал грудь материала. «За шесть недель я прочел и проанотировал 27 книг о 48-м годе» — читаем в одном из его писем.

Но работ Маркса о 48-м годе Флобер не знал.

Вы скажете: бесплодно гадать теперь о том, как могло бы отразиться на «Воспитании чувств» знание Флобером работ Маркса. А все же бесспорно, что он был бы взволнован, увидев как много общего в характеристике времени и людей у Маркса и в романе, над которым работал он сам. Тогда, до «чудовищного» в восприятии Флобера 1871 года, года Парижской коммуны, который помог окончательно окрепнуть беспросветному социальному пессимизму Флобера, он, быть может, еще прислушался бы к утверждениям Маркса о сложности, непрямолнейности исторического процесса развития пролетарских революций XIX столетия, которые «постоянно критикуют сами себя, то и дело останавливаются на ходу, возвращаются к повидимому уже сделанному, чтобы еще раз начать сначала»². Неравномерность исторического развития Флобер принял за его хаотичность, мнимость. Его сложность он полностью свел к той ложности, которую увидел в бытии буржуазии.

Партнеры меняются местами, кадрили продолжается; жизнь — кадрили, топтание на месте, бесплодное движение. Эта «философия истории» — основа не только «Воспитания чувств», но и бес-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч. т. VIII стр. 325.
² Там же, стр. 326.

заслуженного пессимизма Флобера. Эта «философия истории» делает силу флоберова реализма более ограниченной, чем она могла бы быть. Горизонт великого писателя был закрыт фигуркой ничтожного Фредерика Моро: мнимое бытие детали, играющей роль центра картины, — основа жизни общества вообще.

Широкую, извилистую, делающую петли, возвращающуюся кривую исторического развития Флобер стягивает. Замкнутая кривая, круг. Поэтому, оглядываясь в годы империи Наполеона III на 1830-й год, он видит в образе женщины-львицы — отражении участия народных масс в буржуазной революции — только живую романтическую позу, такую же, примерно, как принятая впоследствии Луи Бонапартом поза Наполеона. Поэтому он сделал преемником романтика Делакруа мазилку Пеллерена. А через полтора года после издания «Воспитания чувств» место Делакруа, но более прочно, по-настоящему занял реалист Курбэ, коммунарь Курбэ. И Курбэ — не Пеллерен, он настоящий человек.

В противоречиях классовой борьбы Флобер видел нелепое соединение логических противоположностей, делающих невозможным, нереальным настоящее движение. Когда у Бальзака преступник Вотрэн становится во главе полиции, — это «дикое» противоречие ярко говорит о реальном движении буржуазного общества. «Социалист» Сенекаль в конце романа становится полицейским. Флобер видит здесь то нелепое «слияние воедино» двух противоположных явлений, которое делает логически невозможным настоящее движение.

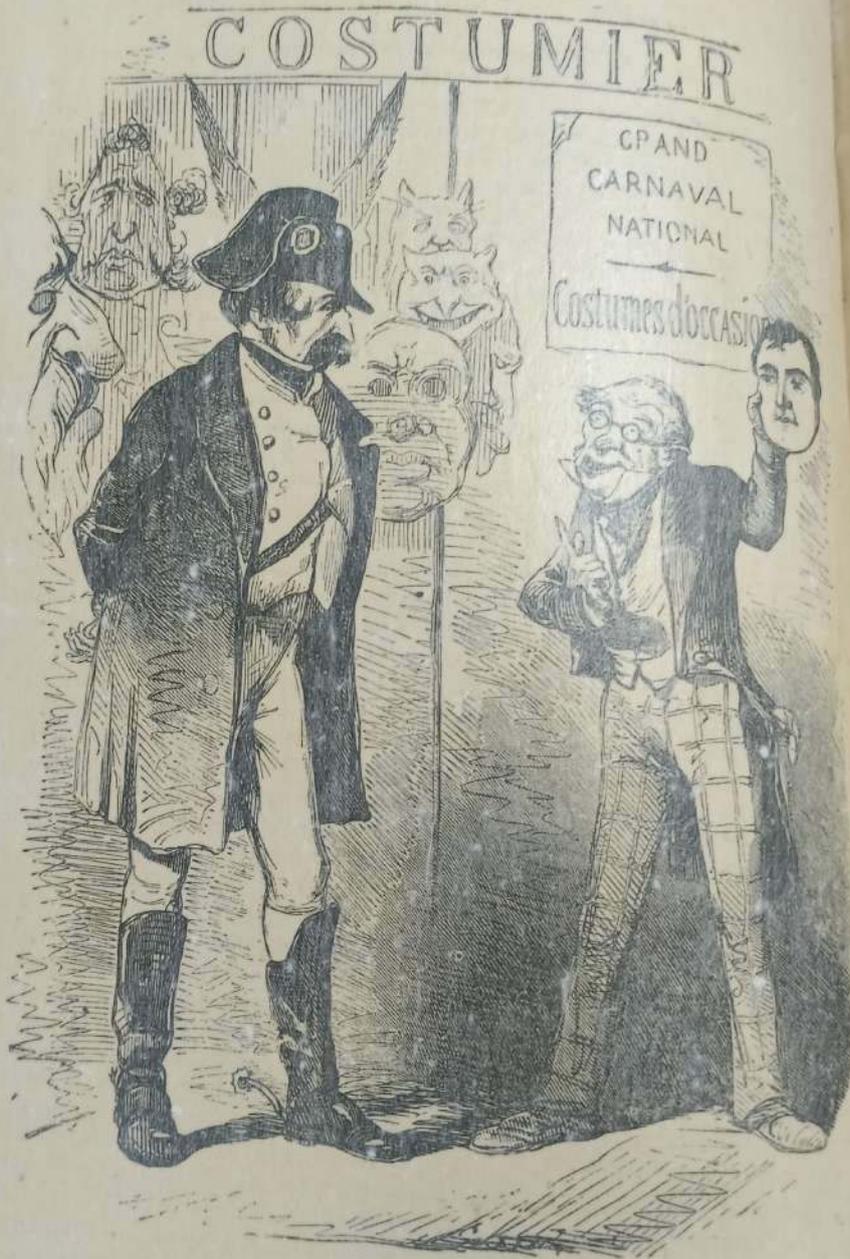
В июне 1848 года «самое энергичное участие в подавлении рабочего восстания»¹ принял поручик Кюзерэ. Кавеньяк наградил его орденом Почетного легиона. Но потом мы встречаем его в армии Гарибальди, в Америке, среди противников рабовладельческих штатов. В тюрьме он завязывает сношения с деятелями Интернационала. В 1871 г. он — военный министр Коммуны и использует теперь свой опыт разгрома баррикад в 1848 году для обороны Парижа. А в 1905 году Ленин рекомендовал русским пролетариям ознакомиться с записками Кюзерэ об уличной борьбе и переработать его опыт.

Путь Кюзерэ — пример сложности, непрямолнейности, противоречивости реального исторического движения (сложности, которая конечно не имеет ничего общего со стихийностью, не является оправданием шатаний и оппортунизма). Флобер превратил бы эту сложность в ложность, противоречивость — в логическую нелепость. Кюзерэ оказался бы Сенекалем «навыворот» и поменялся бы с ним местами в кадрили.

Но ведь и путь Сенекалья, — несмотря на удачность, верность этого образа, — упрощение действительности.

В «Воспитании чувств» Сенекаль выступает не только как ученик Луи Блана и Прудона. Он — воплощение буржуазного республиканства, почитатель Кавеньяка. Вместе с тем он внешне подражает Бланки и легко усваивает фразеологию христианского социализма.

¹ Ленин, Соч., т. VII, стр. 163.



ЛУИ БОНАПАРТ В ПОЗЕ НАПОЛЕОНА
— Вам не хватает только маски, но не говорите ни слова.
(Из английского журнала «Puppet Show» — «Театр марионеток» 1848 г.).

Он — и буржуазный демократ, и воплощение всех известных Флоберу социалистических учений. Как краски на палитре, Флобер смешал все оттенки. Поэтому рядом с Фредериком Моро, Арну, Рокком, Дамбрёзом Сенекаль выглядит как маска, не только сатирическая, но и почти символическая.

Образ Сенекаля подтверждает: стремление Флобера доводить характеристику героя до «абсолютной» логической законченности перекликается с рационалистической односторонностью, такой, какую можно встретить у Мольера.

Герб Дамбрёза — сатирическое обобщение такого же типа: «на черном поле — золотая шуйца, сжатая в кулак в серебрянной перчатке с графской короной и девизом: «Всеми путями». Образ Сенекаля — такой же «герб» «социализма вообще», и этот «герб» упрощает действительность. Предельное обобщение Флобера здесь не считается с фактами, Луи Блан и Бланки «сливаются воедино». Правда, если весь социализм — в одном персонаже, легче показать, что и он — «партнер» в кадрили обмана.

Капитулянтство Сенекаля, бесплодность его слепого движения (в кадрили: Сенекаль — Дюссардьё — Дамбрёз — Дэлорье) должны были неоспоримо ясно отразить бесплодность социалистического движения, — как и всякого другого, — неспособность его изменить общество.

И сейчас во французской литературе не сняты с вооружения самообман, фраза, поза — защитная окраска и оружие слабого. Творчество Дриера Рошеля, который не устал еще воспевать фашизм, — мишурная, лживая истерическая фраза, «эффектная» неврастеническая поза. Анри де Монтерлан, — который от абстрактно-аристократической «героики сильного тела», от позы «воина» мировой войны, от «героической» фразы, от лживой красоты, через отчаяние и пессимизм, в результате сложного, непрямолинейного движения, пришел теперь в ряды антифашистских писателей, в ряды единого фронта, — восстает против «ложных чувств, ложного пафоса, ложного величия»¹, — пишет: «Довольно фраз, довольно пышности. Лучше противоположная крайность, лучше писать слишком сухо, или слишком бледно»².

Флобер, большелобый силач, презирал буржуазию, он был связан со своим классом, как каторжник — с ядром, которое приковано к его ногам. Сегодня он понял бы, что борьба против буржуазного дилетантства в жизни и против лживой фразы — борьба революционная.

Подтверждение этого — сложный, трудный путь Андре Жида. Замечательные невеселые фарсы Жида («Паллод», «Плохо прикованный Прометей», «Подземелья Ватикана») — прямое продолжение «Воспитания чувств». Двойственность символизма, «двойное бытие»,

¹ Анри де Монтерлан «Холостяки»

² H. de Montherlant „Service inutile“ 1935. (Avant-Propos)

дилетанство и паразитизм, тяготение к которым воспитывает в людях буржуазное общество, вялость, автоматизм и конвульсивность «несущественного человека», среднего человека, воспитанного капитализмом, — вот против чего направлены пронизанные гневом и болью сатиры Жида.

Андре Жид наших дней убежден: человечество может вырваться и вырвется из заколдованного круга буржуазного дилетантского бытия. Жид наших дней восхищен началом полного осуществления человека в Советском Союзе, герои которого — стахановцы, мастера жизни и т. д. И каждый из них — не деталь, каждый из них — «в центре картины». И, предчувствуя расцвет каждого человека на земле, Андре Жид говорит: теперь не только горькую сатиру порождает созерцание человеческой жизни.

С юношеской горячностью отдается он в «Новой пицце» патетике, лишенной буржуазного лирического самообмана, патетике не только взволнованного наблюдателя, но и участника, учителя, — патетике, которая, несмотря на следы бывшего мистицизма Жида в его некоторых нынешних формулировках, уже теперь пронизана лиризмом революционной романтики, ничего общего не имеющей с буржуазной романтичностью.

И делает это Жид как бы за двоих — за себя и за Флобера.