**Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования**
**Дальневосточный федеральный университет**

*На правах рукописи*

**Модина Галина Ивановна**

# РАННЯЯ ПРОЗА ГЮСТАВА ФЛОБЕРА: СТАНОВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ПИСАТЕЛЯ

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Диссертация
на соискание ученой степени доктора филологических наук

Владивосток
2016

# СОДЕРЖАНИЕ

**СОДЕРЖАНИЕ** ..... **2**

**ВВЕДЕНИЕ** ..... **5**

**ГЛАВА I. ИЕРАРХИЯ УНИВЕРСУМА В РАННЕЙ ПРОЗЕ ФЛОБЕРА (1831–1838 ГГ.)** ..... **72**

**§ 1. Смысл истории: исторический цикл ранней прозы** ..... **72**

1.1. Первые литературные опыты. От «Переложений и пересказов» к «Нормандской хронике X века» ..... 72

1.2. Трагический историзм Флобера ..... 82

**§ 2. Анатомия души: психологические новеллы** ..... **94**

2.1. Мотивы человеческого поведения ..... 94

2.2. Традиции «неистового» романтизма в психологических новеллах Флобера ..... 99

**§ 3. Поиски абсолюта: «мистический» цикл ранней прозы** ..... **111**

3.1. Первый опыт самопознания («Путешествие в Ад») ..... 111

3.2. Искушение властью небытия («Владычица мира») ..... 116

3.3. Поиски абсолюта («Пляски Смерти») ..... 121

**§ 4. Концепция поэта в философских новеллах** ..... **133**

4.1.Наброски к автопортрету («Смертный час», «Железная рука») ..... 133

4.2. Диптих о поэте («Адская греза» и «Quidquid volueris») ..... 143

**ГЛАВА II. МЕТАМОРФОЗЫ ПОЭТА. АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ 1838–1841 ГГ.** ..... **162**

**§ 1. Тревоги судьбы и смерти («Агонии, скептические мысли»)** ..... **162**

1.1. «Агонии, скептические мысли»: проблема автобиографичности ..... 162

1.2. Состояние мира, тревога смерти ..... 169
1.3. Муки призвания, тревога судьбы ..... 172

**§ 2. Исповедь безумца, мастерская художника («Мемуары безумца»)..... 178**
2.1. Проблема жанра ..... 178
2.2. Священное безумие поэта ..... 184
2.3. Любовь сакральная и любовь профанная ..... 189
2.4. Стиль повести ..... 197

**§ 3. Опыт сомнения («Смар, старинная мистерия», «Дневник 1840 – 1841 гг.», «Пиренеи – Корсика») ..... 206**
3.1. История создания, источники мистерии «Смар» ..... 206
3.2. Разум против веры ..... 211
3.3. Экзистенциальное сомнение ..... 224
3.4. Поиски самотождественности ..... 236
3.5. Традиции Вольтера в становлении мировоззрения Флобера ..... 248

**ГЛАВА III. ОТ ПОЭТА К ХУДОЖНИКУ. АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОЗА 1842–1845 ГГ ..... 256**

**§ 1. Жертвоприношение поэта (повесть «Ноябрь») ..... 256**
1.1. История создания ..... 256
1.2. Эстетический мистицизм поэта ..... 263
1.3. «Ноябрь» в контексте романтической литературы ..... 280
1.4. Смерть Поэта ..... 282

**§ 2. Рождение художника («Первое "Воспитание чувств") ..... 287**
2. 1. История создания. Теория «перелома» ..... 287
2.2. Двойной автопортрет ..... 293
2.3.Воспитание чувствами и воспитание чувств. Инициация ..... 300

**ГЛАВА IV. «ИСКУШЕНИЕ СВЯТОГО АНТОНИЯ» В СТАНОВЛЕНИИ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ФЛОБЕРА (ВЕРСИЯ 1849 ГОДА) ..... 325**

**§ 1. Поэт и художник-священнослужитель ..... 325**

**§ 2. Источники драмы ..... 331**

2.1. Живописные источники «Искушения святого Антония» ..... 331

2.2. Театр марионеток и средневековая мистерия ..... 337

2.3. Литературные источники ..... 338

**§ 3. История изданий и рецепция «Искушения святого Антония» во Франции ..... 342**

**§4. История изданий и рецепция «Искушения святого Антония» в России. 353**

**§5. Логика композиции и проблема смысла первой версии «Искушения святого Антония» ..... 360**

4.1. «История внутренней жизни» ..... 360

4.2. Сущность творческой личности: мирское и священное ..... 367

4.3. Эпизод «Шествие богов»: к проблеме религиозного чувства Флобера..... 378

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ ..... 393**

**БИБЛИОГРАФИЯ ..... 402**

## Введение

**Степень изученности вопроса**. Диссертация посвящена становлению творческой индивидуальности Гюстава Флобера и художественной реализации этого явления в его ранней прозе от юношеских литературных опытов 1830-х годов к первой версии философской драмы «Искушение святого Антония», завершенной в 1849 году.

Сочинения Флобера остаются центром внимания каждого нового поколения литературоведов. Уже в 1909 году, через двадцать девять лет после смерти Флобера, библиография работ о нем была столь обширной, что Рене Дешарм в предисловии к своей монографии заметил: «О Флобере написано много, и много продолжают писать, однако нельзя воспрепятствовать созданию новой книги»[1]. Пройдет полвека, и в 1962 году Жан Брюно начнет свой фундаментальный труд словами: «Каждая новая книга о Флобере нуждается в оправдании. Творчество великого писателя так часто становилась объектом многочисленных исследований, что появление еще одного приводит на ум первую максиму "Характеров" Лабрюйера: все давно сказано»[2]. А через двадцать лет, на рубеже 1980–1981 годов, возникла уверенность, что «все тайны жизни и загадки творчества Флобера открыты, изучены, истолкованы»[3].

Исследования, опубликованные в 1980 году, к столетней годовщине со дня смерти писателя, представляли едва ли ни все литературоведческие школы. Среди них были работы биографические, историко-литературные, компаративные. Ученые обращались к проблемам эстетики, поэтики и метода Флобера, генезису его произведений, их психоаналитическому истолкованию и переводческой рецепции, и проблема «Флобер в свете литературной критики» приняла в это время самостоятельный характер[4]. Но вскоре уверенность в том, что «о Флобере

---

[1] Descharmes R. Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857. Paris: Ferroud, 1909. P. 2.
[2] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831–1845. Paris: Armand Colin, 1962. P. I.
[3] Martinez M. Flaubert, le Sphinx et la Chimère. Flaubert lecteur, critique et romancier d'après sa Correspondance. Paris: L'Harmattan, 2002. P. 7.
[4] Основные исследования, опубликованные к этому времени, представлены в Библиографии в

известно все», обнаружила свою иллюзорность. Многие исследования не только явились итогом предшествующих изысканий, они же открыли «другого» Флобера[5], определив новые направления научного поиска. Среди значительных явлений этого времени назовем публикацию Раймондой Дебре-Женетт коллективного труда «Flaubert à l'Œuvre», обращенного к ранней прозе и роману «Бувар и Пекюше». Именно эти произведения станут объектом пристального внимания флобероведов в XXI веке[6]. Особой ценностью обладает книга Жанны Бен о философской драме «Искушение святого Антония», положившая начало исследованиям всех трех версий этого малоизученного текста[7]. Важным событием стало издание второго тома полного собрания писем Флобера. В него вошла письма 1851 – 1858 годов, свидетельствующие о восточном путешествии Флобера и его эстетических размышлениях во время работы над романом «Госпожа Бовари» и первыми главами «Саламбо».

Это пятитомное издание было начато Жаном Брюно и завершено Иваном Леклерком[8]. Опубликованные к 1980 году первые два тома вызвали глубокий интерес ученых к эпистолярному наследию Флобера[9]. За ними последовали издания избранных писем и переписки Флобера с Жорж Санд, Тургеневым, Гонкурами, Мопассаном, Альфредом Ле Пуатвеном и Максимом Дю Каном[10].

---

разделах: «Труды о творчестве Флобера» и «Библиографические работы».

[5] Flaubert, l’autre. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1989. 186 p.

[6] Flaubert à l'Œuvre / présentation par R. Debray-Genette. Paris: Flammarion, 1980. 217 p.

[7] Bem J. Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Etude de La Tentation de Saint Antoine. Payot, 1979. 620 p.

[8] Flaubert G. Correspondance. Vol. V / éd. présentée, établie et annotée par J. Bruneau, Y. Leclerc; avec la collaboration de J.-F. Delesalle, J.-B. Guinot, J. Robert. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2007. 1556 p.

[9] L’Œuvre de l’Œuvre: Études sur la correspondance de Flaubert / ed. R. Debray-Genette, J. Neefs. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1993. 192 p.

[10] Dialogue des deux troubadours: Correspondance entre George Sand et Flaubert de 1863 à 1876 / préface de G. Lubin. Paris: Les Cent Une, 1978. 124 p.; Flaubert G. Correspondance. Paris: Gallimard, 1998. 850 p.; Flaubert G. Correspondance. Vol. IV / éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1998. 1484 p.; Flaubert G. Correspondance. Vol. V / éd. présentée, établie et annotée par J. Bruneau, Y. Leclerc. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2007. 1556 p.; Flaubert G. Lettres d'Orient. Bordeaux: L'Horizon chimérique, 1990. 334 p.; Gustave Flaubert – George Sand : correspondance / texte éd., préfacé et annoté par A. Jacobs. Paris: Flammarion, 1981. 598 p.; Gustave Flaubert – Guy de Maupassant: correspondance (1873–1880) / éd. présentée, établie et annotée par S. Kerandoux. Rennes: La Part commune, 2009. 378 p.; Gustave

До появления этих изданий ученые располагали документами многочисленными, но фрагментарными и лишенными контекста. Полное комментированное собрание писем, публикация переписки Флобера открыли источники мысли писателя, дали возможность исследовать становление его эстетики и мировоззрения.

Серьезным стимулом новой волны интереса к Флоберу явилось полное комментированное издание записных книжек и рабочих тетрадей писателя, предпринятое Марком-Пьером де Биази в 1988 году[11]. Эта публикация позволила видеть рядом с Флобером знаменитых романов и гениальных писем «колоссальную фигуру "третьего Флобера": автора неизданных произведений, творца в его отношениях с текстом»[12].

В настоящее время сочинения Флобера, его письма, рукописи и черновые наброски остаются источником бесчисленных интерпретаций, комментариев и сложных теоретических построений. «Невозможно сегодня говорить о литературоведческих проблемах не упоминая Флобера, не говоря о его влиянии», – отмечает автор диссертации, посвященной истории флобероведения, Пап Моуди Нианг[13]. Обобщая итоги флобероведения XIX–XX веков, исследователь наметил три возможных направления литературоведческих исканий.

Во-первых – труды междисциплинарного характера, с привлечением методов социологии, психоанализа, философии. Во-вторых – комментированные издания произведений и рукописей Флобера. В-третьих, что особенно важно для нас, – работы историко-биографического и историко-литературного характера. «Феномен автора, малоинтересный структуралистам, становится все более и более важным. Необходимо видеть связь творчества и мировоззрения писателя, рассматривать произведение в парадигме: текст, творец, читатель, общество», – утверждает исследователь. Сегодня возник новый интерес к творческому

---

Flaubert – Guy de Maupassant: correspondance / texte établi, préfacé et annoté par Y. Leclerc. Paris: Flammarion, 1993. 513 p.

[11] Flaubert G. Carnets de travail / éd. critique et génétique établie par P.-M. de Biasi. Paris: Balland, 1988. 955 p.

[12] Biasi P.-M. de. Flaubert, l'Invention du roman moderne // Magazine littéraire. 2001. No. 401. P. 3.

[13] Niang P. M. Op. cit. P. 345.

субъекту, творческой личности. И мы должны признать, что историческая критика, остается, несмотря на свое несовершенство единственно вневременной»[14].

Гипотеза ученого оказалась верной. Современное флобероведение, представленное изысканиями междисциплинарного характера, генетическими, историко-литературными, биографическими трудами[15], остается «пространством, открытым для научной полемики, по-прежнему широким и новым»[16]. И по-прежнему актуальными остаются слова Жана Брюно, сказанные в 1963 году: «Перечитывая, труды флобероведов с начала XX века, сверяясь с изданиями его произведений, читатель испытывает неудовлетворенность, и порой весьма глубокую: облик Флобера по-прежнему остается искаженным»[17].

Причиной тому судьба наследия Флобера. Ранние, созданные до романа «Госпожа Бовари», в 1831–1849 годы, произведения не были опубликованы при жизни писателя[18]. После его кончины рукописи, насчитывающие более двух тысяч страниц, оказалась в частных, не всегда доступных исследователям коллекциях, печатались в отрывках, часто с ошибками. Многим поколениям флобероведов они были известны лишь фрагментарно. Собрания сочинений Флобера открывались, как правило, романом «Госпожа Бовари». Эта книга была и остается центром творческой биографии писателя – самая ранняя его новелла, «Людовик XIII», была создана в 1831 году, за четверть века до появления знаменитого романа, и ровно столько же оставалось ему жить и писать в 1856

---

[14] Niang P. M. Op. cit. P. 345.

[15] Sur les pas de Flaubert. Approche du paysage / sous la direction de P. Antoine. Amsterdam; New York: Rodopi, 2014. 216 p.; Ernst J. Naissance du corps dans les Œuvres de jeunesse // Flaubert – Maupassant. 2006. No. 19. P. 33-56; Flaubert. Les pouvoirs du mythe / éd. P.-M. de Biasi. Paris: Éd. des archives contemporaines, 2014. 182 p.; Gott H. M. Ascetic Modernism in the Work of T. S. Eliot and Gustave Flaubert. London; N. Y., 2015. 256 p.; L'Œuvre de l'Œuvre: Études sur la correspondance de Flaubert; Poyet T. Flaubert, une jeunesse d'ours: Récit biographique. Paris: L'Harmattan, 2011. 206 p.; Wall G. À l'ombre du père // Revue Flaubert. 2012. No. 12. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php. (accessed 12.03.2015); Wall G. Flaubert: A Life. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001 413 p.; Winock M. Flaubert. Paris: Gallimard, 2013. 544 p.

[16] Niang P. M. Op. cit. P. 351.

[17] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. I.

[18] Исключение составили два юношеских текста. В 1837 году в руанской литературной газете «Колибри» были опубликованы новелла «Библиомания» и физиологический очерк «Урок естественной истории. Вид: приказчик».

году, когда вся Франция в первый раз читала историю Эммы. Трудно найти книгу о Флобере, автор которой не цитировал бы фразы, известной со слов писательницы Амели Боске, повторенной Гонкурами и приписываемой Флоберу: «Бовари – это я!»[19]. Но сам писатель признавался: «Бовари» до смерти мне надоела. Меня *замучили* с этой книгой. Ибо все, что написано мною с тех пор, словно не в счет»[20]. И все, созданное Флобером до знаменитого романа: исторические, психологические и философские новеллы, видения и мистерии, историческая и философская драмы, автобиографические сочинения, – долгое время было, «словно не в счет».

Флобер хранил все свои завершенные, но не изданные произведения, доверял читать их близким друзьям, и возможно, предназначал к печати. «А знаешь, – писал он Максиму Дю Кану, – неплохая идея – сидит себе этакий молодчик лет до пятидесяти, ничего не публикует, и вдруг, в один прекрасный день, издает полное собрание сочинений»[21].

Этого не случилось, и архив Флобера, за исключением нескольких рукописей, унаследовала его племянница и воспитанница Каролина Комманвиль (Франклин-Гру). Она передала рукописи 1856–1880 годов, Исторической библиотеке Парижа и Национальной французской библиотеке. Юношеские манускрипты наследница хранила на вилле Танит в Антибе, где жила с 1893 года до своей кончины[22].

Каролина Комманвиль намеревалась опубликовать полное собрание сочинений. Флобера, но издание его ранних литературных опытов представлялась ей преждевременным: она не была знакома с ними, эти новеллы, повести и мистерии могли оказаться несовершенными, или слишком личными, чтобы

---

[19] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 103.

[20] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: в 2-х т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1984. С. 223. Жоржу Шарпантье, 16 февраля 1879 г. *Выделено Флобером*.

[21] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: в 2-х т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1984. С. 46. Максиму Дю Кану, май 1846 г.

[22] Национальной библиотеке были переданы рукописи и черновые варианты «Саламбо» и «Трех повестей», Руанская муниципальная библиотека получила манускрипты романов «Мадам Бовари», «Бувар и Пекюше» и черновые наброски к ним, а Историческая библиотека Парижа-рукопись «Воспитания чувств» 1864 года.

сделать их известными публике. В «Воспоминаниях о Гюставе Флобере» Каролина Комманвиль упомянула об увлечении будущего писателя театром, о пьесах, какие сочинял он в детстве, и отметила два бесспорно ценных и, на ее взгляд, достойных издания произведения – «Воспитание чувств» (1845)[23] и «Искушение святого Антония» (1849)[24].

В 1885 году Альбер Кантен поместил избранные фрагменты ранних произведений в приложение к «Трем повестям» Флобера[25]. Жорж Шарпантье в 1886 году воспроизвел их без изменений в приложении к путевым запискам Флобера «Путешествие в Бретань»[26].

Так читателям стали известны отрывки из «Этюда о Рабле» (1839), отдельные сцены из мистерий «Пляски Смерти» (1838), «Смар» (1839) и девять страниц повести «Ноябрь» (1842). Эти фрагменты и повесть «Мемуары безумца» (1839), опубликованная ее владельцем, коллекционером Пьером Дозом, в течение нескольких лет оставались единственным источником представлений о ранней прозе Флобера[27].

В примечания к изданиям Кантена, Шарпантье и Доза были упомянуты исторические новеллы 1836 года «Смерть герцога де Гиза», «Две руки на одной короне», «Нормандская хроника X века», эссе «Борьба Церкви и Империи» (1837) и «Рим и цезари» (1839). В 1906 году, Каролина Комманвиль опубликовала избранный перечень юношеских сочинений писателя, сопроводив его небольшим вступлением[28]. Впервые в этом списке были названы психологические и философские новеллы 1837 года «Страсть и добродетель», «Quidquid volueris»,

---

[23] Этот роман во французском флобероведении принято называть «La Première Éducation sentimentale» («Первое “Воспитание чувств”»), чтобы отличить его от одноименного произведения, завершенного в 1869 году.

[24] Commanville C. Souvenir sur Gustave Flaubert. Paris: A. Ferroud, 1895. P. 10.

[25] Flaubert G. Trois Contes suivis de Mélanges inédits. Paris: A. Quantin 1885. 398 p.

[26] Flaubert G. Par les Champs et par les Grèves (Voyage en Bretagne) accompagné de Mélanges et de Fragments inédits. Paris: Charpentier, 1886. 331 p.

[27] Впервые повесть была опубликована двумя выпусками в «Revue Blanche». Тираж был распродан, и в том же году появилось второе издание:Flaubert G. Les Mémoires d’un fou / éd. by Pierre Dauze. Paris: Floury, 1901. 163 p.

[28] Commanville C. (Franklin Grout). Les Œuvres de jeunesse de Gustave Flaubert // Journal de Rouen. 1906. 28 avril. P. 5-6.

«Адская греза». Каталог всех рукописей, унаследованных ею, был опубликован только в 1931 году[29].

В начале XX века значительная часть ранних произведений оставалась неизвестной даже по названиям. Эмиль Фаге, автор первой монографии о творчестве Флобера, упомянул в ней только о первой версии «Искушения святого Антония», повести «Ноябрь» и утраченной исторической драме «Фредегонда и Брунгильда». Исследователь не видел рукописей этих произведений, об их существовании он узнал из писем Флобера[30]. И для Рене Дюмениля источником представлений о мистерии «Смар», повести «Ноябрь» и «Первом "Воспитании чувств"» стала переписка Флобера[31].

Рене Дешарм, предваряя свой труд списком неизданных сочинений Флобера, так объясняет эту необходимость: «Многие юношеские произведения, хранимые наследниками писателя, до сих пор не опубликованы, а столь интересные тексты, как «Пляски Смерти», «Смар», «Ноябрь», «По берегам и долинам» известны лишь во фрагментах. Первая из трех версий «Искушения святого Антония» остается тайной для читателей, и полного издания его писем не существует»[32].

В 1910 году Луи Конар в приложение к собранию сочинений Флобера поместил три тома его ранних произведений. В это приложение вошли известные читателям «Мемуары безумца», «Ноябрь» и «Воспитание чувств», избранные исторические, психологические, философские новеллы, мистерии «Смар» и «Пляски Смерти». Это издание послужило основой работ о ранней прозе, предпринятых в 1913–1915-е годы[33].

---

[29] Catalogue de la succession Franklin-Grout.
[30] Faguet E. Flaubert. Paris: Hachette, 1899. 192 p.
[31] Dumesnil R. Flaubert, son hérédité, son milieu, sa méthode.
[32] Descharmes R. Op. cit. P. 3.
[33] Flaubert G. Œuvres de jeunesse inédites (183[?]–1838). Vol. XI (1): Appendice aux œuvres complètes de Gustave Flaubert. Paris: Louis Conard, 1910. 546 p.; Flaubert G. Œuvres de jeunesse inédites (1839–1842). Vol. XII (2): Œuvres diverses. Novembre: Appendice aux œuvres complètes de Gustave Flaubert. Paris: Louis Conard, 1910. 546 p.; Flaubert G. Œuvres de jeunesse inédites (1845–1846). Vol. XIII (3): Appendice aux œuvres complètes de Gustave Flaubert. Paris: Louis Conard, 1910. 365 p.; Flaubert, G. Œuvres de jeunesse inédites. Vol. III. 1845–1846: L'Éducation sentimentale

В трудах первого поколения исследователей наметились два подхода к раннему творчеству Флобера. Так, Эдвард Вильгельм Фишер и Эдуард Мэйниаль видели в сочинениях 1830 – 1840-х годов явление глубоко подражательное, ценное с точки зрения биографической, интересное лишь теми чертами, что позволяли угадывать в них будущего автора «Бовари». Ранние произведения, – обобщает свои наблюдения Э.В. Фишер, – привлекают не художественной ценностью, но тем, что в них отразилась душа юного автора. «До 1850-х годов – пишет он, – мы не встретим в текстах Флобера, каким восхищаемся. Он еще не сформировался. Это еще не тот художник, но уже тот человек: с тем же неприятием буржуа и прописных истин, тоской по минувшему, жаждой неведомого, благородной гордостью, пылкой преданностью идеалам искусства, чувством одиночества, скепсисом и пессимизмом – эти чувства стали источником его творчества»[34].

Эдуард Мэйниаль признавал автобиографическое значение «Мемуаров безумца», стилистические достоинства первого «Искушения святого Антония», но известные ему произведения 1830-х годов считал «детскими забавами». Флобер, полагал он, не считал себя писателем всерьез, и сочинял для того, «чтобы дать волю воображению и выход чувствам»[35]. Этот взгляд был воспринят некоторыми учеными. Так, в книге Альбера Тибоде ранняя проза представлена беглым очерком. Исследователь видел в ней не столько литературный, сколько биографический факт[36]. Подражанием считает Бенжамин Барт и ранние исторические новеллы Флобера, и его автобиографические повести[37].

Иной подход предлагают исследования Рене Дешарма, Луи Бертрана, Элджернона Коулмена, Эрнеста Сельера, Льюиса Шэнкса. Не отрицая литературных влияний, ученые признают и биографическую, и художественную ценность ранних сочинений, а романтическое начало в них объясняют

---

(version de 1845): Appendice aux œuvres complètes de Gustave Flaubert. Paris: Louis Conard, 1910. 365 p.

[34] Fischer E. W. Études sur Flaubert. Leipzig: Julius Zeitler, 1908. P. 18.

[35] Maynial E. La Jeunesse de Flaubert. Paris: Mercure de France, 1913. P. 75.

[36] Thibaudet A. Gustave Flaubert. Paris: Gallimard, 1935. P. 9-33.

[37] Bart B. Flaubert, plagiarist of Chateaubriand // Modern Language Notes. 1950. May. P. 336-339.

особенностями мировоззрения писателя. Луи Бертран, размышляя о структуре художественного мира Флобера, предлагает рассматривать его в иной перспективе и центром считать, не «Бовари» и «Воспитание чувств», но «Искушение святого Антония» и «Саламбо»[38]. Романтическим основаниям мировосприятия Флобера посвящена монография Эрнеста Сельера. «Мемуары безумца» и повесть «Ноябрь» для автора – не подражания, их психологизм не оценен по достоинству, полагает он. Отмечая традиции Гете, Руссо, Байрона и Бальзака, Э. Сельер рассматривая повести Флобера в одном ряду с «Вертером» Гете, «Рене» Шатобриана», «Жизнью Жозефа Делорма» Сент-Бева, «Оберманом» Сенанкура и «Адольфом» Констана[39].

Элджернон Коулмен, исследуя становление повествовательного мастерства Флобера на материале повестей «Мемуары безумца», «Ноябрь» и «Воспитание чувств», обнаруживает их биографические и литературные источники (Руссо, Готье, Кине). Указывая на сходство мотивов, лексики и ритмических периодов «Мемуаров безумца» и «Рене» Шатобриана, он объясняет это романтическим типом мироощущения Флобера и тем, как глубоко был он вдохновлен лирической прозой Шатобриана. «Рене-Флобер» – называет он юного автора[40].

Такое восприятие ранней прозы нашло сторонников среди флобероведов следующих поколений. «Между "Ноябрем" и "Рене", "Оберманом" и "Живописцем из Зальцбурга" есть очевидная преемственность, ее нельзя не заметить, – пишет Анри Гийомен, – но это не копирование, не подражание. В повести лишь то, что было в нем самом. <…> Во всех произведениях Флобера, созданных до 1843 года, воплощена драма его сознания»[41]. Искренностью автора объясняет лирическое начало ранней прозы Ж. Масон: «Невозможно читать

---

[38] Bertrand L. Gustave Flaubert. Avec des fragments inédits. Paris: Mercure de France, 1912. P. 87-88.
[39] Seillière E. Le Romantisme des réalistes. Gustave Flaubert. Paris: Librairie Plon, 1914. P. 9. О романтических основаниях ранних сочинений пишет Л. Шэнкс (Shanks L. The romanticism of Flaubert // The Dial. 1915. Vol. 59. P. 316-318).
[40] Coleman A. P. Flaubert's literary development in the light of his «Mémoires d'un fou», «Novembre» and «Education sentimentale». Baltimore: The Johns Hopkins Press et Paris. Champion, 1914. P. 8-10.
[41] Guillemin H. Flaubert devant la vie et devant Dieu. Paris: Plon, 1939. P. 25, 151.

юношескую прозу и письма без ощущения, что совершаешь нескромный поступок. Так они искренни, в них – обнаженная юная душа»[42].

Литературные и биографические источники оставались центром исследований ранних сочинений в 1920–1950-е годы[43]. Ученых интересовали семейные, дружеские, любовные связи писателя, автобиографические мотивы «Мемуаров безумца» и «Ноября»[44].

Новые направления исследования – обращение к проблемам стиля, истолкованию символических образов, изучение набросков и неизданных сочинений были намечены в работах Дона Деморе, Марианны Бонвит, Антонии Поцци, Мари-Жанны Дюрри[45]. Но, как правило, в центре внимания ученых в эти годы оставались три произведения: «Мемуары безумца», «Ноябрь», «Первое "Воспитание чувств"».

Началом следующего этапа в изучении раннего творчества Флобера стали 1960-е годы. К этому времени Национальная библиотека Франции приобрела рукописи 1835–1847-х годов, ранее принадлежащие коллекционеру Люсьену-Гро. Среди них были исторические, психологические, философские новеллы, драма «Людовик XI», план восточной сказки «Семь сыновей дервиша», черновые

---

[42] Mason G. Les Écrits de jeunesse de Flaubert. Paris: Nizet, 1961. P. 5.

[43] Degoumois L. Flaubert à l’école de Gœthe. Genève: Sonore, 1925. 68 p.; Shanks L. P. Flaubert's Youth 1821–1845. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1927. 250 p.; Dumesnil R. En marge de Flaubert. Paris: Librairie de France, 1928. 180 p.; Buzzini L. Gustave Flaubert et Gœthe // Revue Bleue. 1930. 18 oct. P. 634-637.

[44] Albalat A. Gustave Flaubert et ses amis. Paris: Plon, 1927. 293 p.; Gérard-Gailly É. Flaubert et les «fantômes de Trouville». Paris: La Renaissance du Livre, 1930. 213 p.; Gérard-Gailly É. Le Grand Amour de Flaubert. Paris: Aubier, Éd. Montaigne, 1944. 297 p.; Dumesnil R. Le Grand Amour de Flaubert. Genève: Éd. du Milieu du Monde, 1945. 235 p.; Cigada S. Uno scritto autobiografico di Flaubert: «Quidquid volueris» (le origini del capitolo ottavo di «Madame Bovary») // Aevum. 1956. Settembre – Dicembre. P. 505-524; West C. B. Gustave Flaubert et Harriet Collier: première rencontre à Trouville (documents inédit) // Revue d’histoire littéraire de la France. 1957. Janvier–Mars. P. 1-9; Henriot E. Eulalie fut-elle aimée par Flaubert? // Historia. 1958. Décembre. P. 538-541.

[45] Demorest D. L. L' Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert. Paris: Les Presses Modernes, 1931. 692 p.; Bonwit M. The significance of the Dog in Flaubert's «Education sentimentale» // Modern Languages Association. 1947. June. P. 517-524; Bonwit M. Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité // Modem Philology. 1950. Vol. 33, No. 4. P. 263-420; Pozzi A. Flaubert. La formazione letteraria (1830–1856). Milano: Garzanti, 1940. 224 p.; Durry M.-J. Flaubert et ses projets inédits. Paris: Nizet, 1950. 416 p.

наброски. Некоторые из них были опубликованы Луи Конаром в 1910 году, другие оказались совершенно неизвестными[46].

Крупным событием в истории флобероведения стала монография Жана Брюно, предпринявшего анализ ранних сочинений Флобера с тем, чтобы «выявить литературные источники его произведений, проследить эволюцию и лучше понять его зрелое творчество»[47]. Жану Брюно принадлежит первая классификация ранних сочинений. Учитывая их жанровую природу, он выделил исторический, психологический, философский (мистический) и автобиографический циклы.

Исследования 1960–1990-х годов были основаны на «далеко не безупречном» издании Луи Конара[48]. Однако, круг изучаемых текстов в эти годы стал значительно шире. Произведения философского и психологического циклов явились объектом историко-литературных, генетических исследований и психоаналитических интерпретаций[49]. Среди работ 1970-х годов, отметим особое значение книги Сартра «L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857»[50]. В

---

[46] Pierrot R., Lethève J. Op. cit.

[47] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. 1831–1845. P. II.

[48] «Каролина Франклин-Гру, бывшая редактором, пренебрегла многими юношескими произведениями Флобера, публикация текстов оставляет желать лучшего, комментарии к ним недостаточны». (Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. II).

[49] Diamond M.-J. Flaubert's Quidquid volueris: the Colonial Father and the Poetics of Hysteria // Substance. 1998. No. 85. P. 71-88; Unwin T. Art et infini. L'œuvre de jeunesse de Gustave Flaubert. Amsterdam; Atlanta: Éd. Rodopi, 1991. 211 p.; Daprini P. De l'imaginaire oriental de Flaubert dans ses œuvres de jeunesse // New Zealand Journal of French Studies. 1989. Vol. 10, no. 1. P. 15-19; Felman Sh. «Mémoires d'un fou», «Novembre». Modernity of the Commonplace // Critical Essays on Gustave Flaubert / éd. L. M. Porter. Boston : G. K. Hall & Co., 1986. P. 29-48; Feyler P. Monstres et maléfices dans l'œuvre de jeunesse de G. Flaubert // Eidôlon. 1979. No. 6. P. 1-54; Gothot-Mersch C. Portraits en antithèse dans les récits de Flaubert // Essais sur Flaubert. Paris: Nizet, 1979. P. 285-311; Demorest J.-J. Flaubert: objets // Essais sur Flaubert. Paris: Nizet, 1979. P. 112-128; Demorest J.-J. Flaubert's First Sentimental Education // The American of Society Legion of Honor Magazine. 1967. Vol. 38, no. 1. P. 97-110; Robert M., Adamov A. L'art et la vie de Gustave Flaubert // Cahiers Renaud Barrault. Numéro spécial: Flaubert. 1967. No. 59. P. 66-105; Dumesnil R. La Vocation de Gustave Flaubert. Paris: Gallimard, 1961. 267p.; Cottin M., Bruneau J. Le manuscrit de Passion et Vertu // Les Amis de Flaubert. 1960. N. 16. P. 25 Op. cit. P. 25.

[50] Sartre J.-P. L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Vol. I-II. Paris: Gallimard, 1971. 2136 p.; Sartre J.-P. L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Vol. III. Paris: Gallimard, 1972. 667 p. Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. СПб.: Алетейя, 1998. 647 с. [Русский перевод Е. Плеханова].

предисловии автор назвал ее продолжением философского очерка «Проблемы метода» (1960) с его главным вопросом: «Что можно знать сегодня о человеке?»[51].

Сартр, по замечанию Л. Г. Андреева, «ощущал неудовлетворенность всеми более ранними попытками осуществить "изучение человека", создать портрет личности, причем во всех случаях это была личность художника»[52]. Ранняя проза Флобера стала ключом к ответу на вопрос о сущности творческой личности.

Предпринимая детальный анализ ранних мистерий, исторических, философских и психологических новелл, автобиографических повестей Флобера, философ стремиться понять не только «современного человека», но и себя. Исследуя личность Другого, он больше говорит о себе. «Книга Сартра – это автобиографический роман, так как автобиография наилучший способ обрести идентичность», – утверждает Жанна Бен[53]. Но трактовка Сартром экзистенциального опыта Флобера, его представлений о феномене бесконечности, истине, знании, вере, воплощенных в ранних произведениях, имеет бесспорную и непреходящую ценность.

Важными в 1970–1990-е годы остаются проблемы поэтики, эстетики и мировоззрения Флобера[54]. Но по-прежнему в центре внимания ученых находятся автобиографические повести. Их публикуют и в сборниках, и отдельными изданиями с предисловиями и комментариями. Иные циклы в изданиях 1960–1990-х годов были представлены лишь несколькими психологическими новеллами: «Благоухание, или Комедианты», «Страсть и добродетель», «Ярость и бессилие», «Quidquid volueris»[55].

---

[51] Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. С. 7.
[52] Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. М.: Гелиос, 2004. С. 372.
[53] Bem J. La production du sens chez Flaubert: la contribution de Sartre. P. 157.
[54] Brombert V. Usure et rupture chez Flaubert: l’exemple de Novembre // Essais sur Flaubert. En l’honneur du professeur Don Demorest. Paris: Nizet, 1979. P. 145-154; Unwin T. The Significance of the Encounter with the Dog in Flaubert’s first «Education Sentimental» // French Forum. 1979. No. 4. P. 32-38; Schweiger A. Portrait de jeune écrivain en artiste (La première «Education sentimentale») // Romantisme. 1986. Vol. 16. No. 54. P. 67-77; Griffin R. Rape of the Lock. Flaubert's Mythic Realism. Lexington: French Forum Publishers, 1988. 391 p.
[55] Flaubert G. Un parfum à sentir ou les Baladins, Passion et Vertu // Œuvres complètes. Vol. 1. Paris; Seuil, 1964. 799 p.; . Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse. Paris: Flammarion, 1991. 538 p.; Flaubert G. Trois contes de jeunesse. Un parfum à sentir, Rage et impuissance, Quidquid volueris / éd. critique par T. Unwin. University of Exeter, 1981. 76 p.

Еще в 1962 году Жан Брюно подчеркивал необходимость издания полного собрания сочинений Флобера, куда следовало включить заметки, наброски, планы, черновики – все то, что находилось в публичных и частных библиотеках, и то, что уже было опубликовано[56]. Однако на исходе 1990-х годов такого издания не существовало. Значительная часть ранних сочинений не была известна ни литературоведам, ни читателям. От воли издателей зависело то, какие из них и в каком порядке публиковать. Как правило, повести или избранные новеллы располагали после зрелых произведений, или помещали в приложения, подчеркивая, таким образом, их неопределенный статус. Представление о ранней прозе оставалось столь неопределенным, что Морис Бардеш предложил «навеки опустить занавес над этим хаосом и нагромождением ошибок»[57].

Первый том полного собрания сочинений Флобера появился только в 2001 году. Его составили произведения 1831–1845-х годов. Впервые собрание сочинений Флобера открывается не романом «Госпожа Бовари», но самым ранним из его литературных опытов – новеллой «Людовик XIII». В этом издании ранние произведения представлены полностью, в хронологическом порядке, сопровождаются обширными примечаниями и комментариями[58].

Однако внимание исследователей в настоящее время по-прежнему обращено к отдельным сочинениям и частным проблемам раннего творчества Флобера. Ученых чаще привлекают те аспекты ранней прозы, что предвещают особенности произведений 1850–1870-х годов[59]. Монографическое исследование

---

[56] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. II.

[57] Bardèche M. L'Œuvre de Flaubert. Paris: Les Sept Couleurs, 1974. P. 37-39.

[58] Flaubert G. Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch et G. Sagne. Paris: Gallimard, 2001. 1667 p.

[59] Donatelli B. Gustave Flaubert e le esplorazioni del mostruoso // Il Corpo del mostro. Metamorfosi letterarie tra classicismo e modernita. Naples: Liguori Editore, 2002. P. 109-125; Emptaz F. Les démons de Flaubert // Bulletin Flaubert – Maupassant. 2002. No. 10. P. 19-30; Green A. History and its representation in Flaubert’s work // The Cambridge Companion to Flaubert. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 85-104; Clamor A. Á la recherche de l’autre: les œuvres de jeunesse de Flaubert comme «mise en abyme» de la constitution du moi artistique // Nouvelles lectures de Flaubert. Recherches allemandes. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006. P. 76-80; Brix M. Premiers crayons. Sur les romans de jeunesse de Flaubert // Flaubert et la théorie littéraire. Bruxelles: Facultés universitaires Saint Louis, 2005. P. 49-62; De Luca G. Leggerezza del volo. Un' analisi microtestuale delle immagini aeree nelle Œuvres de jeunesse di Gustave Flaubert // A la croisée des chemins.

ранней прозы представлено в диссертации Чан Чжи-Юна «Юность Флобера: письмо и поиски идентичности»[60]. Но рассматривая творчество юного Флобера как способ самопознания, автор главным образом обращается к произведениям наиболее изученного автобиографического цикла.

Об интересе к раннему творчеству Флобера в России свидетельствуют переводы повести «Нобрь», «Первого "Воспитания чувств"», новелл и фрагментов из ранних сочинений, выполненные И. Брюсовой, И. Васюченко и Г. Зингером, Р. Маркович, А. В. Гуревичем, Е. М. Лысенко, Т. Хмельницкой, Н. Фарфель, И. Шафаренко. В Российском государственном архиве литературы и искусства хранятся рукописи, подготовленного к печати в 1936 году, но неопубликованного избранного собрания ранних произведений Флобера[61].

Работы отечественных ученых, посвященные ранней прозе немногочисленны. Одной из первых была статья В. Я. Брюсова. Ранние сочинения известны ему были во фрагментах. Он видел в них «начала повестей, оставшихся незавершенными, и наброски маленьких новелл, не получивших дальнейшего развития»[62]. В. Я. Брюсов отметил, что «во всех них, даже наиболее ранних (во времени), чувствуется все тот же несравненный стилист», но замыслы представлялись ему «незначительными», а исполнение «неудавшимся»[63]. Ценность юношеских произведений, полагал он, заключается в их автобиографичности и той наивной «свежести», какой лишены зрелые

---

Miscellanea di Studi per Anna Maria Rubino. Fasano: Schena éd., 2006. P. 175-189; Herzfeld C. Flaubert: les problèmes de la jeunesse selon L'éducation sentimentale, les écrits de jeunesse et les romans de formation Paris: L'Harmattan, 2008. 213 p.; Pasetti C. «Les Baladins: première hallucination, préfigurant celles d'Emma Bovary et de Flaubert» // Revue Flaubert. 2006. No. 6. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue6/pasetti.php (accessed 7.11.2014); Pasetti C. Hallucinations et création littéraire chez Flaubert // Revue Flaubert. 2012. No. 12. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php. (accessed: 7.11.2014); Lorinszky I. L'Orient de Flaubert: des écrits de jeunesse à Salammbo. Paris: L'Harmattan, 2013. 349 p.; Azoulai J. L'Ame et le corps chez Flaubert. Paris: Classiques Garnier, 2014. 622 p.

[60] Chung Ji-Yong. La jeunesse de Flaubert: l'écriture et la quête de l'identité [Microforme] / directeur de thèse Pierre-Louis Rey. Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses, 2006. 365 p.

[61] Ссылки на эти издания даны в Библиографии разделе «Ранние сочинения Флобера в русских переводах».

[62] Брюсов В. Юный Флобер // Ноябрь и другие рассказы / Г. Флобер. М.: Первопечатник, 1919.. С. 9-10.

[63] Там же. С. 9-10.

сочинения[64]. О юношеских повестях, новеллах и первой версии «Искушения святого Антония», подчеркивая их романтическую природу, упоминает Т. В. Перимова в книге «Творчество Флобера»[65].

Первое подробное исследование ранних произведений Флобера предпринято было Б. Г. Реизовым, указавшим на воплощение в них сложного процесса «рождения художника», становление мировоззрения писателя в тесной связи «с течениями, наметившимися к этому времени во французской литературе»[66].

Значению автобиографического начала и художественная ценности «Первого "Воспитания чувств"» посвящена статья С. Н. Зенкина[67]. Повествательные стратегии сочинений автобиографического цикла стали предметом анализа в работе А. В. Ждановой[68].

В настоящее время ранняя проза по-прежнему представляет собой самую «неудобную» часть флоберовского наследия. «Эти сочинения ускользают из поля зрения одних исследователей, другие же, сосредоточив все внимание на зрелых произведениях, ранние считают ошибкой юности»[69]. Проблема целостного исследования ранней прозы, поставленная еще Жаном Брюно, остается нерешенной[70].

Вместе с ней остаются нерешенными те задачи, какие в 1991 году определил глава Руанского центра «Флобер» Иван Леклерк. Ученый призвал флобероведов избавиться от стереотипного представления о ранних сочинениях Флобера как «документах ученической поры», обратиться к малоизученным

---

[64] Там же. С. 10-11.

[65] Перимова Т. В. Творчество Флобера. М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1934. 144 с.

[66] Реизов, Б. Г. Творчество Флобера. М. : Гос. изд-во худож. литературы, 1955. С. 42. Намеченное Б. Г. Реизовым направление изучения ранней прозы Флобера стало основой диссертационного исследования О. В. Афанасьевой (Афанасьева О. В. Раннее творчество Гюстава Флобера: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1975. 21 с.).

[67]. Зенкин С. Н. Двойной портрет художника в юности: первый роман Флобера // Г. Флобер. «Первое "Воспитание чувств"». М.: Текст, 2005. С. 5-15.

[68] Жданова А. В. Авторские стратегии раннего творчества Г. Флобера // Пушкинские чтения. 2011. № XVI. С. 294-302.

[69] Unwin T. Flaubert’s early work // The Cambridge Companion to Flaubert / ed. by T. Unwin. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 35.

[70] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. II.

циклам ранней прозы с тем, чтобы «выявить единство ее сложного художественного мира»[71].

Решением этой проблемы представляется анализ ранних произведений Флобера в ракурсе становления его творческой индивидуальности.

**Творческая индивидуальность: генезис понятия, проблема дефиниций**. Синкретичная природа феномена «индивидуальность» обусловила принадлежность его к «вечным проблемам психологической науки» и к «исходным понятиям» гуманитарного знания»[72.]

Представление об индивидуальности как неповторимом своеобразии явлений, живых существ и человека было свойственно еще античным мыслителям. Сократовское «познай самое себя», по замечанию Вильгельма Дильтея, «прежде всего направлено на единообразие в человеческой природе, но из этого общезначимого в нем, которое он выносил на свет знания, должно было выделиться то могучее, недоступное исследованию, что он назвал "даймонион" и что, несомненно, относится к сокровенной глуби субъективности»[73]. В заключительной главе «Описательной психологии» Дильтей кратко обозначил путь «познания природы и ценности индивидуальности» от античных стоиков к средневековой литературе «созерцаний и размышлений», к открытию индивидуальности в эпоху Возрождения и началам учения об индивидуальности в трудах немецких философов XVIII и XIX веков. К этому периоду относится появление в литературоведении и эстетике термина «творческая индивидуальность»[74].

В это время осознание собственного творческого опыта и сущности творческой личности становятся центром художественных и эстетических поисков. Художникам прошлого, – пишет Жак Маритен, – «внутренний

---

[71] Leclerc Y. Les œuvres de jeunesse de Flaubert // Etudes normandes. 1992. No. 1. P. 36.
[72] Герасимов В. П. Индивидуальность в системной парадигме // Вестник Тюмен. госуд. ун-та. 2004. № 2. С. 59; Баткин Л. М. Индивидуальность и личность в истории // Одиссей. Человек в истории. 1990. М.: Наука, 1990. С. 8.
[73] Дильтей В. Описательная психология. СПб.: Алетейя, 1996. С. 138.
[74] Там же. С. 139-147.

творческий опыт был, безусловно, ведом – но без попыток со стороны их сознающего интеллекта схватить его, – они говорили при помощи условнейшей риторики и банальных общих мест: nascuntur poetae (поэтами рождаются), Музы, Гений, поэтическая способность, божественная искра, позднее – богиня Воображения. Рефлективное самосознание их не интересовало. Возраст рефлексии <…> пришел для поэзии позднее. Когда он начался и для нее, он вызвал в свой срок медленный процесс раскрытия Я, который поступательно протекал в течение Нового времени»[75]. Дирк Кемпер называет 1770-е годы датой появления «проблематики индивидуального в литературном дискурсе». Движение «Бури и натиска», выдвинувшее идею индивидуальности в качестве ведущей категории художественного творчества, произведения Гете, созданные в этот период, стали, по выражению ученого, «решающим идеологическим фактором бурного развития и экспериментального испытания нового концепта самоопределения личности»[76].

Эта проблема явилась центром эстетических исканий романтиков. «Если отвлечься от особенностей, связанных с личностью того или иного романтика, – отмечает А. В. Гулыга, – то в целом романтизм в эстетике можно свести к трем культам – культу искусства, культу природы, культу творческой индивидуальности»[77].

Становление художника и его судьба занимают Новалиса, Людвига Тика, Гофмана. «Новалис, – по замечанию Ф. П. Федорова, – демонстрирует в романе («Генрих фон Офтердинген» – *Г. М.*) не только модель раннеромантического человека, но и модель его формирования»[78].

Художник в романтической эстетике не столько личность, обладающая «социально-значимыми чертами», принадлежащая определенному «обществу или

---

[75] Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. С. 181-182.
[76] Кемпер Д. Гете и проблема индивидуальности в эпоху модернамодерна / пер. с нем. А. И. Жеребина. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 7.
[77] Гулыга А. В. Шеллинг. М.: Молодая гвардия, 1984. С. 40.
[78] Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма. М.: МИК, 2004. С. 210.

общности»[79], но особого рода субъект, противопоставленный тем, кто творцом не является. «Словами "музыкант", "артист", "художник" Гофман определяет не профессию, а романтическую личность», а искусство в произведениях романтических прозаиков стало таким же первостепенным предметом, как и человеческая душа», отмечает Д. Л. Чавчанидзе[80].

Ранние немецкие романтики не мыслили искусства вне связи с религией. «Отсюда, из мистического поминания искусства возникает преклонение перед художником-творцом. <…> Сама личность творца становится с этой точки зрения интересной во всей конкретной земной своей форме»[81]. Генрих фон Офтердинген, Франц Штернбальд, Крейслер – все они представляют собой и тип романтического героя, и образы, отмеченные автобиографизмом, отразившие самопознание авторов и представления Новалиса, Тика, Гофмана об индивидуальности особого рода – Поэте, Художнике, Музыканте.

Слово «индивидуальность» в немецкой классической эстетике не выполняло терминологической функции, обозначением исключительности художника и своеобразия его творчества служили слова «гений» и «оригинальность»[82]. Перспектива «терминологизации», по наблюдению А. Б. Щербакова, наметилась в трудах Фридриха Шеллинга[83].

Действительно, сочинения Шеллинга отмечены пристальным интересом к феномену творца как особого рода индивидуальности и становлению такой индивидуальности. Выражение «творческая индивидуальность» возникает в его книге «Философия искусства» в связи с размышлениями о мифотворчестве как

---

[79] Кон И. С. Личность // Философский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1983. С. 314-315.

[80] Чавчанидзе Д. Л. Романтический мир Э. Т. А. Гофмана [Электронный ресурс] // Э. Т. А. Гофман. Золотой горшок и другие истории. М., 1981. URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Chavchanidze_Gofman.htm ; Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1997. С. 257.

[81] Жирмунский В. А. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Тип. Т-а Суворина, 1914. С. 73-74.

[82] Щербаков А. Б. Оригинальность как эстетическая категория (у истоков проблемы) // Проблемы филологического образования: сб. науч. тр. Вып. 2. Саратов: ИП Баженов, 2009. С. 207.

[83] Там же. С. 207-209.

свойстве истинного художника: «Каждая истинно творческая индивидуальность сама должна себе создать мифологию»[84]. Принцип индивидуальности – основа герменевтики Фридриха Шлейермахера. Разграничивая предметно-содержательный и личностно-выразительный аспекты, свойственные тексту, философ полагал, что «всякое понимание состоит из двух моментов, понимание речи как вынутой из языка, и понимание речи как факта в мыслящем»[85].

Герменевтика в его представлении есть «искусство понимания не самих содержательно-предметных мыслительных образований в их всеобщности, а искусство понимания мыслящих индивидуальностей»[86].

Индивидуальное начало, полагает философ, определяет и содержание произведения, и его форму: «Автор выстраивает предмет самобытным способом, что отражается на его построении. Подобно тому, как у каждого есть побочные представления, каковые также несут на себе печать его самобытности, так и самая самобытность распознается через исключение родственных и включение чужеродных представлений. Познавая автора таким образом, я узнаю, как он работает с языком: ведь он создает отчасти нечто новое в нем, ибо любая, доселе небывалая связь некого субъекта с неким предикатом являет нечто новое, отчасти же сохраняет то, что повторяет и распространяет»[87].

Шлейермахер находит высший научный интерес в познании «человека как явления» и «человека как идеи», в истолковании текста неотрывно от понимания авторской индивидуальности[88].

Индивидуальность писателя (Individualität des Schriftstellers), индивидуальность автора (Individualität des Autors) – ключевые понятия академических лекций ученика Шлейермахера, историка и филолога Августа Бёка. В лекциях о методологии филологического знания, опубликованных посмертно в 1886 году, он выразил важность историко-культурного контекста и

---

[84] Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. С. 148.
[85] Шлейермахер Ф. Герменевтика. Спб.: Европейский дом, 2004. С. 44.
[86] Гайденко П. П. Порыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997. С. 394.
[87] Шлейермахер Ф. Указ. соч. С. 153-157.
[88] Там же. С. 237.

авторской индивидуальности в «познании познанного», то есть того, что ранее уже было создано «человеческим духом»[89]. Индивидуальностью автора, полагал Август Бёк, объясняются своеобразие языка и стиля художественного произведения[90].

Понятийное осмысление феномена творческой индивидуальности в зарубежной науке восходит к идеям Вильгельма Дильтея о бытии человека в культурно-исторической реальности, связи индивидуального переживания и его выражения в формах культуры. «Материал всякого живого творения, сколько-нибудь значительного по размеру, заключается в пережитом, фактическом, и каждое такое творение в конечном счете выражает лишь пережитое, преобразованное и обобщенное по мере чувств», – пишет Дильтей в работе «Воображение поэта. Элементы поэтики» (1887)[91]. Исследование индивидуального творческого сознания, по мысли Дильтея, позволяет открыть общие закономерности культуры. Способность индивидуального сознания «довести до общезначимого объективного понимания жизненное проявление чужой индивидуальности, чувственно данное ей», Дильтей объясняет особенностями самого сознания: «Ни в каком чужом жизненном проявлении не может выступить чего-либо такого, что не содержалось бы в жизненности постигающего. Во всех индивидуальностях те же функции, те же составные, и лишь задатки разных людей отличаются по степени их силы. Один и тот же внешний мир отражается в образах их представлений»[92].

Изучение «целого творения», – говорит Дильтей, – «требует перехода к индивидуальности автора, к литературе, с какой взаимодействует индивидуальность», так понимание целого осуществляется на основе понимания отдельного[93]. Индивидуальность автора, «творческая жизнь», присутствует в его

---

[89] Boeckh A. Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften. Leipzig: Teubner, 1886. S. 18.
[90] Ibid. S. 229.
[91] Дильтей В. Воображение поэта. Элементы поэтики // Дильтей В. Собр. соч. Т. 4. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 383.
[92] Дильтей В. Возникновение герменевтики. Дополнения из Рукописей // Дильтей В. Собр. соч. Т. 4. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 256.
[93] Там же. С. 257.

произведении, и «облик создания, – замечает философ, – позволяет постигнуть закон его складывания. Помня о своих наблюдениях над поэтическим творчеством и над родственной ему эстетической восприимчивостью, обо всяких свидетельствах поэтического процесса, перенося полученные таким способом психологические выводы на внешнюю историю постепенного складывания поэтических произведений и, наконец, анализируя сложившийся прозрачный облик таких созданий, благодаря чему можно дополнить и подтвердить взгляд на их генезис, мы открываем для себя увлекательный вид на всю область поэтического творчества»[94].

Представлениям Дильтея о феномене индивидуальности в культуре близка позиция Георга Зиммеля. Его «философия жизни» есть одновременно и «философия культуры» и «философия индивидуальности»[95].

Полагая, что жизнь каждого человека имеет свой, только для нее значимый «индивидуальный закон»[96], философ различает «количественный» индивидуализм эпохи Просвещения и времен Французской революции, освобождающий людей в плане социальном, и "качественный", осознанный индивидуализм эпохи Возрождения и рубежа XVIII–XIX столетий, свойственный творческим субъектам. Образцом такого рода индивидуальности являются для него Микеланджело, Рембрандт, Бетховен, Гете.

Зиммель не употребляет термина творческая индивидуальность, но описывает это явление в книге «Гете» (1913). Задавая вопрос: «*В чем смысл гётевского существования вообще?*», он поясняет: «Под духовным смыслом я понимаю отношение существования Гёте и его высказываний к основным категориям искусства и интеллекта, практики и метафизики, природы и духа – и развитие, которое эти категории получили благодаря ему. Речь идет о последних

---

[94] Дильтей В. Воображение поэта. Элементы поэтики // Дильтей В. Собр. соч. Т. 4. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 292-293.
[95] Ландман М. Георг Зиммель: контуры его мышления // Г. Зиммель. Избранное. Т. 2. М.: Юристъ, 1996. С. 530, 531.
[96] Зиммель Г. Созерцание жизни // Г. Зиммель. Избранное. Т. 2. М.: Юристъ, 1996. С. 118.

свойствах и мотивах его духовности, формирующих его поэзию и его исследования, его деятельность и его мировоззрение, – о «прафеномене» Гёте»[97].

Первую главу книги он посвящает жизни и творчеству писателя. Но «жизнь» в контексте книги – это процесс творческого становления, «жизнь духа», присущая особого рода субъекту – гению. Она развивается из внутреннего центра, определяется только его собственными силами и тем, что он считает необходимым, для которого завершенное творение есть естественно возникший продукт, а не цель, подчинившая себе его деятельность[98]. В предисловии Зиммель предупреждает, что его работа – полная противоположность исследованию жизни и творчества Гёте. «Речь здесь идет о чем-то третьем, – пишет он, – о чистом смысле, о ритмике и значении сущности, формирующихся, с одной стороны, во временной личной жизни, с другой – в объективных свершениях, в том, как понятие реализуется в душе, которая его мыслит, и в вещи, содержание которой оно определяет. Если где-либо, то только у Гёте может быть найдено это третье, эта "идея Гёте", ибо соответствие ее отражения в субъективной душевной жизни и в созданных творениях выступает здесь в неповторимой непосредственности и полноте»[99].

Рассматривая индивидуальность творческого субъекта как духовный опыт, неотделимый от творческой деятельности, Зиммель не отрицает жизненного, биографического опыта и в работе о Микеланджело подчеркивает особый характер феномена индивидуальности как телесно-духовного образования, «которое наиболее полно преодолевает *противоположность* тела и духа. Поскольку душа принадлежит именно этому *определенному* телу, а тело – именно этой *определенной* душе, они не только связаны друг с другом, но и пребывают друг в друге; индивидуальность возвышается над ними как более высокое,

---

[97] Зиммель Г. Гете // Г. Зиммель. Избранное. Т. 1. М.: Юристъ, 1996. С. 158. (Выделено Г. Зиммелем).
[98] Зиммель Г. Гете. С. 160-161.
[99] Там же. С. 158.

действующее в том, и в другом единство, как завершенный в себе и завершенный особенностью своей личности человек»[100].

Ни Зиммель, ни Дильтей, не были историками литературы, но представления философов о феномене индивидуальности сказались в трудах литературоведов начала XX века.

К этому времени «свойственная предшествующему типу художественного сознания стилистическая и жанровая аргументация заместилась в**и**дением историческим и индивидуальным. Центральным "персонажем" литературного процесса стало не произведение, подчиненное заданному канону, а его создатель, центральной категорией поэтики – не стиль или жанр, а автор»[101].

К проблеме субъекта творчества обращены исследования представителя духовно-исторического направления Фридриха Гундольфа[102]. Рассматривая ее в духе «философии культуры» Дильтея и интуитивизма Бергсона, Гундольф настаивает на том, что исследователь должен сосредоточиться на духовной жизни творца: гениальный художник, «как никто другой, представляет собой явленное в человеческом образе творческое начало жизни»[103]. В книге «Шекспир и "немецкий дух"» (1911) он наметил черты своего метода, окончательно определившегося в работе о Гете, опубликованной в 1916 году[104].

Гундольф посвящает книгу Гете «как единой фигуре», это единство духовной жизни и творческого деяния, в каком она выражается. «Лишь человек, его фигура, или облик даны нам сразу же и как становление, и как бытие, как отпечатлевшаяся форма, и как живое развитие: ибо духовный, а прежде всего творческий человек не делает сам и не испытывает ничего, он не движет и не развивает, ничего, что не творило бы его образ (Bild), и он не оставляет ни

---

[100] Зиммель Г. Микеланджело // Г. Зиммель. Избранное. Т. 1. М.: Юристъ, 1996. С. 412.
[101] Аверинцев С. С., Андреев М. Л. Гаспаров, М. Л. Гринцер, П. А. Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания; отв. ред. П.А. Гринцер. М. : Наследие, 1994. С. 32-33.
[102] Гундольф Ф. Шекспир и «немецкий дух». СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2015. 591 с. Gundolf F. Goete. Berlin: G. Bondi, 1916. 816 S.
[103] Гундольф Ф. Шекспир и «немецкий дух». СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2015. С. 37.
[104] Gundolf F. Goete.. 816 S.; Гундольф Ф. Шекспир и «немецкий дух». СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2015. 591 с.

созидания творения (Gebild), ни образа, в которых не было бы ощутимо и действенно движение жизни», – пишет Гундольф, и потому «произведения суть не знаки, отражающие жизнь, но тело ее содержащее»[105].

Жизнь творца, утверждает Гундольф, неотделима от его созданий: «жизнь, или, иначе, переживание, с самого начала погружено в творчество, руководствуется тем же инстинктом и направляется той же силой, что и творчество»[106]. Задачу литературоведения он видел в том, чтобы воссоздать символический духовный облик творческого субъекта и так открыть «всеобщий дух» национальной культуры: «Гундольф, – пишет Ю. Н. Солонин, – показал, что только благодаря Гёте немецкий язык стал достаточно богат, чтобы выразить Шекспира; благодаря романтизму он обрел необходимую свободу, а благодаря Шлегелю – способность к самоотречению»[107].

Воссоздавая целостный и неповторимый духовный облик творца в книгах о Шекспире, Гете, Клейсте, Опице[108], Фридрих Гундольф не употребляет термина «творческая индивидуальность», но говорит о «гении», субъекте, обладающем уникальной, только ему присущей творческой манерой: «Гений – это, во-первых, знание и, во-вторых, способность изобразить знаемое. Знание можно перенять у гения, его изобразительная сила неподражаема»[109]. Синонимом «гению» служат у него понятия «творческий человек»[110] и «творец»[111].

В литературоведение категория «творческая индивидуальность» входит с работами Эмиля Эннекена (Геннекена). Сущность искусства Эннекен видел в психологической стороне художественного творчества, а источником искусства

---

[105] Gundolf F. Goete. Berlin: G. Bondi, 1916. S. 5-6.Цит. по кн.: Михайлов А. В. Вильгельм Дильтей как литературовед и эстетик // Дильтей В. Собрание сочинений. Т. 4.: Герменевтика и литература. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 502.
[106] Там же. С. 502.
[107] Солонин Ю. Н. Трагедия «животворящего духа» // Гундольф Ф. Шекспир и «немецкий дух». СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2015. С. 4.
[108] Gundolf F. Heinrich von Kleist. Berlin: Bondi, 1922. 172 S.; Gundolf F. Martin Opitz. München. Leipzig: Duncker & Humblot, 1923. 53 S.
[109] Гундольф Ф. Шекспир и «немецкий дух». С. 246.
[110] Там же. С. 347.
[111] Там же. С. 344, 348.

считал внутреннюю жизнь человека[112]. «Произведение всякого художника, – утверждает он в «Опыте построения научной критики» (1888), – служит выражением его сознания. <…> Ему свойственно все то, что входит вообще в понятие человеческого сознания. Но так как сознание художника является в тоже время личным и высшим сознанием, то механизм этого сознания представляет много уклонений, своеобразия, которое и составляет то, что называют индивидуальностью художника, его особенностями, исключительностью. Благодаря именно этим уклонениям и исключительности сознания художник разнится от всякого другого человека и становится выше общего, среднего типа людей»[113].

Потому метод «эстопсихологии» нацелен, прежде всего, на изучении индивидуальности художника. «Душа его, – пишет Эннекен, – должна быть обрисована во всем ее полном составе; она должна быть охвачена во всем ее целом, со всем тем, что отложили в ней наследственность, воспитание, среда, разные случаи жизни, подражание. Она должна быть обрисована не в качестве искусственной абстракции, за вычетом известных элементов, будто бы чуждых ей, а во всем ее жизненном виде, во всей совокупности данных, ее составляющих[114].

Далее Эмиль Эннекен проводит различие между критикой, ставящей целью «действительно критиковать, судить, произносить определенный приговор насчет значения известной книги, драмы, картины, симфонии» и критикой, преследующей иную цель. Эта цель заключается в уяснении «особенных, выдающихся из ряда обыкновенного способностей данного художника», связывая их с известными принципами эстетики и общественным укладом, в условиях

---

[112] Курилов В. В. Психологическая школа // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. М.: Сов. энциклопедия, 1971. С. 65.

[113] Геннекенъ Э. Опытъ построенія научной критики. Эстопсихологія / пер. с франц. Д. Струнина. СПб.: Изд. журнала «Русское богатство», 1892. С. 11. URL: http://www.textology.ru/drevnost/geneken.html (Дата обращения 11.06.2016).

[114] Там же. С. 17.

которого сложилось произведение, сообразуясь при этом с данными наук о человеке и обществе[115].

В «Опыте построения научной критики» Эннекен определяет основные принципы своего метода. Он предлагает последовательно рассматривать художественное произведение с эстетической, психологической и социологической точек зрения. От художественного своеобразия текста исследователь должен перейти к психологическим особенностям автора, а затем обнаружить связь между писателем и обществом. Художник, считает Эннекен, не зависит от общества, но сознание общества подчинено влиянию гения. В художественных произведениях читателей привлекают те грани духовного облика автора, что свойственны им самим, и потому, сочинения значительных писателей, обнаруживая особенности их душевной жизни, позволяют говорить и о проблемах эстетики, и характеризовать общественное сознание[116].

Ученый применил свой метод на практике в книгах о знаменитых французских авторах и о зарубежных писателях, оказавших влияние на литературу Франции и «галло-латинский гений»[117].

Труды Эннекена и Гундольфа имеют экспериментальный характер. Оба они отказывались объяснять сущность творчества фактами биографии автора и условиями «среды», но принимали значение жизненного опыта. Оба стремились к созданию собственного метода. Эннекен считал свой метод («эстопсихологию) особым инструментом социологии, и в этом он близок Зиммелю. Фридрих Гундольф, называя свой подход символическим, рассматривал литературный процесс как составную часть «общей духовной истории (Geistesgeschichte), автономной от социальной обусловленности, его идеи созвучны философии культуры Дильтея»[118].

---

[115] Там же. С. 17.
[116] Hennequin É. Écrivains francisés Hennequin É. Écrivains francisés: Dickens, Heine, Tourgueneff, Poe, Dostoïewski, Tolstoï. Paris: Perrin, 1889. P. 285.
[117] Hennequin É. Quelques écrivains français : Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans , etc. Paris: Perrin, 1890. 235 p.; Hennequin É. Écrivains francisés: Dickens, Heine, Tourgueneff, Poe, Dostoïewski, Tolstoï. Paris: Perrin, 1889. 305 p.
[118] Солонин Ю. Н. Трагедия «животворящего духа». С. 7.

Основанием исследования для каждого из них стала индивидуальность творческого субъекта. В их трудах кристаллизуется представление о творческой индивидуальности как «исключительности» сознания художника»[119], духовном опыте, воплощенном в творчестве и от творческого деяния неотделимом. В них же обнаруживается то свойство категории «творческая индивидуальность», какое будет привлекать исследователей последующих поколений. Это, с одной стороны, возможность глубоко изучать частное – индивидуальный внутренний опыт, индивидуальный стиль и способы выражения мысли, а с другой – создать представление о всеобщем, о специфике общественного сознания, «истории национального духа».

Идеи ученых формируются в полемике с биографическим направлением, созданным Шарлем Сент-Бевом и культурно-историческим методом Ипполита Тэна. Но для Сент-Бева, проблема творческой индивидуальности была центром эстетических размышлений о литературе и литературной критике, отношениях автора и произведения[120]. Не только факты биографии, но и индивидуальные черты автора определяют, по мысли Сент-Бева, своеобразие творчества: «Я могу наслаждаться тем или иным произведением, пишет он, – но мне затруднительно судить о нем помимо моего знания о самом человеке; я бы сказал: "*каково дерево, таковы и плоды*". Вот почему изучение литературы совершенно естественным образом приводит меня к изучению психологии»[121].

По замечанию А. Б. Щербакова, методология Сент-Бева обусловлена эмпирическим подходом к литературному материалу и романтическим представлением о писателе как первопричине художественного произведения. «Для Сент-Бева не существовало принципиальной разницы между фактами личной жизни, документами эпохи и художественным произведением. Все это

---

[119] Геннекенъ Э. Опытъ построенія научной критики. Эстопсихологія. С. 40.
[120] Roger J. La critique littéraire. Paris: Armand Colin, 2007. P. 25.
[121] Сент-Бёв Ш.О. Шатобриан в оценке одного из близких друзей в 1803 г. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе / Сост., общ. ред. и вступит. статья Г.К. Косикова. М., 1987. С. 40. (Выделено Ш. О. Сент-Бевом)

материал для построения индивидуального психологического портрета»[122]. Автор в понимании Сент-Бева – не автор-творец и не «автор-субъект сознания, выражением которого становится художественный текст»[123], но автор биографический. Однако обращение к неповторимым чертам натуры автора позволило биографическому методу стать своего рода «приготовительной школой, повлиявшей на возникновение психологического подхода и фрейдизма»[124].

Ипполит Тэн не отрицал связи личности писателя с его произведениями, и, сосредоточившись на поиске общих исторических и культурных закономерностей, принимал значение частной биографии и психологии создателя художественного произведений. «Видимый, телесный человек есть лишь указание, при помощи которого надо изучать человека невидимого, его душу», – пишет Ипполит Тэн в работе «О методе критики и об истории литературы» (1896)[125].

Феномен творческой индивидуальности учитывали последователи Ипполита Тэна. В индивидуальности писателя, проявляющейся в стремлении «делать иначе» (faire autrement), видел главный фактор литературной эволюции Фердинанд Брюнетьер[126]. Представление о творческой личности как «цели и высшем идеале человечества, источнике и творце культуры воплощено в книгах Георга Брандеса о Шекспире, Гёте, Вольтере, Цезаре, Микеланджело[127].

К личности писателя был внимателен Франческо де Санктис. Его «История итальянской литературы» (1869), труды о Петрарке, Леопарди и поэтах

---

[122] Щербаков А. Б. Литературоведческие мифы: культурно-историческая школа и проблема творческой индивидуальности // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. Вып. № 1. С. 327.
[123] Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Методы изучения литературы. Системный подход: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 48.
[124] Там же. С. 53.
[125] Тэн И. О методе критики и об истории литературы. СПб.: Тип. Б. Брауде, 1896. С. 8.
[126] Махов А. Е. «Отложенное столетие. О проекте энциклопедии Западное литературоведение XIX века» // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 243.
[127] Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / под ред. В. М.Толмачёва. М.: Академия, 2003. С. 332.

сицилийской школы[128] оказали влияние на эстетические представления Бенедетто Кроче.

Кроче рассматривал искусство как область индивидуального, высшую форму интуитивного познания. Задачу критики он видел в том, чтобы изучив эмпирическую личность художника, понять трансцендентальную сущность его творчества, «творческое видение действительности, носящее в себе самом и мерило и законы»[129]. Решением этой задачи стали, созданные им в 1920-е годы, статьи о Данте, Шекспире, Сервантесе, д'Аннунцио[130].

Особое значение проблеме творческой индивидуальности писателя («individualité littéraire») придавал ученик Брюнетьера, автор «Истории французской литературы» (1895). Гюстав Лансон. Важность «личных элементов» для истории литературы он связывал с «эмоциональной» и «эстетической» природой художественного творчества. «Историк, – пишет он, – доискивается общих фактов, а отдельными личностями интересуется лишь в той мере, в какой они являются представителями целых групп или меняют ход движений; мы же прежде всего останавливаемся на личностях, так как чувствование, страсть, вкус, красота суть явления индивидуальные. Расин интересует нас <…> потому, что он – Расин, единственное в своем роде сочетание чувств, воплощенных в красоте.

Говорят, что историческое чутье есть чутье различий. В этом смысле мы наиболее историчные из историков, потому что в то время как историк устанавливает различия между общими фактами, мы прослеживаем эти различия дальше, до личностей, мы задаемся целью определять индивидуальное своеобразие, то есть явления единственные, неповторимые и несоизмеримые»[131].

---

[128] De Sanctis F. Saggio critico sul Petrarca. Napoli : A. Morano, 1869. 319 p.; De Sanctis F. Studio su Giacomo Leopardi. Napoli: Morano, 1885. 349 p.

[129] Мокульский С. С. Кроче // Литературная энциклопедия. Т. 5. М.: Изд-во Ком. акад., 1931. С. 683.

[130] Croce B. La poesia di Dante. Bari: G. Laterza, 1921. 126 p.; Кроче Б. Литературная критика // Б. Кроче. Антология сочинений по философии ; пер. С. Мальцевой / Б. Кроче. СПб. : Пневма, 1999. С. 285-354.

[131] Лансон Г. Метод в истории литературы / пер. М. О. Гершензона // Гершензон М. О. Видение поэта. Приложение. М.: 2-я типолитогр. МГСНХ, 1911. С. 56.

В изучении «индивидуального гения» Гюстав Лансон видит путь к открытию «общечеловеческих и национальных движений мысли и чувства». Исследователь, пишет он, должен «двигаться одновременно в двух направлениях: очищать индивидуальность и воспроизводить ее в ее единственной, непретворимой и неразложимой субстанции, и в то же время ставить образцовое произведение в перспективу, выставлять гениального человека, как продукт среды и представителя группы»[132].

Таким образом, в становлении истории литературы как научного знания феномен творческой индивидуальности играет важную роль. В основе литературоведческого анализа ученых лежит интерес к автору, фактам его биографии и внутренней жизни, особенностям его мировосприятия, воплощению индивидуального сознания в творчестве.

В зарубежном, в частности, французском, литературоведении XX века в полемике «новой критики» с критикой «академической», в отрицании историко-литературного метода утверждалось стремление к имманентному анализу литературного произведения. Вместе с тем французское «академическое» литературоведение 1960–1970-х годов отличалось вниманием к проблеме индивидуальности и стремлением включить ее в историко-культурный контекст. Клод Пишуа, Антуан Адан в своих программных статьях главной задачей историка литературы называют анализ произведения, «неотделимый от духа его создателя и от событий его духовной биографии», а «настоящим» предметом исследования считают своеобразие литературного произведения, ценность его как явления «индивидуального творчества» (sa valeur de création personnelle)[133].

И такие направления «новой критики», как психоанализ, тематический анализ, генетический структурализм пользуются «фактами биографии писателя как средством, помогающим исследователю проникнуть в глубины его сознания

---

[132] Там же. С. 57.

[133] Pichois C. L'histoire littéraire traditionnelle // Cahiers de l'Association internationale des études francaises. 1964. N.16. P. 118; Adam A. Qu’est que ce de l’histoire littéraire // La revue de l’enseignement supérior. 1959. N. 1. P. 33.

или подсознания, чтобы постичь течение творческого процесса»[134].

Жан-Пьер Ришар, один из самых ярких представителей тематической критики, связывает анализ текста с более глубоким пониманием личности его создателя[135]. Ученый подчеркивает двойственный характер творчества: создание произведения есть одновременно и формирование автора[136]. Внимание Ришара к личности автора и концепция становления творческой индивидуальности в самом процессе письма были восприняты его учениками[137].

Индивидуальность художника, отношения «я» творческого и «я» социального занимают важное место в исследованиях психоаналитического характера[138]. Столь же важны они и для ученых генетической школы. «Генетическая критика, – отмечает Н. Ф Ржевская, – мыслит себя как наука общественная, теснейшим образом связанная с изучением общества и культуры в целом, ставящая вопрос о взаимодействии творческой индивидуальности с коллективом и отстаивающая исторический подход к изучаемому явлению»[139].

Исследователь ссылается здесь на статью основателя Института современных текстов и манускриптов Луи Э, опубликованную в 1979 году[140]. Значительно позже, в 2002 году, в книге о проблемах генетической критики Луи Э

---

[134] Ржевская Н. Ф. Литературоведение и критика в современной Франции. Основные направления, методология и тенденции. М.: Наука, 1985. С. 15, 25.

[135] «О чем бы ни писал Ришар, его всегда интересует автор», – замечает Н. Ф. Ржевская. (Ржевская Н. Ф. Литературоведение и критика в современной Франции. С. 117).

[136] Richard J.-P. Littérature et Sensation. Stendhal, Flaubert, Fromentin, les Goncourt. Paris: Seuil, 1954. 286 p.; Richard J.-P. Poésie et Profondeur. Paris: Seuil, 1955. 256 p.

[137] В частности, они стали основой исследований Ивана Леклерка о Флобере. Leclerc Y. Flaubert. Le bonheur dans la bêtise // Magazine littéraire. 2000. N. 389. Juillet-août. P. 52-55; Leclerc Y. Sept années noires [Электронный ресурс] // Revue Flaubert. 2001. N.1. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue1/leclerc.pdf (Дата обращения 2.07.2015); Leclerc Y. "L'auteur c'est bien moi": Gve Flaubert ou l'écrivain-manuscrit // Revue Flaubert. 2002. N. 2. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue2/lecler.pdf (Дата обращения 2.07.2015).

[138] Mauron Ch. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique. Paris: Editions José Corti, 1963. 360 p.; Sonnenfeld A. La Tentation de Flaubert // Cahier de l' Association internationale des études françaises. 1971. Vol. 23. No. 23. P. 311-326; Bem J. Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Etude de La Tentation de Saint Antoine. Neuchatel: La Baconniere-Payot, 1979. 620 p.; Bem J. La fonction des bêtes dans La Tentation de saint Antoine // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1979. No. 31. P. 35-44.

[139] Ржевская Н. Ф. Литературоведение и критика в современной Франции. Основные направления, методология и тенденции. М.: Наука, 1985. С. 254-255.

[140] Hay L. Genetic Criticism: Origins and Perspectives // Essais de critique génétique. Paris: Flammarion, 1979. P. 227-236.

подчеркнул особую связь, возникающую при изучении рукописей между исследователем и автором: воссоздание процесса письма воскрешает опыт автора, позволяет «проникнуть в бесконечное пространство творческого духа»[141]. Современная генетическая критика, рассматривая произведение в процессе его создания, стремится приблизиться к личности художника[142]. Анри Миттеран, обсуждая с Пьером-Марком де Биази и Анной Эршберг Перро задачи литературоведения, говорит о синтезе социологии, истории литературы, психоанализа и подчеркивает необходимость выявления «всего индивидуального и исключительного» в тексте[143].

К понятию творческой индивидуальности зарубежные литературоведы обращаются в эмпирических исследованиях в связи с проблемами стиля, самосознания творческого субъекта. Исследователей интересует и биографический аспект индивидуальности автора, проблема становления художника. Примером могут служить доклады участников конференции, посвященной Шатобриану, опубликованные в сборнике «Шатобриан до "Гения христианства"»[144]. В частности, статья Патриции Нероцци о «болезненно-травматическом» переживании Шатобрианом революционных событий и значении биографического и духовного опыта в раннем его творчестве, работа Аурелио Принчипато о путешествии Шатобриана в Америку и переосмыслении классических концепций «естественного человека» [145].

---

[141] Hay L. La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique. Paris: José Corti, 2002. P. 19-20.

[142] Biasi P.-M. de. Flaubert, l'Invention du roman moderne // Magazine littéraire . N. 401. 2001. P. 3.

[143] Mitterand H., Biasi P.-M. de, Herschberg Pierrot A. «Henri Mitterand – Critique génétique et sociocritique» // Genesis. 2010. N. 30. P. 59-63.

[144] Chateaubriand avant le Génie du christianisme : Actes du colloque de l’ENS ; dir. Béatrice Didier et Emmanuelle Tabet. Paris : Champion, 2006. 161 p.

[145] Nerozzi P. Sept ans de séjour en Angleterre (1793-1800) // Chateaubriand avant le Génie du christianisme : Actes du colloque de l’ENS ; dir. Béatrice Didier et Emmanuelle Tabet. Paris: Champion, 2006. P. 11-27; Principato, Aurelio. Le premier Chateaubriand entre le sauvage et le héros antique // Chateaubriand avant le Génie du christianisme : Actes du colloque de l’ENS ; dir. Béatrice Didier et Emmanuelle Tabet. Paris: Champion, 2006. P. 45-61.

Теоретического аспекта феномена творческой индивидуальности касаются зарубежные философы и социологи[146].

Заметим, что в зарубежных исследованиях понятие творческой индивидуальности определяется вариативно: «individualité créatrice» «individualité artistique», «individualité esthétique», «individualité de l'écrivain», «personnalité créative»[147], «individuality of the author»[148], «individualità del artista», «personalità letteraria»[149].

В отечественном литературоведении категория творческой индивидуальности имеет свою историю. Она изложена в работах С. А. Рейсера, О. А. Шатохиной, П. К. Чекалина и особенно подробно в работах А. Б. Щербакова[150].

---

[146] Abel O. Fondements philosophiques de l'individualité. Fundamenti filosofici dell'individualita // Filisofia e theologia. 2010. N. 1. P.7-16 ; Feist G. J. A Meta-Analysis of Personality in Scientific and Artistic Creativity // Personality and Social Psychology Review. 1998. No. 2. P. 290-309; Sur l'individu: Contributions au colloque de Royaumont; sous la direction de Paul Veyne, Jean-Pierre Vernant, Louis Dumont, Paul Ricœur, Françoise Dolto, Francisco Varela, Gérard Percheron. Paris: Le Seuil, 1987. 128 p.; Heinich N. Façons d'«être» écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité // Revue française de sociologie. 1995. Vol. 36. N. 3. P. 499-524; Sapiro G. La vocation artistique entre don et don de soi // Actes de la recherche en sciences sociales. 2007. No. 3. P. 4-11; Müller H.-P. Comment l'individualité est-elle possible? Conditions structurelles et culturelles d'un idéal de la culture moderne // Sociologie et sociétés. 2012.Vol. 44. N. 2. P. 183-206.

[147] Rémer B. Fragments d'un discours théâtral. Entre singulier et pluriel, de l'individualité créatrice à l'œuvre collective. Paris: L'Harmattan, 2002. 356 p.; Pinel F. Le rapport au féminin et l'espace épistolaire dans la Correspondance de Gustave Flaubert : these pour obtenir le grade de docteur de l'universite de Nice Sophia-Antipolis, 2011. 623 p.; Thibeault J. Je suis un individu: le projet d'individualité dans l'oeuvre romanesque de Dany Laferrière // Voix et Images. 2011. Vol. 36. No. 2 (107). P. 25-40; Macé M. Deux styles d'individuation [Электронный ресурс] // Acta fabula. 2010. Vol. 11. No. 4. URL: http://www.fabula.org/revue/document5639.php. (Дата обращения 11.07.2015); Galley N. De l'original à l'excentrique : l'émergence de l'individualité artistique au nord des Alpes. Fribourg: Université de Fribourg, 2005. 245 p.; Sapiro G. La vocation artistique entre don et don de soi // Actes de la recherche en sciences sociales. 2007. No. 3. P. 4-11; Sirois D. "Gavin Turk: L'individualité esthétique / Gavin Turk: Aesthetic Individuality" // Espace: Art actuel. 2006. No. 76. P. 15-18; Ragghianti C. L. Conscience et connaissance de l'individualité langage artistique histoire. Pisa: Università degli Studi, 1961. 67 p.

[148] López Vera A. Been There, Done That: An Author's Struggle for Individuality through Postmodernity [Эл. ресурс]. URL: https://performance.millikin.edu/LiteratureCasebooks/GoonSquad/Essays/Lopez_Vera.pdf. (дата обращения 11.07.2015).

[149] Scappaticci T. Lo scrittore al bivio: studi sulla letteratura del Novecento. Cosenza: Pellegrini Editore, 2004. 167 p.; Tecchi B. Scrittori tedeschi moderni. Roma: Edizioni de storia e letteratura, 1959. 264 p.; Barbalato B. Sul palco c'è l'autore: Scivere, filmare, interpretare. Louvain : Presses univ. de Louvain, 2006. 280 p.; Melani C. Effetto Poe: influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana. Firenze: Firenze University Press, 2006. 325 p.

[150] Рейсер С. А. Творческая индивидуальность (К истории термина) // Страницы истории русской литературы. М.: Наука, 1971. С. 357-365; Шатохина О. А., Чекалов П. К. О разработке понятия «творческая индивидуальность писателя» в советском литературоведении //

В 1971 году к истории термина «творческая индивидуальность» обратился С. А. Рейсер. Основываясь на лингвистическом анализе выражения «творческая индивидуальность», он пришел к выводу, что термином это выражение стало в середине 1950-х годов, а употребление его в 1910-1930-е годы было случайным и необязательным[151]. В настоящее время эта точка зрения представляется спорной[152]. Проблема индивидуального авторского сознания в отечественном литературоведении, по наблюдению А. Ю. Большаковой и М. Б. Лоскутниковой, возникла значительно раньше. Писатель как «личность и творческая индивидуальность» были центром литературно-критических размышлений Н. М. Карамзина[153]. «Творец всегда изображается в творении и часто – против воли своей», – писал он в 1794 году в статье «Что нужно автору?»[154].

Не игнорировали феномена творческой индивидуальности представители отечественного культурно-исторического, сравнительно-исторического и психологического литературоведения. А. Н. Пыпин обращался к явлениям общественной психологии, воздействующим на формирование мировоззрения

---

Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения: сб. материалов Междунар. науч. конф. / ред.-сост. Л. П. Егорова. Ставрополь: Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2008. С. 42-48; Щербаков А. Б. Генезис термина «творческая индивидуальность». Статья первая // Проблемы филологического образования. Сборник научных трудов. Вып. 3. 2011. С. 129-136; Щербаков А. Б. Генезис термина «творческая индивидуальность». Статья вторая // Проблемы филологического образования. Вып. 6. 2014. С. 141-147; Щербаков А. Б. Литературоведческие мифы: культурно-историческая школа и проблема творческой индивидуальности // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. Вып. № 1. С. 326-329.

[151] Рейсер С. А. Творческая индивидуальность (К истории термина). С. 361.

[152] Щербаков А. Б. Литературоведческие мифы: культурно-историческая школа и проблема творческой индивидуальности // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. Вып. № 1. С. 326-329; Егорова Л. П. Творческая индивидуальность писателя: проблема дефиниций // Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения : сб. материалов Междунар. науч. конф. / ред.-сост. Л. П. Егорова. Ставрополь: Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2008. С. 3-12; Шатохина О. А., Чекалов П. К. О разработке понятия «творческая индивидуальность писателя» в советском литературоведении // Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения: сб. материалов Междунар. науч. конф. / ред.-сост. Л. П. Егорова. Ставрополь: Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2008. С. 42-48.

[153] Большакова А. Ю. Рождение теории автора: генезис и полемический спектр. Статья первая // Південний архів. Зборник наукових праць. Філологічні науки. Министерство просвещения и науки Украины. Вып. XLVI. Херсон: Видавництво Херсонский госуд. ун-тет, 2009. С. 10-20; Лоскутникова М. Б. Русское литературоведение XVIII-XIX веков. Истоки, развитие, формирование методологий. М.: Флинта. Наука, 2009. С. 109;

[154] Карамзин Н. М. Что нужно автору? // Н. М. Карамзин. Избранные сочинения в двух томах. Т. 2. М.; Л.: Худож. лит., 1964. С. 120-122.

писателей, что «открывало свой путь для решения вопроса о соотношении творческой индивидуальности с литературным процессом»[155].

Основоположник исторической поэтики А. Н. Веселовский не ставил главной своей задачей истолкование «личного творчества», но подошел к этой проблеме. Он полагал, что понять великих поэтов можно лишь изучив их время и литературное окружение. «Понятая таким образом история литературы, – пишет, цитируя его И. К. Горский, – "не только не исключает, но и предполагает пристальное, атомистическое изучение какой-нибудь невзрачной легенды, наивной литургической драмы, не забывая ради них ни Данте, ни Сервантеса, а подготовляя к ним»[156].

В 1910–1920-е годы категория творческой индивидуальности становится методологическим принципом литературоведов-«интуитивистов»: Ю. И. Айхенвальда, А. М. Евлахова, М. О. Гершензона.

Ю. И. Айхенвальд использует термин в разных вариантах: «внутренняя индивидуальность», «поэтическая индивидуальность», «творческая субъективность писателя»[157]. Утверждая, что «сущность художественного произведения определяется индивидуальной психикой его творца», Ю. И. Айхенвальд подчеркивает значение духовного опыта писателя: «Внешняя жизнь сама по себе еще ничего не значит. А жизнь внутренняя, то, что только и важно, сама скажется в творении писателя, хочет он того или нет»[158].

Термин «творческая индивидуальность» употребил А. М. Евлахов во «Введении в философию художественного творчества» (1917). Здесь же он назвал это явление «имманентным» творчеству, иррациональным, средствами исторической поэтики непостижимым и указал на значение «эстетико-

---

[155] Щербаков А. Б. Литературоведческие мифы: культурно-историческая школа и проблема творческой индивидуальности. С. 328.
[156] Горский И. К. Об исторической поэтике Александра Веселовского // А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. М.: Высш. Школа, 1989. С. 19.
[157] Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей // Собр. соч. Т. III. Берлин: Книгоиздательство «Слово», 1923. С. 121, 186, 123.
[158] Там же. С. 22, 24.

психологического» метода (эстопсихологиии Эннекена) в изучении творческой индивидуальности[159].

Личность и индивидуальность в их отдельно взятых духовных устремлениях составляют основу философии истории и философии культуры М. О. Гершензона. Ученый видел в истории культуры «историю духовных биографий отдельных личностей»[160]. «Общество, без сомнения, живет единой жизнью, – пишет он в предисловии к «Истории Молодой России», – но оно живет ею в людях» (1908)[161]. Сущность духовного движения, по мысли О. М. Гершензона, воплощается в индивидуальном самосознании. «Общество не ищет, не мыслит, не страдает, страдают и мыслят только отдельные люди»[162].

Категория индивидуальности явилась также основой филологических исследований М. О. Гершензона. «Сущность художественного произведения – в одушевляющей его идее-страсти, а не в его качественных признаках, которые все соподчинены той "идее". Как всякий живой организм есть своеобразный и однократный план и неповторимое назначение в мире, осуществляемое плотью, так и возникший в поэте, полуосвещенный сознанием замысел отложился и действует в поэме, которую мы читаем. А замысел человека есть плод его воли, всех его предрасположений, опыта, навыков, размышлений. И потому произведение искусства может быть правильно понято только в целостной живой личности своего творца, и совершенно не может быть понято вне ее, как объективно существующее», – пишет он в книге «В**и**дение поэта» (1919)[163].

Индивидуальное начало, полагает исследователь, сказывается в своеобразии созданного писателем «нового мира», либо подобного, либо частично подобного реальному, в выборе художественных средств. В основе художественного образа, пишет он, лежат «субъективно выбранные признаки действительности», и дело

---

[159] Евлахов А. М. Введение в философию художественного творчества // Собр. соч. Т. 3. Ростов-на-Дону, 1917. С. 42, 56

[160] Чернышева А. В. Личность и индивидуальность как основа философии истории и философии культуры М. О. Гершензона // Вестник Башкирск. ун-та. 2011. № 4. С.133.

[161] Гершензон М. О. История молодой России. М.: Тип. т-ва И.В. Сытина, 1908. С. 4.

[162] Там же. С. 4.

[163] Гершензон М. О. Видение поэта. М.: 2-я типолитогр. МГСНХ, 1919. С. 10.

художника состоит в том, чтобы «выразить свое видение мира», так как «другой цели искусство не имеет»[164]. Художественную критику ученый называет «искусством медленного чтения», задача ее – обнаружить «сквозь пленительность формы видение художника»[165].

Взгляды М. О. Гершензона близки позиции Гюстава Лансона, чью работу «Метод в истории литературы» в собственном переводе он поместил в приложение к книге «В**и**дение поэта».

В конце 1920-х – начале 1930-х годов проблема творческой индивидуальности становится предметом полемики в борьбе литературных объединений, по-разному понимавших искусство. Представление об искусстве как специфической форме познания, следование традициям русских классиков, принципам «интуитивного творчества», стремление «преломлять мир сквозь призму своей индивидуальности» было характерно представителям группы «Перевал» (1923–1932)[166]. Внимание к феномену творческой индивидуальности свойственно теоретиками этой группы: А. К. Воронскому, Д. А. Горбову, А. З. Лежневу[167].

Требования «перенести центр внимания литературы с человеческих переживаний на организацию общества», отказаться от интуитивизма во имя рационализма, выдвинутые представителями радикально левого крыла литературной критики 1920-х годов, были несовместимы с понятием творческой индивидуальности». В. О. Перцов, Б. И. Арватов, С. М. Третьяков, Н. Ф. Чужак, печатавшие свои манифесты в журналах «Леф», «Новый Леф» в 1923–1928 годы,

---

[164] Там же. С. 11, 16.
[165] Там же. С. 18.
[166] Корниенко Н. Литературная критика и культурная политика периода нэпа: 1921–1927 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпоха / под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 99.
[167] Воронский А. К. Гоголь. М.: Молодая гвардия, 2011. 464 с. (Книга была написана в 1934 году); Горбов Д. А. Путь М. Горького. М.: Артель писателей «Круг», 1928. 140 с.; Горбов Д. А. Жизнь и творчество Беранже. М: Гослитиздат, 1923.130 с.; Лежнев А. З. Два поэта. Гейне, Тютчев. М.: Гослитиздат, 1934. 349 с.; Лежнев А. З. Проза Пушкина. Опыт стилевого исследования. М.: Гослитиздат, 1937. 415 с.

декларировали неприятие литературных традиций и вместе с тем отвергали феномен творческой индивидуальности[168].

В «совершенно ложном представлении о характере художественного творчества» и «непомерной переоценке значения так называемой творческой индивидуальности» упрекал теоретиков «Перевала» О. М. Брик[169]. Значение феномена творческой индивидуальности категорически отрицал равно далекий и от «интуитивистов», и от ОПОЯЗа сторонник историко-культурного метода П. Н. Коган. «Поэзия есть высшая форма познания мира, но поэты – не обязательно великие люди. <…> Слово выражает только то, что обще многим, а не то, что принадлежит одному исключительно. Литературное произведение есть акт общественный, а не индивидуальный», – утверждает он, призывая «любить поэзию без поэтов»[170]. Автор художественного произведения – нечто второстепенное, говорить о нем, «все равно, что объяснять появление железной дороги или моста в данном месте вдохновением инженера, а не совокупностью экономических условий»[171].

Сложным было отношение к проблеме индивидуальности художника, историков литературы и теоретиков формальной школы: В. Б. Шкловского, Б. М.Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, В. М. Жирмунского. Взгляд на историю литературы как структуру с имманентными и системными механизмами определил понимание эволюции художественных явлений следующим образом: «Формы искусства развиваются не потому, что жизнь (или жизненный опыт авторов) свободно развивается, подталкивая художников к поиску оригинальных решений никогда ранее не возникавших дилемм, но потому, что сама

---

[168] Заламбани М. Литература факта: От авангарда к соцреализму / перев. с итал. Н. Колесовой. Спб.: Академический проект, 2006. С. 10-12.
[169] Брик О. М. Против «творческой личности» // Новый ЛЕФ. 1928. № 2. С. 12-14.
[170] Коган П. Н. Пролог. Мысли о литературе и жизни. Петербург : Изд-во Я. М. Нейенбурга, 1915. С. 7.
[171] Коган П. С. Литература этих лет. 1917–1923. Иваново-Вознесенск: Изд-во Основа, 1924. С. 9.

имперсональная логика литературного ремесла требует оживления исчерпанных приемов»[172].

Ученые настаивали на том, что предметом теории литературы должны быть сами литературные произведения, но не внешние обстоятельства, в которых они создаются. Не интуиция, воображение или гений, не психика автора или читателя, а произведение есть «место» собственного литературного» анализа[173]. Все внимание участников ОПОЯЗа было направлено на анализ формы, произведение рассматривалось как сумма приемов, его составляющих, содержанию отводилась роль «мотивировки» этих приемов.

Недостаточность ранней своей концепции русские формалисты осознали к середине 1920-х годов, и в это время обнаружился их интерес к истории литературы[174], а вместе с тем и к авторской или «литературной» индивидуальности. Это понятие в вариантах «авторская индивидуальность», «литературная личность» возникает в работах Ю. Н. Тынянова «Блок» (1919), «Литературный факт» (1924) и «О литературной эволюции» (1927).

Литературный факт в понимании Ю. Н. Тынянова – «непрерывно эволюционирующий ряд»[175]. Он включает в себя «самые разные явления абстрактного или конкретного характера из сферы словесной эстетической деятельности человека», и в том числе феномен авторской индивидуальности[176].

В статье «О литературной эволюции» Ю. Н. Тынянов ставит вопрос о возможности «имманентного изучения произведения вне соотнесенности его с системою литературы» и так отвечает на него: «Изолированное изучение произведения есть та же абстракция, что и абстракция отдельных элементов

---

[172] Эмерсон К. Литературные теории 1920-х годов: Четыре направления и один практикум // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпоха ; под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 217.

[173] Назиров Р. Г. История формализма в литературоведении // Назировский сборник: исследования и материалы. Уфа: Изд-во Башкир. госуд. пед. ун-та, 2011. С. 73.

[174] Эмерсон К. Литературные теории 1920-х годов: Четыре направления и один практикум. С. 210.

[175] Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 270.

[176] Ахмедьяров К. К. Тынянов о функционально-динамической природе художественного слова // Текст. Структура и семантика. Т. 1. М.: Изд-во : Моск. госуд. обл. пед. ун-та, 2001. С. 180.

произведения», «обособляя литературное произведение или автора, мы не пробьемся и к авторской индивидуальности»[177].

Авторская индивидуальность в представлении Ю. Н. Тынянова, не есть статическая система: Она динамична, «как литературная эпоха, с которой и в которой она движется. Она – не нечто подобное замкнутому пространству, в котором налицо то-то, она, скорее, ломаная линия, которую изламывает и направляет литературная эпоха», – пишет исследователь[178].

Ю. Н. Тынянов разграничивает «индивидуальность литератора» и «литературную индивидуальность», полагая, что при их отождествлении «вопрос об эволюции и смене литературных явлений подменяется вопросом о психологическом генезисе каждого явления, и вместо литературы предлагается изучать "личность творца"»[179].

«Литературная личность», утверждает он, представляет собой не «субъект художественной речи» или «литературную конкретность», но творческое явление, представленное как «конструктивный принцип»[180]. В структуру «литературной личности» исследователь включает «условную биографию», какую воссоздает читатель в том случае, если в произведении присутствует намеренная или непреднамеренная авторская установка на это[181]. «Искусство, – пишет он в статье «Промежуток», – всегда тесно связано с личностью. Читатель за словом видит человека, за стиховой интонацией угадывает «личную». Вот почему необыкновенно сильна была в стихах литературная личность Блока (не живой, не «биографический» Блок, а совсем другого порядка, другого плана, стиховой Блок)[182].

Называя «литературную личность» конструктивным принципом, Ю. Н.

---

[177] Тынянов Ю. Н.. О литературной эволюции // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 273; Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 259

[178] Тынянов Ю. Н. Литературный факт. С. 259.

[179] Там же. С. 259.

[180] Там же. С. 261.

[181] Тоддес Е. А., Чудаков А. П., Чудакова М. О. Комментарии // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 512.

[182] Тынянов Ю. Н. Промежуток // Ю. Н. Тынянов. Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 170

Тынянов не отвергает сложной связи ее с человеком-творцом: «Эмоциональные нити, которые идут непосредственно от поэзии Блока, стремятся сосредоточиться, воплотиться и приводят к *человеческому лицу за нею*», – так завершает он статью о Блоке[183]. Речь идет здесь не о человеке вообще, но о субъекте творчества. «Само это "лицо" – отмечает В. В. Эйдинова – плод искусства. Поэтому категория "литературная личность" сопрягается с индивидуальным стилем»[184].

Категория «литературной личности» важна была Тынянову как «частный аспект» теории литературной эволюции. Ему, как и другим формалистам, необходимо было разделить биографию автора и его творчество[185].

Ученый ясно представлял необходимость разграничить «две области исследования: исследование *генезиса* и исследование *традиций* литературных явлений», противоположных по своим критериям[186]. Вопрос о литературной личности, связи биографии и творчества писателя представлялся ему сложным и требующим дальнейшего осмысления в контексте истории литературы. Об этом свидетельствует его письмо к В. Б. Шкловскому от 5 марта 1929 года: «Необходимо осознать биографию, чтобы она впряглась в историю литературы, а не бежала, как жеребенок, рядом»[187]. В этом письме Тынянов подчеркивает деятельностное начало феномена литературной личности: «Личность не резервуар с эманациями в виде литературы и т. п., а поперечный разрез деятельностей, с комбинаторной эволюцией рядов. Я *еще* не додумал, буду думать»[188].

«По-видимому, – отмечают комментаторы сборника работ Ю. Н. Тынянова, – его поиски были направлены в русло такого понимания биографии как предмета изучения, которое устанавливало бы некий изоморфизм между эволюцией

---

[183] Тынянов Ю. Н. Блок // Ю. Н. Тынянов. Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 123.
[184] Эйдинова В. В. Ю. Тынянов о «литературной личности» // Филологические науки. 1980. № 3. С. 77.
[185] Тоддес Е. А., Чудаков А. П., Чудакова М. О. Комментарии // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 513.
[186] Тынянов Ю. Н. Тютчев и Гейне // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 29. Выделено Ю. Н. Тыняновым.
[187] Цит. по Тоддес Е. А., Чудаков А. П., Чудакова М. О. Комментарии // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 513.
[188] Там же. С. 513.

литературы и эволюцией личности писателя <…>. «Связь "жизни" и "творчества" предстояла как сложнейшая и не решаемая в плоскости чисто фактологической проблема»[189].

Представления Ю. Н. Тынянова о «литературной личности», отношениях биографии («условной биографии») и творчества близки идеям Б. В. Томашевского, считавшего созданную автором легенду о себе подлинным, достойным изучения литературным фактом. «Для историка литературы только она и важна для воссоздания той психологической среды, которая окружала эти произведения, и она необходима постольку, поскольку в самом произведении заключены намеки на эти биографически-реальные или легендарные, безразлично – факты жизни автора», – писал он в статье «Литература и биография»[190].

Б. В. Томашевский, подобно Ю. Н. Тынянову, рассматривал индивидуальность писателя как явление, принадлежащее истории литературы. Он так определяет предмет истории литературы и отличный от него предмет теории литературы: «Историк литературы изучает всякое произведение как неразложимое, целостное единство, как индивидуальное и самоценное явление в ряду других индивидуальных явлений, <…> историк изучает группировку литературных школ и стилей, их смену, значение традиции в литературе и степень оригинальности отдельных писателей и их произведений. <…>. Иной подход – теоретический. При теоретическом подходе литературные явления подвергаются обобщению, а потому рассматриваются не в своей индивидуальности, а как результаты применения общих законов построения литературных произведений. <…> Если генезис приемов и произведений рассматривается в пределах индивидуального творчества, мы имеем «психологию творчества», решающую вопросы, как и почему данный писатель творил»[191].

Понятие творческой индивидуальности в 1920-е годы возникает в трудах М. М. Бахтина в связи с его интересом к проблемам автора, диалога и сущности творческой деятельности. Термин «творческая индивидуальность» он употребляет

---

[189] Там же. С. 513.
[190] Томашевский Б. В. Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 6.
[191] Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. С. 25.

в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929) и работе «Автор и герой в эстетической деятельности»(1920–1924)[192]. «Автор» в представлении ученого есть иерархическая система. Она включает в себя биографического автора, существующего вне произведения, живущего своей жизнью человека, «первичного» автора-творца, находимого в самом произведении и «вторичного автора» – образ, созданный автором-творцом[193].

К идее присутствия автора-творца в сотворенном им мире М. М. Бахтин возвращается, размышляя о методологии гуманитарного знания в работе, начатой на рубеже 1930-х – 1940-х годов. «Первичный» автор – создатель, и потому не может быть сотворен в той сфере, в которой он сам является создателем. «Это natura naturans, а не natura naturata»[194]. Однако он присутствует в произведении: «Творца мы видим только в его творении, но никак не вне его», – утверждает М. М. Бахтин[195].

Автор, – полемизирует он с формалистами, – присутствует «в целом произведения», не в отдельных фрагментах, не «в оторванном от целого содержании», но в том «невыделимом моменте его, где содержание и форма неразрывно сливаются, и больше всего мы ощущаем его присутствие в форме»[196].

С этой ипостасью автора связывает М. М. Бахтин понятие творческой индивидуальности: «Индивидуальность автора как творца есть творческая индивидуальность», это «индивидуальность особого не эстетического порядка», «активная индивидуальность видения и оформления, а не видимая и не оформленная индивидуальность»[197].

---

[192] Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Петербург: Прибой, 1929. С. 122; Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 180.
[193] Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 180; Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 403.
[194] Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 362.
[195] Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. С. 362.
[196] Там же. С. 362.
[197] Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 180.

Творческая индивидуальность автора-творца есть «принцип в**и**дения», она может быть понята «из события произведения», где автор и «участник» его, и «авторитетный руководитель в нем читателя»[198]. В этом случае, замечает М. М. Бахтин, «автор не может и не должен определиться для нас как лицо, ибо мы в нем, мы вживаемся в его активное в**и**дение»[199].

М. М. Бахтин подчеркивает «творчески продуктивный характер» феномена автора-творца. Он – «не носитель душевного переживания, и его реакция не пассивное чувство и не рецептивное восприятие, автор – единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов» [200]. Особой индивидуальностью обладает и «вторичный» автор: «по окончании художественного созерцания, то есть когда автор перестает активно руководить нашим видением, мы объективируем нашу пережитую под его руководством активность (наша активность есть его активность) в некое лицо, в индивидуальный лик автора»[201].

М. М. Бахтин допускает возможность «объяснить из индивидуальности его (автора – Г. М.) лица определенность его творчества, объяснить активность творческую из бытия»[202]. «Индивидуация» автора как человека есть «вторичный творческий акт читателя, критика, историка», – пишет Бахтин, связывая это действие с «положением и методом биографии как научной формы» и задачами истории литературы: «Понять автора в историческом мире его эпохи, его место в социальном коллективе, его классовое положение. Здесь мы выходим за пределы

---

[198] Там же. С. 180.
[199] Там же. С. 180.
[200] Там же С. 10.
[201] Там же. С. 10.
[202] Там же. С. 180.

анализа события произведения и вступаем в область истории; чисто историческое рассмотрение не может не учитывать всех этих моментов[203].

Подводя итоги размышлениям о проблеме автора, М. М. Бахтин отметил: «Человек – формально-содержательный центр художественного видения, притом *данный человек* в его ценностной наличности в мире»[204]. То есть, индивидуальное, ценностно-окрашенное сознание человека есть основа реальности эстетической. И хотя эта эстетическая реальность, пишет исследователь, отлична от реальности познавательной и этической, «она не индифферентна к ним»[205].

М. М. Бахтин не отрицает значения «биографического» автора, но понимание биографической личности связано с пониманием «первичного» автора: «Автор-творец поможет нам разобраться и в авторе-человеке», – замечает он[206]. Особую связь искусства и субъекта творчества утверждает он в самой ранней из своих работ «Искусство и ответственность» (1919). «Три области человеческой культуры – наука, искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству. Но связь эта может стать механической, внешней. Увы, чаще всего это так и бывает. Художник и человек наивно, чаще всего механически соединены в одной личности: в творчество

---

[203] Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 180. О различии предметов теоретических и исторических исследований М. М. Бахтин говорит в одной из ранних своих работ: Каждая мысль моя с ее содержанием есть мой индивидуально-ответственный поступок. <…> Эта мысль, как поступок, цельна: и смысловое содержание ее, и факт ее наличности в моем действительном сознании единственного человека, совершенно определенного и в определенное время, и в определенных условиях, т.е. вся конкретная историчность ее свершения, оба эти момента, и смысловой и индивидуально-исторический (фактический), едины и нераздельны в оценке ее как моего ответственного поступка. Но можно взять отвлеченно ее содержательно-смысловой момент, т. е. мысль как общезначимое суждение. Для этой смысловой стороны совершенно безразлична индивидуально-историческая сторона: автор, время, условия и нравственное единство его жизни. <…> Оценка мысли как индивидуального поступка учитывает и включает в себя момент теоретической значимости мысли-суждения полностью; оценка значимости суждения – необходимый момент в составе поступка, хотя его еще не исчерпывающий. Но для теоретической значимости суждения совершенно безразличен момент индивидуально-исторический, превращение суждения в ответственный поступок автора его. Меня, действительно мыслящего и ответственного за акт моего мышления, нет в теоретически значимом суждении». (Бахтин М. М. К философии поступка // М. М. Бахтин. Собр. соч. в 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М.: Изд-во Русские словари. Языки славянской культуры, 2003. С. 8.).

[204] Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С.162. Выделено М. М. Бахтиным.

[205] Там же. С. 162-163.

[206] Там же. С. 10.

человек уходит на время из «житейского волненья» как в другой мир «вдохновенья, звуков сладких и молитв. <…> Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и обратно. Нет между ними единства и взаимопроникновения внутреннего в единстве личности», – пишет ученый[207].

Но этот разрыв преодолим. Основой внутренней связи элементов личности М. М. Бахтин называет единство ответственности: «За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своею жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. <…> Личность должна стать сплошь ответственной: все ее моменты должны не только укладываться рядом во временном ряду его жизни, но проникать друг друга в единстве вины и ответственности. <…> Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности»[208].

Ответственность есть внутренний жест (поступок), и творческая деятельность в понимании М. М. Бахтина – такой «творческий поступок автора», что «движется на границах (ценностных границах) эстетического мира, реальности данного (реальность данного — эстетическая реальность), *на границе тела, на границе души*»[209].

Итак, М. М. Бахтин и русские формалисты и в начале 1920-х годов, отделив биографию автора от его творчества, «провели работу огромной эвристической важности»[210]. Однако у формалистов эта работа была, по выражению Р. Якобсона, «пропедевтической». Проблема литературной личности требовала теоретических уточнений. Сделать этого формалистам не пришлось, «по причинам главным образом внешним»[211]. Позже к проблеме творческой индивидуальности в

---

[207] Бахтин М. М. Искусство и ответственность // М. М. Бахтин. Собр. соч. в 7 т. Т. 1. М.: Изд-во Русские словари. Изд-во Языки славянской культуры. С. 5.
[208] Бахтин М. М. Искусство и ответственность. С. 5-6.
[209] Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 179. Выделено мною. Г. Модина.
[210] Chudákova M. К проблеме «et». Феномен советского писателя как специфического агломерата биографии и творчества // Revue des études slaves. 2001. Vol. 73. N. 4. P. 637.
[211] Там же. P. 637.

различных аспектах обращались близкие формальной школе исследователи В. М. Жирмунский, Ю. Б. Грифцов, Ю. М. Лотман, Д. С. Лихачев, Л. Я. Гинзбург[212].

М. М. Бахтин в научном поиске шел от философско-эстетических проблем к философии культуры. Это, по замечанию В. С. Библера, означает, что в «культурологической переформулировке того "речевого жанра", в котором мыслил Бахтин <…> изменяется и смысл идеи субъекта, автора, личности»[213]. В поздних своих трудах М. М. Бахтин, не отрицая личностного начала, утверждает «персонализм не психологический, но смысловой». Он говорит о смысле «большого времени», где «нет ни первого, ни последнего слова и нет границ диалогическому контексту (он уходит в безграничное прошлое и в безграничное будущее)»[214].

Незавершенная работа М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» стала известна лишь в 1977–1979 годах. В середине 1920-х годов, одновременно с Бахтиным над проблемой творческой индивидуальности размышлял П. Н. Сакулин. Именно в его трудах это понятие приобрело терминологический статус.

В статье «Методологические задачи историка литературы», говоря об имманентных принципах исследования социально детерминированных и «эволюционных» рядов литературного развития П. Н. Сакулин, намечает цель такого рода анализа. Она состоит в том, чтобы «получить типологические обобщения касательно целой группы писателей, литературной школы и литературного жанра» и видеть «произведение как художественный организм, жанр как живой комплекс формальных признаков», писателя как «творческую

---

[212] Жирмунский В. М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // Известия АН СССР. Отд-ние литературы и языка. Т. XIX, вып. 3. М., 1960. С. 177-86; Грифцов Б. Психология писателя. М. : Худож. лит., 1988. 464 с.; Лихачев Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // О прогрессе в литературе. Л.: Наука, 1977. С. 63-66; Лотман Ю. М. О трех функциях текста. М.: РОССПЭН, 2009. С. 294-309; Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит., 1977. 460 с.

[213] Библер В. М. М. Бахтин, или поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму) [Электронный ресурс]. М.: Гнозис, 1991. 170 с. URL: http://www.bibler.ru/bim_bakhtin.html (дата обращения 11. 05. 2015).

[214] Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. С. 372-373.

индивидуальность» и школу «как художественно-стилевое единство»[215]. Таким образом, ученый ставит в один ряд по значению в истории литературы и группу авторов (школу), и творческую индивидуальность писателя.

Проблеме творческой индивидуальности посвящает П. Н. Сакулин часть главы в книге «Синтетическое построение истории литературы»[216]. Ученый настаивает на необходимости формирования единого методологического подхода в изучении истории литературы. Этот «синтетический» подход должен «охватывать литературу во всей сложности образующих ее элементов», обладать единством методологических принципов, последовательно проводить их с тем, чтобы дать «органически-цельную картину всего литературного развития»[217]. Важное место в этом процессе занимают «целое» (общее) и «частное». Вопрос об общем и частном есть для него вопрос о типологических обобщениях и творческой индивидуальности.

Ссылаясь на Г. Риккерта и В. Виндельбанда, П. Н. Сакулин называет чрезвычайно ценным для историка литературы утверждение: «Науки о культуре, в том числе и история, имеют своим предметом индивидуальную действительность, и, в противоположность наукам о природе, они пользуются индивидуализирующим методом»[218]. История литературы, пишет он, «вся строится на изучении творчества индивидуумов», и для историка литературы «было бы немыслимо сомневаться в значении творческих личностей (Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого)»[219].

Принимая во внимание идеи Д. М. Петрушевского, В. Дильтея, Г. Лансона, исследователь приходит к мысли о том, что к типологическим обобщениям история литературы приходит, исходя из индивидуального.[220].

---

[215] Сакулин П. Н. Методологические задачи историка литературы // Печать и революция. 1925. Кн. 1. С. 100.
[216] Сакулин П. Н. Наука о литературе, ее итоги и перспективы. Т. XV. Синтетическое построение истории литературы. М.: Мир, 1925. 118 с.
[217] Сакулин П. Н. Синтетическое построение истории литературы. С. 10.
[218] Сакулин П. Н. Синтетическое построение истории литературы. С. 45.
[219] Там же. С. 45.
[220] Там же. С. 46.

В этой работе П. Н. Сакулин представляет «творческую индивидуальность» сложным единством «внутренней жизни художника», «его творческих особенностей», «его типа». Тип в этом контексте – не «противополагаемое всем возможным случаям, которое он не может охватить», «не насилие», но понятие для обозначения некоей творческой сущности, которая проявляется в стиле и служит критерием для определения степени художественности. «Над всяким анализом и синтезом стоят художественное произведение и художник как живые единства. Тем не менее, не подлежит спору то, что самые большие художники – всегда самые чистые представители той или другой типической закономерности»[221].

Подробнее понятие «творческой индивидуальности» П. Н. Сакулин рассматривает в отдельной главе книги о социологическом методе в литературоведении[222].

Разграничивая предмет теоретической поэтики и истории литературы, исследователь подчеркивает необходимость обращения к проблеме творческой индивидуальности именно для историка литературы. Историк литературы, в отличие от «общего историка», не оперирует процессами в их безличной форме и не может «превращать историю литературы в безличный процесс»[223]. Картина литературного процесса создается путем эмпирических, типологических и даже номологических обобщений, но процесс этот «есть нечто конкретное, создаваемое конкретными личностями», и потому необходимо «найти для личности законное место в синтетической картине литературы»[224].

Здесь же П. Н. Сакулин обращается к проблеме формирования творческой индивидуальности, предлагая учитывать при анализе этого явления «свойства, которыми от природы наделена личность, и которые в дальнейшем своем развитии подвергаются действию социальной среды. Природа писателя

---

[221] Там же. С. 49-50.
[222] Сакулин П. Н. Наука о литературе, ее итоги и перспективы. Т. XIV. Социологический метод в литературоведении. М.: Мир, 1925. 239 с.
[223] Там же. С. 133.
[224] Там же. С. 129.

развивается эволюционно и казуально»[225]. Ученый подходит к проблеме самосознания творческого субъекта: «Писатель, как всякая личность, формируется в известных социальных условиях <…>. Но личность может работать над собой, над своей психологией, а тем более идеологией», – отмечает он[226].

П. Н. Сакулин подчеркивает необходимость имманентного изучения творческой индивидуальности значительных писателей, с тем, чтобы получить материал для литературно-социологических построений и одновременно открыть «все этапы внутренней *эволюции* писателя»[227]. В работе намечен алгоритм изучения историко-литературного исследования: «Социологически определяя большие линии (течения) литературы, мы вычертим ее основной узор. К этому узору нужно присоединить те индивидуальные краски, какие привносят своим творчеством отдельные, наиболее крупные писатели. Мы будем изучать *процесс* литературного развития, но наше представление о нем будет неполным, даже просто неверным, если мы пренебрежем творческими индивидуальностями» [228].

Ученый стремился «соединить "теоретическую поэтику" и "социологический метод" и представить творческую индивидуальность как «литературный фактор первостепенной важности» и значимую для историка литературы величину[229]. В творчестве отдельного автора он видел материал не только для литературоведческих, но и для социологических исследований. «Создавая новое и свое, – писал он, – индивидуальная работа писателя приобретает социальное значение[230].

Исследователь подчеркивал, что социальная роль поэта может быть понята из анализа его индивидуальных качеств лишь «в известной, конечно, мере»[231].

---

[225] Там же. С. 134.
[226] Там же. С. 135.
[227] Сакулин П. Н.. Социологический метод в литературоведении. С. 137.
[228] Там же. С. 138.
[229] Щербаков А. Б. Генезис термина «творческая индивидуальность». Статья вторая // Проблемы филологического образования. Вып. 6. Саратов : Издательский центр «Наука», 2014. С. 131.
[230] Сакулин П. Н. Социологический метод в литературоведении. С. 138.
[231] Сакулин П. Н. Социологический метод в литературоведении. С. 138.

Однако в 1930–1940-е годы социологическая трактовка термина стала преобладающей, что сказалась на его методологической значимости. Его «маргинальное прозябание»[232] в течение двух десятилетий исследователи объясняют «восходящим к "рапповской дубинке"» характером литературной критики тех лет, ее «доктринерством и полным безразличием к писательской индивидуальности»[233].

Таким образом, представление о творческой индивидуальности писателя, как о понятии именно «советского» литературоведения оказывается неточным[234]. Его формирование связано со становлением истории литературы, герменевтики, философии культуры и методологии филологического знания. Приятие или отрицание феномена творческой индивидуальности имеет методологические и идеологические основания. Понимание его связано с пониманием природы художественного текста, вниманием к литературным традициям, включением, либо исключением творчества писателя в историко-литературный процесс и представлениями исследователя о сущности исторического процесса.

Вероятно, ярлык «советского» термина был прикреплен к этому понятию в связи с возрождением интереса к нему в конце 50-х – начале 60-х годов. В это время «творческая индивидуальность» получает статус самостоятельной литературоведческой проблемы. Соотношение творческой индивидуальности писателя и художественного метода становится одним «из основных теоретических вопросов» литературоведения[235].

---

[232] Щербаков А. Б. Генезис термина «творческая индивидуальность». Статья вторая // Проблемы филологического образования. Вып. 6. Саратов : Издательский центр «Наука», 2014. С. 136.

[233] Гюнтер Х. Советская литературная критика и формирование эстетики соцреализма: 1932–1940 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпоха ; под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 278.

[234] В связи с этим справедливым представляется утверждение А. Б. Щербакова: «Творческая индивидуальность как научная проблема не является "открытием" советского литературоведения шестидесятых-семидесятых годов XX века. Поэтому коннотация «советскость», закрепившаяся за термином, – заблуждение» (Щербаков А. Б. Литературоведческие мифы: культурно-историческая школа и проблема творческой индивидуальности. С. 326).

[235] Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. М.: Наука, 1964. С. 3.

Понятию «творческой индивидуальности» посвящены труды М. Б. Храпченко, Б. О. Костелянца, Б. И. Бурсова, Я. Е. Эльсберга[236]. Проблема дефиниций занимает в них важное место. Попытки дать определение предпринимались либо в связи с идейно-художественным своеобразием произведения, либо с личностной самобытностью писателя, либо с понятием стиля. Однако, по замечанию А. Б. Щербакова, «целостного решения предложено не было. Остро поставленный вопрос о месте творческой индивидуальности в системе искусства оставался открытым», и ситуация изменилась лишь к началу 1970-х годов[237].

Теоретическому осмыслению феномена творческой индивидуальности в эти годы способствовали труды отечественных психологов и философов и главным образом Б. Г. Ананьева, И. И. Резвицкого, связавших феномен индивидуальности с понятием целостности[238].

И. И. Резвицкий обобщил попытки философов определить феномен творческой индивидуальности, указав на «единичность», «неповторимость» и «уникальность». Эти важные свойства, – заключил он, – «сами по себе еще не образуют феномена индивидуальности», «индивидуальность не сводится к единичности, которая является ее самой общей основой»[239]. Разработка такого сложного, многоструктурного образования как индивидуальность «возможна только при участии множества наук, изучающих человека»[240].

Среди различных точек зрения на индивидуальность, выраженных в научной литературе, он выделил подход психолога Б. Г. Ананьева с требованием

---

[236] Храпченко М. Б. Реалистический метод и творческая индивидуальность писателя // Проблемы реализма. М.: ГИХЛ, 1959. С. 173–198; Костелянец, Б. Творческая индивидуальность писателя : критические очерки и статьи. Л.: Сов. писатель, I960. 548 с. ; Бурсов Б. И. Писатель как творческая индивидуальность // Проблемы социалистического реализма. М., 1961. 206 с.; Эльсберг Я. Е. Творческая индивидуальность писателя и литературное развитие // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие : в 3 т. Т. 3. М.: Наука, 1965. С. 393-421.

[237] Щербаков А. Б. Генезис термина «творческая индивидуальность». Статья вторая С. 143.

[238] Ананьев Б. Г. О проблемах современного человекознания. М.: Наука, 1977. 379 с.; Резвицкий И. И. Философские основы теории индивидуальности. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1973. 175 с.

[239] Резвицкий И. И. Философские основы теории индивидуальности. С. 8-9.

[240] Там же. С. 11.

«подойти к индивидуальности со стороны целостности, внутренней замкнутости основных свойств человека»[241]. Подойти к проблеме индивидуального «с точки зрения целого (на молярном уровне), – объяснял Б. Г. Ананьев, – значит «представить человека не только как открытую систему, но и как систему "закрытую", замкнутую вследствие внутренней взаимосвязанности ее свойств (личности, индивида, субъекта)»[242].

Такой подход, отмечает И. И. Резвицкий, показывает, что индивидуальность относится не к отдельным свойствам и не к совокупности свойств, но представляет собой «целостное единство многообразных признаков конкретного человека»[243]. Философ подчеркнул, что индивидуальность проявляется во всем: и во внешнем облике, и во внутренних свойствах. Но главным в ее характеристике он назвал внутренний мир человека, его содержание и направленность». В нем «совершаются многообразные процессы, связанные с отражением внешних влияний, с усвоением социальных установок и ценностей, с выработкой программ будущей деятельности»[244]. Свойства внутреннего мира как целостной системы определяют неповторимость и исключительность индивидуальности.

Идея единства (целостности) вошла в определение творческой индивидуальности, данное М. Б. Храпченко в 1970 году. «Творческая индивидуальность, – пишет он – это личность писателя в ее важнейших социально-психологических особенностях, ее в**и**дение и художественное претворение мира, это личность художника слова в ее отношении к художественным запросам общества, в ее внутренней обращенности к читательской аудитории»[245].

---

[241] Там же. С. 11.
[242] Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания. С. 327.
[243] Резвицкий И. И. Философские основы теории индивидуальности. С. 12.
[244] Там же. С. 12.
[245] Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М.: Сов. писатель, 1970. С. 88.

Ученый отдельно подчеркнул «важность внутреннего единства творческого "я", которое раскрывается в восприятии жизни и одновременно в отношении к эстетическому сознанию эпохи»[246].

Это определение было принято исследователями 1970-х – 1980-х годов. Оно стало основой теоретических работ, посвященных этой проблеме и, в том числе, статьи Л. И. Тимофеева, включенной в «Словарь литературоведческих терминов»[247]. Оно по-прежнему, полностью или с отдельными замечаниями, принято многими современными литературоведами[248].

М. Б. Храпченко полагал, что его определение не содержит в себе всех особенностей этого явления, и он выделил лишь наиболее важные черты[249]. Дополнения, предложенные исследователями 1970-х годов, имели описательный характер. В структуру творческой индивидуальности включали «и биографию писателя, и мировоззрение, и талант, и мастерство», «направленность таланта» и «тип художественной системы»[250].

Это привело к широкому представлению о феномене творческой индивидуальности. В конце 1970-х – начале 1990-х годов под заголовком конференций и сборников «Проблемы творческой индивидуальности» объединялись доклады и статьи самой разнообразной тематики, но само понятие творческой индивидуальности в них не упоминалось. Подобное представление о «творческой индивидуальности» свойственно и некоторым современным исследователям. Часто понятие, указанное в названии, аннотации, среди ключевых слов и в заголовках разделов, отсутствует тексте работы, и творческая

---

[246] Там же. С. 88.

[247] Тимофеев Л. И. Творческая индивидуальность // Словарь литературоведческих терминов / сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 408.

[248] В частности, А. Б. Щербаковым, Ж. Ю. Мотыгиной, Л. П. Егоровой, О. А. Шатохиной, П. К. Чекаловым.

[249] Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М.: Сов. писатель, 1970. С. 88.

[250] Тимофеев Л. И. Творческая индивидуальность писателя // Словарь литературоведческих терминов / сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 408; Неупокоева И. Г. Писатель – литературное произведение – общество // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя; сборник статей. М.: Наука, 1964. С. 156; Неупокоева И. Г. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. М.: Наука,1976. С. 37.

индивидуальность отождествляется с риторическими фигурами, особенностями жанра, своеобразием персонажей[251].

Границы понятия оказались неясными еще и потому, что в определении М. Б. Храпченко частное понятие объясняется через общее (творческая индивидуальность есть личность)[252]. И потому некоторые исследователи считают возможным заглавное понятие «творческая индивидуальность» в самой работе полностью заменить понятием «творческая личность»[253], или иными «синонимичными» вариантами: «поэтическая индивидуальность»[254], «творческая лаборатория»[255]». Одни исследователи стремятся объяснить его, отождествив с понятием «идентичность»[256], другие избегают определения вынесенного в заглавие понятия[257].

Вместе с тем проблема творческой индивидуальности остается актуальной и продуктивной категорий литературоведения. Обращение к ней в трудах, посвященных литературным направлениям, стилям эпох, истории национальных литератур, обусловлено стремлением рассматривать литературный процесс в динамике, принимая во внимание общее – культурный и исторический контекст, и частное – индивидуальность художника. В исследованиях монографического

---

[251] Борисенко А.С. Творческая индивидуальность Марины Цветаевой // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. 2015. №. 3-4. С. 54-56. Ермоленко С. И. «Элегии» М. Ю. Лермонтова: жанровый канон и творческая индивидуальность // Вестник Нижегородск. госуд. ун-та, 2014. № 2. С.155-161; Гоголев М. Н. Шукшин и Абрамов: типология творческих индивидуальностей // Вестник Челябинск. госуд. ун-та. 2012. № 21 (275). С.36-38.

[252] Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. С. 88

[253] Ничипоров И. Б. Личность и творчество И. А. Гончарова в литературно-критических статьях И. Анненского // Пушкинские чтения. 2014. № XIX. С.267-273.

[254] Плеханова И. И. Философские проблемы литературоведения: Теория витальности в связи с философией и практикой литературного творчества. Психотип и творческая индивидуальность поэта. / И. И. Плеханова. Иркутск: Изд-во Иркутск. госуд. ун-та, 2014. С. 149.

[255] Душина С. А. Интимный эпистолярий Максима Рыльского как форма воплощения творческой индивидуальности поэта // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. 2014. № 11-12. С.189-193.

[256] Петрова С. А. Авторская идентичность и понятие имиджа в литературе: теоретический аспект // Пушкинские чтения. 2014. № XIX. С. 232-236.

[257] Иванова, Л. Л. Вампилов: творческая индивидуальность. Мурманск Изд-во Мурманск. гос. пед. ун-та, 2010. 108 с.

характера данный ракурс позволяет представить частное явление (творчество отдельного автора) в историко-литературном и культурном контексте[258].

Проблема дефиниций творческой индивидуальности ясно осознается учеными: «Настала пора определить четкие границы этого безграничного по сути литературоведческого явления и наполнить его по возможности конкретным и обозримым содержанием», – завершают статью о степени разработанности понятия О. А. Шатохина и П. К. Чекалов[259]. К решению этой задачи обратились немногие исследователи. Предложенные ими варианты имеют либо метафорический[260], либо описательный характер[261], либо представляют собою попытку, приняв за основу академическое определение, дополнить его[262].

Таким образом, проблема дефиниций понятия творческой индивидуальности остается открытой, и возникает необходимость найти его рабочее определение. Но прежде важно разграничить понятия «личность»,

---

[258] Примером могут служить следующие исследования: Кемпер Д. Гете и проблема индивидуальности в эпоху модерна. М.: Языки славянской культуры, 2009. 384 с.; Шиков К. М. Творческая индивидуальность писателя как этнокультурный феномен (на материале адыгских литератур) // Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения. Ставрополь: Изд-во Ставропол. гос. ун-та. 2008. С. 200-205; Георгиевский А. С. Русская проза малых форм последней трети XX века: духовный поиск, поэтика, творческие индивидуальности. М.: Изд-во Моск. госуд. обл. ун-та, 2004. 191 с.; Озола А. Н. Творческая индивидуальность К. М. Виланда как элитарной языковой личности эпохи Просвещения // Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения. Ставрополь: Изд-во Ставропол. гос. ун-та. 2008. С. 200-205.

[259] Шатохина О. А., Чекалов П. К. О разработке понятия «творческая индивидуальность писателя» в советском литературоведении // Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения. Ставрополь: Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2008. С. 42-48.

[260] Так, И. И. Плеханова творческой или поэтической индивидуальностью называет «эманацию авторской личности» (Плеханова И. И. Указ. соч. С. 149).

[261] «Индивидуальность художника – это его интеллектуальный, эмоциональный, нравственный настрой, это только ему присущее чувство прекрасного, неповторимый характер его творческого воображения» (Егорова Л. П. Творческая индивидуальность писателя: проблема дефиниций. Ставрополь: Изд-во Ставропол. гос. ун-та. 2008. С. 9). Позже Л. П. Егорова предложила иной вариант: «Творческая индивидуальность – понятие, которым констатируется своеобразие творческой деятельности того или иного художника слова». (Егорова Л. П. Выпускные квалификационные работы по русской литературе. М.: Флинта. 2014. С. 17). Однако в данном случае понятие творческой индивидуальности оказывается ограниченным, сведенным к инструментальной функции, в то время как оно является сущностью.

[262] Попытку объединить основные тезисы М. Б. Храпченко и положения из книги Ю. М. Лотмана «Лекции по структуральной поэтике» предприняла Ж. В. Мотыгина. (Мотыгина Ж. Ю. С. Довлатов: Творческая индивидуальность, эволюция поэтики: дис. … канд. филол. наук. Астрахань, 2001. С. 14).

«индивидуальность», «идентичность». Эта проблема самым подробным образом изложена в исследованиях Н. С. Плотникова.

Понятие «индивидуальность» он называет одним из трех типов личности «разработанных в эпоху Нового времени в процессе секуляризации проблематики христианского богословия и возрождения римского права. Эти личностные вариации Н. С. Плотников обозначает как «автономия», «идентичность» и «индивидуальность». Различение их, отмечает автор, «имеет эвристическую ценность, поскольку они задают различные наборы признаков понимания личности. Можно зафиксировать также, что данные наборы признаков коррелируют с рядом других семантических полей (свободы, собственности, сознания и др.) в области права, искусства, психологии или политической теории, то есть что они задают когнитивную рамку структурирования культурного опыта»[263].

Модель личности Н.С. Плотников возводит к пониманию этого феномена Кантом как «абстрактного свойства человека быть субъектом своих поступков». При этом речь идет о любом индивиде, «поскольку он способен полагать в основу своих действий универсальные законы практического разума»[264].

«Идентичность» понимается как тождество с самим собой. В основе этого тождества «пребывание в изменяющихся состояниях сознания, гарантируемое рефлексивным единством памяти», то есть «способность приписывать себе свои прежние состояния как принадлежащие одному и тому же сознанию и памяти»[265]. Идентичность – «это данность, а не заданность, хотя данность не всегда ясно осознаваемая, и, следовательно, требующая специальных "поисков"»[266].

Модель «индивидуальности» противоположна «идентичности» и определяется через «неидентичность», «непостоянство» и «различие». Она

---

[263] Плотников Н. С. От индивидуальности к идентичности (к истории понятий персональности в русской культуре) // Новое литературное обозрение. 2008. № 91. С. 67.
[264] Там же. С. 68.
[265] Там же. С. 68.
[266] Там же. С. 69.

«восходит к монадологии Лейбница, но наиболее популярную для современности формулировку получает в немецком романтизме», – пишет Н.С.Плотников[267].

Здесь подчеркнем, что противоположность понятий «личность», «индивидуальность» и «идентичность» не исключает их единства, поскольку это свойства одного субъекта. Понятие «Личность» в философии и психологии рассматривается как наиболее общее из этих свойств[268]. Потому термин «творческая личность» выражает общее свойство нескольких субъектов, «творческая индивидуальность» указывает на отличие[269].

Оба понятия связаны со стремлением «быть собой». Поиск идентичности творческим субъектом предполагает соотнесенность себя с определенным типом, идеалом, образцом. Осознание собственной индивидуальности есть осознание того особенного, что свойственно только ему. Это не столько ответ, сколько поиск ответов на вопрос «кто я» и «что я могу делать?». Для юного Флобера это означало, например, быть Поэтом, подобно Байрону. Позже в его сознании идеалом творца становится Художник, способный выразить в творчестве бесконечное. Такими Художниками для Флобера были Гомер, Микеланджело, Шекспир. «Быть подобным» в этом случае означает быть тождественным себе. Потому, исследуя становление творческой индивидуальности Флобера, мы говорим об идентичности, когда речь идет о его самосознании в историко-культурном контексте. Юный Флобер называет себя Поэтом, и это ответ на вопрос «кто я». Но и отличие от других – знак тождества с собой.

---

[267] Плотников Н. С. Указ. соч. С. 69.

[268] Резвицкий И. И. Философские основы теории индивидуальности С. 55-61; Резников А. М. Сознание художника как противоречивое единство различных типов сознания. // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С.71-73. Нескрябина О. Ф. Индивидуальность: на границе реального и идеального: Красноярск: Сиб. юрид. ин-т, 2001. 160 с.; Маслова И. С. Человеческая индивидуальность: философский аспект проблемы. Орел: ОрЮИ МВД России, 2004. 130 с.; Психология индивидуальности: новые модели и концепции. М.: Изд-во МПСИ, 2009. 426 с.

[269] В таком значении возникают эти понятия в «Истории русской литературы XX века» под редакцией Л. П. Егоровой. Авторы не дают им определения, однако они являются ключевыми в этой работе и определяют ее концепцию (История русской литературы XX века. Первая половина : учебник: В 2 кн. Кн. 1: Общие вопросы / Л. П. Егорова А. А. Фокин, И. Н. Иванова и др.; под общ. ред. проф. Л.П. Егоровой. М.: Флинта, 2014. 450 с.; История русской литературы XX века. Первая половина : учебник: В 2 кн. Кн. 2: Personalia / Л. П. Егорова, А. А. Фокин, И. Н. Иванова и др.; под общ. ред. проф. Л. П. Егоровой. М.: Флинта, 2014. 935 с.).

Понятие «индивидуальность» в современной психологии и философии рассматривается как «многомерный феномен, который может быть раскрыт при ее изучении в различных измерениях человеческого бытия»: онтологическом, экзистенциальном, культурном, глубинном, рефлексивном. Множественность определений этого понятия обусловлена концептуальными различиями и акцентами позиций[270]. Число мыслимых определений этого термина, – по замечанию В. А. Петрова, стремится «приблизиться к числу индивидуальностей»[271].

Нам же необходимо общеметодологическое определение, позволяющее понять сущность феномена индивидуальности. Таким представляется определение И. И. Резвицкого, не утратившее актуальности в настоящее время[272].

Философ предлагает следующее определение: «Индивидуальность – это особая форма бытия человека в обществе, в рамках которой он живет и действует как автономная и неповторимая система, сохраняя свою целостность и тождественность самому себе в условиях непрерывных внутренних и внешних изменений»[273]. Это определение отражает онтологическую, гносеологическую и экзистенциальную стороны феномена индивидуальности. В нем отмечены те качества, на какие указывают современные исследователи, независимо от их методологических позиций: целостность, самотождественность, динамичность (неизменное и постоянное становление).

Форма бытия художника есть творчество, искусство – непосредственная форма его самовыражения. «Индивидуальный момент настолько значителен в искусстве, что без него искусство теряет свой смысл и перестает быть таковым. В

---

[270] Психология индивидуальности. Новые модели и концепции ; ред. Е. Б. Старовойтенко и В. Д. Шадрикова. М. : МПСИ. 2009. С. 11. .

[271] Там же. С.234.

[272] К нему апеллируют современные философы (Маслова И. С. Человеческая индивидуальность: философский аспект проблемы. Орел: Изд-во Орловск. Юридич. института МВД России, 2004. 130 с.; Нескрябина О. Ф. Смысл и ценность человеческой индивидуальности. Красноярск: Изд-во «Сибирь», 1995. 137с.; Резников А. М. Сознание художника как противоречивое единство различных типов сознания. // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 71-73; Колосницына М. Ю. Основные направления исследования интегральной индивидуальности в отечественной психологии // Вестник МГЛУ. 2014. №16 (702) С.110-127).

[273] Резвицкий И. И. Философские основы теории индивидуальности. С. 14.

отличие от науки оно может отображать действительность только через индивидуальность художника»[274].

Здесь речь идет об онтологическом субъекте, но эти же черты характеризуют «творческую индивидуальность» как объект историко-литературного анализа. Это системное понятие включает в себя представления о субъекте творчества – «биографическом авторе»[275], сознании субъекта – его духовном (внутреннем) опыте, неотделимом от творческой деятельности, и результате творчества – воплощении индивидуальное в**и**дение мира в мире художественном[276]. Художественный мир есть пространство, где творческая индивидуальность автора обнаруживает себя как «активный принцип в**и**дения», «участник» произведения и «авторитетный руководитель в нем читателя»[277].

Индивидуальное «входит в содержание художественного произведения не частично, как в других видах деятельности, но во всей своей полноте и проявляется буквально во всем»[278]. Этот момент отмечал и М. М. Бахтин, говоря об «авторе-творце»[279]. Потому представление о творческой индивидуальности автора нельзя составить, рассматривая имманентно либо его произведения, либо факты его внутреннего опыта. Его можно получить, изучая созданный им художественный мир и контекст, в каком он возник. В эту сферу входят не только художественные произведения автора, но его письма, дневники, неопубликованные рукописи, воспринятые им традиции прошлого и современные

---

[274] Резвицкий И. И. Философские основы теории индивидуальности. С. 39.

[275] Необходимость включения «биографического автора» в структуру понятия творческая индивидуальность в той мере, в какой эта биография является «творческой» отмечают Л. П. Егорова, В. Е. Хализев, Н. Л. Лейдерман, А. А. Фокин (Егорова Л. П.. Указ. соч. С. 3-11; Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высш. школа, 1999. С. 73; Лейдерман Н. Л. Творческая индивидуальность писателя как объект изучения // Филологический класс. Екатеринбург, 2005. № 8. С. 11-20.; Фокин А. А. «Творческая индивидуальность» как понятие антропологической поэтики // Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения. С. 12-17).

[276] Мир художественного произведения, по замечанию Д. С. Лихачева, «отражает действительность одновременно косвенно и прямо: косвенно – через видение художника, через его художественные представления, и прямо, непосредственно в тех случаях, когда художник бессознательно, не придавая этому художественного значения, переносит в создаваемый им мир явления действительности или представления и понятия своей эпохи». (Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 77).

[277] Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 180

[278] Резвицкий И. И. Философские основы теории индивидуальности. С. 39.

[279] Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. С. 362.

литературные и культурные явления. Так открывается возможность понимания творческой индивидуальности писателя, а с ней – понимание его произведений на уровне смысла и формы, этики и эстетики.

**Цель** настоящего исследования – создать целостное представление о ранних сочинениях Флобера, воплотивших становление его творческой индивидуальности, выявить историко-литературное и художественное значение произведений, созданных писателем в 1830 – 1840-е годы.

Достижение поставленной цели потребовало решения следующих **задач:**

1. Проследить формирование представлений Флобера о мире и человеке в произведениях исторического, психологического и философского циклов ранней прозы:

– анализируя произведения исторического цикла выявить особенности историзма Флобера;

– исследуя новеллы психологического цикла, рассмотреть видение Флобером законов микрокосма (души человеческой), своеобразие восприятия традиций «неистового» романтизма в психологическом цикле ранней прозы;

– выявить особенности представлений Флобера о структуре и властных силах мироздания, воплощенных в философском (мистическом) цикле ранней прозы.

2. Обратившись к автобиографическому циклу ранней прозы, обнаружить своеобразие становления творческого самосознания Флобера, формирование представлений о сущности творчества и творческом субъекте:

– проследить эволюцию символических выражений внутреннего облика Флобера от Поэта к Художнику;

– исследовать значение в формировании творческой индивидуальности Флобера эстетических и философских традиций античности, XVII столетия, века Просвещения и романтической эпохи.

3. Обратившись к анализу стиля сочинений 1831–1849 годов, проследить эволюцию повествовательной техники, выявить художественную ценность ранней прозы Флобера.

4. Определить место первой версии философской драмы «Искушение святого Антония» в художественном мире ранней прозы и творчестве Флобера:

– изучить философскую драму «Искушение святого Антония» в контексте ранних сочинений Флобера как историю «внутренней жизни» Флобера;

– объяснить возникновение нового символического воплощения творческой личности – образа святого отшельника;

– обнаружить логику композиции драмы, выявить своеобразие мотивов искушений, сущности творца и творчества.

5. Найти основы единства художественного мира ранней прозы Флобера.

6. Уточнить границы раннего периода творчества, представить его периодизацию.

7. Обозначить константы творческой индивидуальности Флобера, ставшие итогом эстетического и духовного опыта первых творческих десятилетий.

**Предметом** исследования явилось становление творческой индивидуальности Флобера в литературном, биографическом, культурно-историческом контексте.

**Объектом** послужили сочинения Флобера 1831–1849 годов: исторический, психологический, философский и автобиографический циклы его ранней прозы, эссе и путевые дневники.

В качестве **материала исследования** привлекаются рукописи, письма Флобера 1831–1880 годов, а также исторические, философские, эстетические труды, художественные произведения античных, средневековых, ренессансных авторов, писателей и философов Нового времени, составившие историко-литературный, философский и эстетический контекст формирования творческой индивидуальности писателя.

**Актуальность** исследования продиктована интересом отечественного литературоведения к феномену творческой индивидуальности и художественного сознания писателей, неизменным вниманием ученых к феномену *Флобер,* недостаточной изученностью ранних его сочинений, необходимостью составить целостное представление о творческой индивидуальности Флобера, временем,

постоянно требующим нового прочтения классики, нового понимания текста и автора.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что данная работа представляет собою первое в отечественном литературоведении обращение к полному корпусу ранней прозы Флобера. В ней впервые предпринято подробное исследование ранних, созданных до романа «Госпожа Бовари», произведений в ракурсе становления творческой индивидуальности писателя. Впервые в отечественном литературоведении последовательно изучены исторический, психологический, философский, автобиографический циклы ранней прозы и философская драма «Искушение святого Антония» представлена как глава в «истории внутренней жизни» Флобера. В диссертации впервые прослеживается эволюция творческого самосознания писателя, формирование его личного мифа.

В работе используется синтетический исследовательский подход, включающий в себя историко-литературный, историко-культурный, биографический, сравнительно-исторический методы, герменевтику.

**Методологическую основу** понимания категории «творческая индивидуальность» составляют философские сочинения Ф. Шлейермахера, В. Дильтея, Г. Зиммеля, И. И. Резвицкого, Н. С. Плотникова, философско-эстетические труды М. М. Бахтина, литературоведческие исследования М. О. Гершензона Ю. М. Тынянова, П. Н. Сакулина, историко-литературные и теоретические работы Ф. Гундольфа, Э. Эннекена, Г. Лансона, психологические исследования Б. Г. Ананьева, Е. Б. Старовойтенко. Анализ экзистенциальной проблематики раннего творчества Флобера потребовал обращения к философским работам Паскаля, Спинозы, Вольтера, Ф. Ницше, Ж. Маритена, П. Тиллиха, Ж.-П. Сартра, М. Фуко, Ж. Батая. Изучение творческой индивидуальности Флобера в контексте традиций романтической эпохи имеет в основе работы Н. Я. Берковского, А. Б. Ботниковой, В. И. Грешных, В. М. Жирмунского, В. М. Толмачева, С. В. Тураева, Д. Л. Чавчанидзе, Ф. П.Федорова.

В диссертации учтен опыт отечественного и зарубежного флобероведения, представленный исследованиями Б. Г. Реизова, С. Н. Зенкина, Э.-В. Фишера, Р.

Дешарма, Р. Дюмениля, Л. Бертрана, А. Гийомена, Ж. Брюно, Ж. Сезнека, Г. Ж. Бен, Ж. Сежанжер, Г. Саня, К. Гото-Мерш, И. Леклерка, П.-Л. Рея, Т. Анвина, П.-М. де Биази, М. Мартинеса, С. Чигада, Ф. Пеллегрини, Ж. Готшельда.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Ранние, неопубликованные при жизни Флобера сочинения представляют собой свидетельство становления творческой индивидуальности, органическую часть художественного мира Флобера и значительный факт истории литературы.
2. Становление творческой индивидуальности Флобера разворачивается в русле западноевропейских литературных, эстетических и философских традиций. Основой его мировоззрения стали произведения античных авторов, идеи писателей и философов Возрождения, XVII века, эпохи Просвещения и романтизма.
3. В ранних произведениях воплотились представления Флобера о мире как эстетически организованном универсуме: единстве истинного, прекрасного и священного. Центр его – творческий субъект, форма деятельности – творчество, цель – «постижение истинного посредством прекрасного».
4. Основой единства художественного мира ранней прозы явился внутренний опыт автора, сделавшего письмо инструментом познания мира и самопознания.
5. В поисках идентичности Флобер переживает психодраму, сходную с «мистерией романтического духа». Ее этапы основанием периодизации раннего творчества Флобера: энтузиазм (1831–1836), карнавал и смятение (1837–1839), «преодоление» (1840–1849).
6. Итогом раннего творчества и знаком обретения идентичности явилась философская драма «Искушение святого Антония». Образ святого отшельника станет символическим выражением, а эстетический мистицизм, порыв к бесконечному, чувство призвания, экзистенциальное сомнение и

вера в возможность постижения истины посредством прекрасного останутся константами творческой индивидуальности Гюстава Флобера.

**Научная значимость** Настоящая диссертация вводит в отечественное литературоведение новый материал, в ней представлены малоизвестные факты биографии писателя, проанализированы неизвестные ранее произведения, реконструирован процесс «рождения» художественного мира автора, ставшего «ключевой фигурой современной литературы» (Р. Барт). Становление творческой индивидуальности писателя исследуется в широком историко-литературном, культурном и философском контексте (от античных идей до современных художественных и философских явлений и концепций), что открывает новые возможности в понимании особенностей литературного процесса французской и мировой литературы.

**Теоретическая и практическая** значимость исследования состоит в том, что его результаты и введенный в научный оборот материал могут быть использованы в литературоведческих, философских, культурологических и междисциплинарных исследованиях мировоззрения и творчества Флобера, литературного процесса XIX века, феномена «романтизм». В практическом аспекте он может стать частью курсов истории мировой литературы и основой специальных курсов, посвященных проблемам французского романтизма и творчества Флобера.

**Апробация исследования.** Результаты диссертационного исследования представлены в 58 публикациях, в том числе двух книгах: Гюстав Флобер. Мемуары безумца. Автобиографическая проза / перевод с французского, вступительная статья и комментарии Г. Модиной. М., 2009; Портрет Художника. Ранняя проза Гюстава Флобера. М., 2016.

Основные положения диссертационного исследования обсуждались на международных научных конференциях:

«XVIII век как зеркало других эпох». (Москва, 2016), «Русский язык, литература и культура в пространстве АТР» (Владивосток, 2015), «Россия – Франция. Век XVII» (Нижний Новгород, 2014), «Актуальные проблемы

литературы и культуры», (Ереван, 2014), «Подвижная жизнь истины»: К 70-летию. Г.К. Косикова» (Москва, 2014), «XVIII век: Топосы и пейзажи», (Москва, 2014), «XVIII век: литература как философия, философия как литература» (Москва, 2010), «Проблемы модерна и постмодерна» (Санкт-Петербург, 2010), «Язык, культура, общество» (Москва, 2009, 2011), «Запад и Восток: Экзистенциальные проблемы в зарубежной литературе и искусстве. К 90-летию преподавания истории зарубежной литературы в Дальневосточном университете» (Владивосток, 2008), «Язык и культура: наводим мосты» (Владивосток, 2004, 2008), «Запад и Восток. Экзистенциальные проблемы в зарубежной литературе и искусстве» (Владивосток, 2008, 2009), «Россия – Восток – Запад» (Владивосток, 2007, 2009). «Русский язык и русская культура в диалоге стран АТР» (Владивосток, 2008), «Смысловое пространство текста» (Петропавловск-Камчатский, 2007), «Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе», Санкт-Петербург, 2006), XXXV Международная филологическая конференция» (Санкт-Петербург, 2006), «Народы, языки, культуры» (Москва, 2005), «Общие проблемы, общие решения. V Паназиатская конференция» (Владивосток, 2004), «Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе» (Санкт-Петербург, 2004), «Мировая культура XVII – XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили» (Санкт-Петербург, 2002), «VIII Лафонтеновские чтения» (Санкт-Петербург, 2001), «VII Лафонтеновские чтения» (Санкт-Петербург, 2000), «Философское образование на Дальнем Востоке» (Владивосток, 2000), «V Лафонтеновские чтения» (Санкт-Петербург, 1999).

**Структура исследования.** Работа состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Библиографии.

Во **Введении** представлены степень изученности ранней прозы Флобера, генезис и теоретическое осмысление понятия «творческая индивидуальность».

**Первая глава** («Иерархия универсума в ранней прозе Флобера») посвящена произведениям 1831–1838 годов и воплощенным в них онтологическим

представлениям писателя о структуре мироздания, смысле истории, пространстве человеческой души.

Во **второй главе** («Метаморфозы Поэта») речь идет о проблемах самосознания и поисках идентичности, определивших содержание и жанровые формы сочинений автобиографического цикла 1838–1841 годов.

**Третья глава** («От Поэта к Художнику») обращена к произведениям 1842 – 1845 годов, к тому этапу внутренней жизни писателя, когда образа Поэта, бывший символическим выражением его индивидуальности в предшествующие годы, сменяется образом Художника.

**Четвертая глава** («"Искушение святого Антония" в становлении творческой индивидуальности Флобера») посвящена проблемам сущности творческой личности и творчества, воплощенным в первой версии философской драмы «Искушение святого Антония».

**Заключение** содержит основные выводы и намечает дальнейшие направления исследования ранней прозы Флобера.

**Библиография** включает рукописи, письма и сочинения Флобера, научные источники, исторические, философские и художественные тексты состоит из 767 позиций. Объем диссертации – 473 страницы.

# Глава I. Иерархия универсума в ранней прозе Флобера (1831–1838 гг.)

## § 1. Смысл истории: исторический цикл ранней прозы

### 1.1. Первые литературные опыты. От «Переложений и пересказов» к «Нормандской хронике X века»

«Я стал сочинять, едва научившись грамоте», – вспоминал в 1840 году Гюстав Флобер[280]. В девять лет он преподнес в подарок матери историческую новеллу «Людовик XIII». Страницы были разлинованы карандашом, буквы выведены старательно, с нажимом. На первом листе – посвящение: «Моей маме в день ее именин»[281].

С этого времени юный писатель пробует силы в самых разных литературных формах: новеллы и видения, философские фрагменты и эссе, комедии в духе Мольера, исторический роман и автобиографические повести, физиологический очерк и мистерии. Эти произведения принято называть «неизданными» или «юношескими», хотя с появлением трехтомной публикации Луи Конара в 1910 году первое определение потребовало уточнения: «неизданные при жизни автора». Второе определение тоже нельзя считать точным, поскольку возникает вопрос, «что считать последним «юношеским» произведением и какой датой ограничить этот период творчества: повесть "Ноябрь" (1842), "Воспитание чувств" (1845), "Искушение святого Антония" (1849)»?[282].

Заметим, что определение «юношеская» предполагает противопоставление сочинений 1830–1840-х годов произведениям 1856–1870-х годов по принципу «несовершенное – совершенное», что не всегда справедливо. Предпочтительным представляется называть их ранними. Это определение указывает не на возраст

---

[280] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. / пер. с фр. Г. Модиной // Мемуары безумца. Автобиографическая проза. М.: Текст, 2009. С. 147.
[281] Flaubert G. Œuvres de jeunesse (1re série). Vol. I: Loys XIII. Manuscrit. 8 f // Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 14135.
[282] Leclerc Y. Les œuvres de jeunesse de Flaubert. P. 35.

автора, но на время их создания – два десятилетия, предшествующие появлению романа «Госпожа Бовари».

Многообразие жанровых форм ранней прозы долгое время объясняли «творческой жадностью» писателя, «желанием вместить все», или «менять стиль, отдыхая от одного жанра в работе над другим»[283]. Однако обращение Флобера к тому или иному литературному жанру не было случайным. Выбор формы был определен литературным веяниям эпохи, вместе с тем письмо становится способом познания мира и самопознания.

Первые литературные опыты Флобера решены в жанре исторической новеллы, популярном в 1834–1837 годы. Тогда в каждом выпуске парижских и руанских журналов непременно появлялись сочинения на исторический сюжет. Флобер был знаком с ними, он также увлеченно читал Гюго, Дюма и Вальтера Скотта[284].

Жан Брюно включил в исторический цикл следующие произведения 1835–1838 годов: исторические сцены «Смерть герцога де Гиза», «Две руки на короне»[285], новеллы «Тайна Филиппа Осторожного, короля Испании», «Чума во Флоренции», «Нормандская хроника X века», драма «Людовик XI», незавершенная новелла «Знатная дама и шарманщик», черновые наброски «Две любви – две могилы» и «Мадам Экюи». Сюжеты набросков мелодраматические: супружеская измена, убийство из ревности, но действие происходит в прошлом, оба они лишь отмечены историческим колоритом[286].

Перечень произведений исторического цикла необходимо дополнить новеллой «Людовик XIII» (1831) и «Последней сценой смерти Маргариты Бургундской» (1835). Рукопись новеллы хранилась в частной коллекции. Жан

---

[283] Реизов Б. Г. Творчество Флобера. М.: Худож. лит., 1955. С. 30.

[284] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 73; Gendrel B. Flaubert lecteur de romans historiques // Flaubert. 2009. № 2. URL: http://flaubert.revues.org/860 (accessed: 16.08.2015).

[285] «Исторические сцены» – произведения драматического рода, но предназначенные для чтения, популярный в конце 1820-х-начале 1830-х годов жанр романтической литературы. (Grossir C. Le Globe, berceau d’un nouveau genre dramatique: la scène historique // Presse et scène au XIX siècle. Spectacle dqns un fauteul. URL: http://www.medias19.org/index.php (accessed: 12.04.2015); Trotain M. Les scènes historiques. Étude du théâtre livresque à la veille du drame romantique. Paris: Champion, 1923. 78 p.).

[286] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 101.

Брюно упомянул о ней в списке недоступных исследователям манускриптов, но не счел возможным включить ее в цикл[287].

«Последняя сцена смерти Маргариты Бургундской» – один из ранних литературных опытов Флобера, объединенных заголовком «Переложения и пересказы»[288], был воспринят им как ученическое упражнение. Однако этот текст, значительно отличается от школьных пересказов и переложений выбором сюжета, а форма его прямо предшествует историческим сценам «Смерть герцога де Гиза» и «Две руки на короне» (1835–1836).

Самое раннее из всех известных произведений Флобера – новелла «Людовик XIII» представляет собою «именно историческое сочинение»[289]. В кратком вступлении автор дает очерк исторической ситуации: «Людовику XIII едва исполнилось девять лет, парламент назначил регентшей Марию Медичи, его мать. Интриги и подлость царили при дворе. Сюлли, друг славного короля Генриха IV, подал в отставку. Мария приблизила к себе некого итальянца по имени Кончини и его жену. Герцог Люинь, фаворит юного короля и личный враг королевы, замыслив устранить маршала д'Анкра, то есть Кончини, настойчиво внушал дофину желание править»[290]. Далее он рассказывает о том, как Людовик XIII получил власть. Эта часть имеет свой заголовок: «Падение маршала д'Анкра». Флобер следует здесь разным историческим источникам, не только «переписывая» их, но и «сочиняя» свое произведение. Нейтральная и строгая интонация соответствует историческому повествованию. В этом раннем опыте, заметила Жюльетт Фролиш, уже присутствуют те черты, что свойственны историческим трудам и художественным произведениям, повествующим о

---

[287] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 580.

[288] Flaubert G. Œuvres de jeunesse (1re série). III. Narrations et discours. 89 ff Manuscrit. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 14137.

[289] Frølich J. Flaubert, jeune conteur à l'école des chroniqueurs // Bulletin Flaubert – Maupassant. 2002. No. 10. P. 57.

[290] Flaubert G. Loys XIII // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 3. Далее ранние сочинения Флобера, за несколькими оговоренными исключениями, цитируются по этому изданию в переводах Г. Модиной.

прошлом, и главная из них – бесстрастность историка[291].

Летом 1835 года Флобер, выполняя задания своего учителя, профессора Руанского королевского коллежа Гурго-Дюгазона, занимался переложением известных произведений. В тетради, озаглавленной «Переложения и пересказы», рядом со своей версией новеллы «Маттео Фальконе» и переложением рассказа о картезианском монахе из школьной хрестоматии («Картезианский монах, или Перстень приора»), Флобер поместил «Последнюю сцену смерти Маргариты Бургундской».

В черновой рукописи он наметил план сочинения и указал на связь сюжета с «Нельской башней» Дюма: «Сюжет: последняя сцена смерти Маргариты Бургундской. Это продолжение «Нельской башни», и его трудно понять тому, кто не знает драмы. Буридан является в Шато-Гайяр и душит Маргариту ее же косами. Прежде она была его любовницей[292].

Черновые наброски к «Сцене» позволяют предполагать, что эта идея не предложена профессором, а принадлежит самому Флоберу[293]. Обращение к этому эпизоду французской истории объясняется не только увлечением книгами Дюма, но и тем, что событие произошло в родной Флоберу Нормандии, в замке Шато-Гайяр. Он хорошо знал историю этого замка и не раз в детстве и юности бывал там.

Сцена открывается «портретом» древней крепости: «Руины Шато-Гайяра, они еще высятся над Сеной и словно смеются над каждым поколением, что рождается и умирает. Семь прошедших столетий отняли у замка лишь несколько камней, свергнутых в ров неистовой бурей и потоками ливней»[294]. Далее Флобер представляет знакомый ему замок в 1316 году, когда Маргарита Бургундская была его пленницей: «В те времена замок был молод. Волнами развевал белое

---

[291] Frølich J. Flaubert, jeune conteur à l'école des chroniqueurs. P. 66.
[292] Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / G. Flaubert; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 1222-1223.
[293] Ibid. P.1209-1645.
[294] Flaubert G. Dernière scène de la mort de Marguerite de Bourgogne // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 34-37.

знамя над донжоном ветер, во дворе толпились стражи, в подземелье томилась узница, прощальным взглядом провожала она гаснущие отблески солнца, и были в этом взгляде и ярость, и безнадежность»[295].

Сцену казни пленницы Шато-Гайяра нельзя назвать переложением, скорее, это прозаическое дополнение к пьесе Александра Дюма, знаменующее стремление юного автора к творческой свободе. Флобер приписывает Леонне де Бурновилю, исполнителю казни Маргариты, ненависть к ней: он не только исполняет приказ короля, но мстит опальной королеве за то, что она превратила его в преступника.

Вскоре Флобер отказывается от переложений. В 1836 году под заголовком «Исторические наброски» он объединяет два произведения: «Смерть герцога де Гиза» и «Две руки на короне, или XV век. Эпизод царствования Карла VI».

Выбор сюжетов теперь принадлежит самому Флоберу. Композиция «Исторических набросков», в сравнении с переложениями, более сложна. Главам «Царствования Карла VI» предшествуют эпиграфы, взятые не только из литературных произведений («Нельская башня», «Тереза» Дюма и «Анжело, тиран Падуанский» Гюго), но также из «Хроники XV века» Фруассара и «Истории герцогов Бургундских» Баранта. Он стремится подчеркнуть документальную основу повествования, и после реплики де Гиза: «Я вижу, что смерть лезет ко мне в окно, но не стану бежать от нее в дверь», он добавляет пометку: historique. Это слово он добавляет и после реплики короля: «Заключить Гиза в тюрьму – все равно, что набросить на вепря тонкую сеть – он порвет ее»[296].

Бенжамин Барт утверждает, что первый из исторических набросков – «Смерть герцога де Гиза», за исключением мелких деталей, полностью воспроизводит фрагмент из «Аналитической истории Франции» Шатобриана[297]. Возможно, влияние Шатобриана сказалось в исторической сцене Флобера, однако он не лишен самостоятельности. Автор трансформировал повествование в

---

[295] Flaubert G. Dernière scène de la mort de Marguerite de Bourgogne. P. 34.
[296] Flaubert G. Mort du duc de Guise // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 47-53.
[297] Bart B. Op. cit. P. 336-339.

исторические сцены, и к тому же добавил финальный эпизод, какого у Шатобриана не было: «Спустя несколько минут, когда тело герцога остыло, как мрамор, а шпаги и кинжалы скрылись в ножнах, Генрих явился взглянуть на свою жертву. <…> Разглядывая глубокие раны, грозное и мужественное лицо с потускневшими мертвыми глазами, словно упрекавшими его за преступление, Генрих вдруг содрогнулся – он боялся де Гиза, даже мертвого»[298].

Второй исторический набросок – «Две руки на короне, или XV век. Эпизод царствования Карла VI». Это время давно занимало воображение Флобера. Еще в 1834 году он начал книгу об Изабелле Баварской и в августе этого года писал Эрнесту Шевалье: «Роман об Изабелле Баварской продвигается – успел сделать вдвое больше после возвращения из поездки в Пон-л'Эвек»[299]. Заметим, что Флобер начал свой роман за два года до того, как была опубликована «Изабелла Баварская» Александра Дюма (1836).

Историческую сцену предваряет эпиграф из «Нельской башни», но в тексте больше сказалось влияние Фруассара[300]. Набросок Флобера, как и четвертая книга «Хроник» Фруассара открывается сценой прибытия Изабеллы в Париж и праздника, сопровождавшего это событие. Вслед за Фруассаром он рассказывает о драматических эпизодах правления Карла VI, о безумии короля, борьбе за власть Изабеллы, ее сторонников и противников. В эпиграфе к третьей главе он цитирует Фруассара: «У короля бывали периоды просветления». Но цитирует неточно, по памяти. А может быть, предполагает Ги Сань, писатель изменяет фразу так, чтобы она больше соответствовала содержанию его произведения[301]. Но далее Флобер отступает от хронологической точности. Королева после убийства Жана Бесстрашного (герцога Бургундского) прожила еще шестнадцать лет, он же пишет, что умерла она «вскоре», и добавляет: «Так закончилась жизнь той, кому досталась любовь троих мужчин королевской крови. Ее любил Карл, ее

---

[298] Flaubert G. Mort du duc de Guise. P. 52.
[299] Флобер Г. О литературе, искусстве и писательском труде. Т. 1. С. 24. Эрнесту Шевалье, 29 августа 1834 г.
[300] Восприятию Флобером традиций исторической хроники посвящена статья Жюльетт Фролиш: Frølich J. Flaubert, jeune conteur à l'école des chroniqueurs.
[301] Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes. P. 1229.

любил герцог Орлеанский, и Жан любил ее. В могиле она не нашла покоя. Современники ее прокляли, историки обесчестили»[302].

Флобер завершает набросок рассказом о судьбе Танги Дюшателя, виновника смерти Жана Бесстрашного и противника Изабеллы: «остаток дней он провел в полном благополучии, получая ежедневно по десять монет парижской чеканки из государственной казны. Этого довольно человеку, чтобы быть щедрым и деятельным, иметь добрую славу, почтенные намерения и ни в чем не нуждаться»[303].

Здесь Флобер ссылается на Фруассара: «так свидетельствует хроника»[304]. Однако «Хроники» Фруассара завершаются событиями 1400 года, и о судьбе Дюшателя в них нет ни слова. Эти отступления от исторической правды Флобер допускает сознательно, добиваясь большей выразительности. После динамичной сцены убийства Жана Бесстрашного следует короткий, со стремительным ритмом, пассаж о смерти Изабеллы Баварской. А смысл и размеренный ритм строк, посвященных Дюшателю, контрастирует с этими фрагментами, подчеркивая драматизм повествования. Заметим, что к этому приему Флобер много позже обратится в романе «Госпожа Бовари»: после краткого и стремительного рассказа о смерти Шарля, продаже имущества, смерти госпожи Бовари – старшей, судьбе Берты, он завершил роман словами о благополучии Омэ: «Клиентура у него огромная; власти щадят его, а общественное мнение ему покровительствует. Недавно он получил орден почетного легиона»[305].

В ранних литературных опытах Флобера сказалось влияние старших современников, и порой его ранние исторические сочинения рассматривают только как подражание мастерам: «Это всего лишь яркие, живые подражания Гюго и Дюма, их драматический стиль копировал Флобер», – утверждает Анна Грин[306].

---

[302] Flaubert G. Deux mains sur une couronne // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 64.
[303] Ibid.
[304] Ibid.
[305] Флобер Г. Госпожа Бовари // Собр. соч.: в 5-ти т. Т. 1. М.: Правда, 1956. С. 37.
[306] Green A. History and its representation in Flaubert’s work. P. 86.

Конечно, среди первых литературных опытов Флобера есть и подражания и упражнения в стиле, но большей частью они свидетельствуют о самостоятельности, внимании не только к литературным источникам, но и к историческим документам, сознательном выборе литературной формы, стремлении точно выразить мысль и решить определенную задачу.

В мае 1836 года Флобер пробует силы в новой форме – он пишет «Нормандскую хронику X века». На этот раз он обращается ко времени, когда Нормандия была независимым от французской короны герцогством и Людовик IV Заморский (936–954 гг.) безуспешно попытался присоединить ее к своим владениям. Основой «Хроники» послужил фрагмент из «Истории морских экспедиций норманнов и их расселения во Франции в X веке» Депиня[307].

В «Истории» Депиня говорится о том, что Людовик IV, прибывший в Руан в 952 году и принятый там с почетом, объявил о своем решении взять наследника нормандского престола Ричарда ко двору, чтобы дать ему должное образование[308]. Жители Руана, встревоженные судьбой юного герцога, взбунтовались. Тогда Людовик, лицемерно уверив их в непричастности к смерти Гийома и желании отомстить убийце, увез Ричарда в свою резиденцию – укрепленный город Лан. Осмонд, воспитатель герцога, – рассказывает Депинь, – обеспокоенный тем, что по воле короля будет прерван род Ролона, деда Ричарда, викинга, отвоевавшего Нормандию у Карла Простоватого в 911 году, не нашел другого выхода, как обман. По его совету Ричард притворился больным. И во время дворцового праздника, в отсутствии стражей, переодетый конюхом Осмонд увез воспитанника из Лана, спрятав его в телеге с сеном[309].

«История» Депиня послужила лишь канвой для «Хроники» Флобера. Он вольно обращается с историческими фактами: Людовик намеревается убить

---

[307] Эта книга была издана в 1826 году в Париже. Она упомянута в описи библиотеки Флобера, составленной после смерти писателя: La Bibliothèque de Flaubert. Vol. Inventaires et critiques. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 2001.

[308] Ричард, впоследствии прозванный Бесстрашным (935–996 гг.), наследовал власть в возрасте семи лет после смерти его отца: герцог Гийом Длинный меч был убит в 942 году Арнульдом, графом Фландрским по приказу Людовика IV.

[309] Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes. P. 1244.

Ричарда, но не скрывает этого от Осмонда – старого наставника герцога. Спасает мальчика не Осмонд, а восставший Руан. Горожане «с криками, свистом и свирепым огнем в глазах» окружают ратушу, готовые ворваться в нее, если не покажется король[310].

В «Нормандской хронике», как и в более ранних текстах, автор стремится изобразить яркие эмоциональные состояния героев. Но если персонажи предшествующих исторических опытов испытывают только страх, ненависть, гнев или ярость, то герои «Нормандской хроники» переживают состояние умиротворенности, а также переходы от покоя к гневу, от страха к надежде.

Флобера занимают не только чувства индивида, как это было раньше, но и психология массы. Его интересуют контрастные перемены в настроении толпы: бурная радость горожан Руана, приветствующих короля, ярость, с которой те же люди штурмуют ратушу, чтобы спасти Ричарда, и вновь восторг при известии о том, что наследник герцогства Нормандского жив.

В наброске «Две руки на короне» он уже описывал толпу горожан, встречающих короля: «Действительно, во всей этой радостно взволнованной кричащей толпе, в этом кортеже, столь пышном и великолепном, в благородной королевской чете, в топоте конских копыт, высекающих искры из усыпанной цветами мостовой, во всем этом было нечто грандиозное и величественное, изысканное и странное»[311].

Этот фрагмент сходен с одним из эпизодов «Нормандской хроники»: «Люди от радости подпрыгивали, приплясывали, моряки татуированными руками бросали в воздух венки, и те падали, ударившись о шлем монарха. Не правда ли, было во всех этих людях, вознесшихся на каждую статую, каждый щипец крыши, каждый выступ церкви, занявших все улицы и высокие стены, во всей этой огромной толпе, благословляющей одного человека, что-то величественное и торжественное?»[312].

---

[310] Flaubert G. Chronique normande du X-e siècle // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 121.
[311] Flaubert G. Deux mains sur une couronne. P. 55.
[312] Flaubert G. Chronique normande du X-e siècle. P. 118.

Но если в первом случае и кортеж короля, и толпа парижан составляют единую картину, вызывающую восхищение автора, то в «Нормандской хронике» величественной и торжественной оказывается не королевская процессия, а толпа руанских горожан.

Лаконичней, тоньше становится психологический рисунок. Так, страх Шарлотты де Бон в новелле «Смерть герцога де Гиза» Флобер передавал внешними деталями, причем некоторые из них дублировали друг друга: «Вошла молодая женщина, зубы ее стучали, волосы рассыпались в беспорядке, глаза горели, губы дрожали и мертвенная бледность покрывала лицо»[313].

В «Нормандской хронике», он избегает повторов: «Вошел Арнульд, бледный, растерянный, с окровавленным лицом»[314]. Более тщательно юный автор отбирает портретные детали, добиваясь лаконичности и выразительности: «Юный Ричард, сын герцога Гийома, убитого во Фландрии, выехал навстречу королю. Ему исполнилось двенадцать лет. Это был красивый светловолосый мальчик, бледный, с кротким взглядом. Однако он ловко сидел на своей черной кобыле и крепко сжимал в руке длинный обнаженный меч, склонив его перед королем, как подданный и вассал»[315].

Изображая смертельный страх Людовика, Флобер впервые обращается к деталям косвенным: «Безудержный вой толпы проникал сквозь стены, и король знал, так кричат в тот самый миг, когда голова осужденного должна вот-вот скатиться на эшафот»[316].

Строже становится стиль. Достаточно сравнить два почти тождественных по содержанию фрагмента, расположенных в начале «Последней сцены смерти Маргариты Бургундской» и «Нормандской хроники».

«Знаете ли вы Нормандию, прекрасную страну, где так много древних замков, и каждый из них будит воспоминания о знаменитых именах? Нормандию, где так много древних легенд, волшебных сказок, народных преданий о временах

---

[313] Flaubert G. Mort du duc de Guise. P. 49.
[314] Flaubert G. Chronique normande du X-e siècle. P. 121.
[315] Ibid. P. 117.
[316] Flaubert G. Chronique normande du X-e siècle. P. 121.

нашего средневековья?» – этими словами открывается «Последняя сцена смерти Маргариты Бургундской»[317].

«Нормандскую хронику» Флобер начинает теми же словами: «Знаете ли вы Нормандию, древнюю землю классического средневековья, где каждое поле помнит свою битву, каждый камень знает свое имя, а каждый обломок хранит свои воспоминания? Можете ли вы представить себе Руан, столицу Нормандии, во времена штурмов, войн, голода, в те времена, когда рыцари сражались у стен города и подковы коней высекали искры из мощеных камнем набережных, еще горячих от крови англичан?»[318].

И в первом, и во втором случаях автор заботится о ритмической организации текста, но в «Хронике» он отказывается от бинарного ритма, анафор и лексических повторов, прибегая к более сложному способу создания ритма – тройным повторам грамматических конструкций.

«Нормандская хроника» стала рубежом между «ученическими» сочинениями и выходящими за рамки школьных упражнений произведениями, созданными в конце 1836 года: «Секрет Филиппа Осторожного» и «Чума во Флоренции». Их сам Флобер называет не переложениями, но историческими новеллами.

«Нормандская хроника» – исключительное явление не только среди ранних, но и среди зрелых произведений Флобера. Это единственное его историческое сочинение, где главным героем является не индивид, но горожане средневекового Руана и сам город, единственное, где события не имеют трагического исхода.

## 1.2. Трагический историзм Флобера

Нельзя не заметить, что в ранних исторических сочинениях Флобер обращается к трагическим эпизодам средневековья и Возрождения. Всякий раз в его новеллах речь идет о вражде, мести и физическом устранении соперников.

[317] Flaubert G. Dernière scène de la mort de Marguerite de Bourgogne. P. 34.
[318] Flaubert G. Chronique normande du X-e siècle. P. 117.

Сторонниками юного Людовика XIII и с его соизволения убит фаворит Марии Медичи маршал д'Анкр, а тело его брошено на растерзание толпе («Людовик XIII», 1831). Задушена Маргарита Бургундская («Последняя сцена смерти Маргариты Бургундской», 1835). Предательски убиты герцог де Гиз и герцог Орлеанский («Исторические наброски», 1835-1836). Король Испании Филипп одержим смертельной ненавистью к сыну, дону Карлосу. («Секрет Филиппа Осторожного», 1836)[319]. «Проказа ревности и ненависть» разъедают душу братоубийцы Гарсиа Медичи («Чума во Флоренции»)[320]. Исключение составляет новелла «Знатная дама и шарманщик» (1835). Действие ее происходит в 1770 – 1800 годы, и трагическая судьба героини определена не злой волей человека, но историческими обстоятельствами[321].

Трагизм исторических произведений Флобера объясняют тем, что детство писателя прошло в Руанском госпитале, главой которого был его отец. Там ему рано пришлось видеть болезни и смерть[322]. Действительно, сам Флобер не раз говорил о детских впечатлениях, во многом определивших его взгляд на мир. «Первые впечатления не стираются, ты это знаешь, – писал он матери в 1850 году во время путешествия на Восток. – Мы носим в себе свое прошлое; всю жизнь наше младенчество отзывается в нас. Анализируя себя, я нахожу в себе еще свежими со всеми их влияниями (измененными, правда, из-за различных их сочетаний) следы <…> моих мечтании в саду, рядом с окном анатомического зала»[323].

Флобер возвращается к той же картине в письме к Луизе Коле: «Анатомический зал городской больницы выходил окнами в наш сад. Сколько раз

---

[319] Flaubert G. Un Secret de Philippe le Prudent // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 133-144.

[320] Flaubert G. La Peste à Florence // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 147.

[321] Flaubert G. La Grande dame et le joueur de vielle, ou la mère et le cercueil // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 71-77.

[322] Descharmes R. Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857. P. 13; Maynial E. La jeunesse de Flaubert. P. 24, 72; Bargues Y. Le Pas de Flaubert: une danse macabre. Paris: Honoré Champion éditeur, 1998. P. 63; Leclerc Y. Flaubert au scalpel; Winock M. Flaubert. Paris: Gallimard, 2013. P. 17.

[323] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 138. Матери, 24 ноября 1850 г.

мы с сестрою, взобравшись по решетчатой ограде и повиснув среди виноградных лоз, с любопытством смотрели на выставленные там трупы! Их освещало солнце; те же мухи, что кружили над нами и над цветами, летели туда, ползали по мертвым телам, потом возвращались, жужжа! <…> Вижу еще, как мой отец, прервав вскрытие, оборачивается к нам и велит уйти»[324].

И через несколько лет в письме к Мари-Софи Леруайе де Шантепи он вспоминает: «Я родился при больнице (руанской – мой отец был там главным хирургом и оставил по себе славное имя в своем искусстве) и рос среди всевозможных человеческих страданий, от которых меня отделяла лишь стена. Ребенком я играл в анатомическом театре»[325].

Но, обращаясь к этим воспоминаниям, Флобер так объясняет и «мрачный подход к вещам» и свойственный ему стоицизм: «Гипотеза об абсолютном небытии не содержит для меня решительно ничего устрашающего. Я готов совершенно спокойно кинуться в этот зияющий черный провал», – завершает он воспоминания о детстве в письме к госпоже Леруайе де Шантепи[326]. И в письме к Луизе Коле упоминание о Руанском госпитале возникает в связи с размышлениями о стоических свойствах его характера: «Такие впечатления в детстве полезны, от них мужаешь»[327]. О ценности этих впечатлений он пишет историку и писателю Жюлю Мишле: «Я родился при больнице и прожил там четверть века, быть может, это помогло мне лучше понять вас, и не только с точки зрения литературной»[328].

Мрачный колорит ранних произведений Флобера, заметил Б.Г. Реизов, нельзя объяснять лишь биографическими причинами[329]. Исследователь справедливо связывает его с влиянием «неистового романтизма». Однако и это не единственная основа исторических представлений Флобера.

---

[324] Там же. С. 290. Луизе Коле, 7–8 июля. 1853 г.
[325] Там же. С. 390. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 30 марта 1857 г.
[326] Там же. С. 391.
[327] Там же. С. 291. Луизе Коле, 7–8 июля 1853 г.
[328] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 442. Жюлю Мишле, 26 января 1861 г.
[329] Реизов Б. Г. Творчество Флобера. С. 14.

Трагическим историзмом он обязан античным историкам, средневековым авторам и ученым XIX века. В коллеже он читает Плутарха[330] и Тацита[331], Фруассара и Коммина[332], Анкетиля и Баранта[333].

При этом Флобер остался равнодушен к общей романтической тенденции – «оправданию всех форм исторического бытия во имя заключенного в них будущего»[334]. Его привлекают иные стороны исторических сочинений, свойственные и античным авторам и историкам романтической эпохи: близость к художественному повествованию, психологизм, изображение бурных страстей.

«Историю герцогов Бургундских» Баранта, где воплощен «строй чувств и интересов человека XV века»[335], он называет шедевром истории и литературы, а Тацита ставит в один ряд с Гомером[336].

По замечанию Пауля Тиллиха, «в античности, трагическое ощущение существования господствовало над жизнью, мыслью и особенно над отношением к истории»[337]. Трагизм позднеантичного мироощущения, отчетливо появившийся в отношении к истории, оказал глубокое влияние на Флобера. «Он обнаруживает связь между древним и современным миром: древние религии вытесняли одна другую, христианство заняло место верований греков и римлян, а XIX век – это конец одной религии и поиски новых форм веры. Вся философия истории Флобера основана на открытии этого глубокого родства между закатом античного мира и эпохой, в которую ему довелось родиться», – пишет Жан Брюно[338].

---

[330] Одна из первых аллюзий на «Сравнительные жизнеописания» Плутарха появилась в письме к Эрнесту Шевалье от 13 сентября 1838 года: «Не буду ни о чем тревожиться, отдамся на волю сердца и воображения, а станут кричать чересчур громко, я, быть может, как Фокион, обернусь и скажу: Что за воронье там каркает!». (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 28).

[331] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 384

[332] Frølich J. Flaubert, jeune conteur à l'école des chroniqueurs. P. 57-68.

[333] Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes. P. 1209, 1226.

[334] Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л.: Гослитиздат, 1958. С. 114.

[335] Там же. С. 115.

[336] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 24. Эрнесту Шевалье, 12 июля 1835 г.; С. 42. Гурго-Дюгазону, 22 января 1842 г.

[337] Тиллих П. Мужество быть // Избранное: Теология культуры / П. Тиллих. М.: Юристъ, 1995. С. 19.

[338] Bruneau J. «Le Conte Oriental». Documents inédits / éd. J. Bruneau. Paris: Denoël, 1973. P. 56.

В письмах Флобера особенно часто возникает имя Тацита[339], «самого драматургичного из античных историографов»[340].

Тацит намеревался говорить об истории «без гнева и пристрастия», но ему «не чужда была тенденция и мимесиса, то есть стремление «потрясать читателя описанием «страшных» и «поразительных» событий»[341]. История у Тацита предстает драмой ужасов и преступлений, а стиль «является выражением патетического трагизма»[342]. Свою «Историю он начинает словами: «Я приступаю к рассказу о временах, исполненных несчастий, изобилующих жестокими битвами, смутами и распрями, о временах диких и неистовых даже в мирную пору. Четыре принцепса погибших насильственной смертью, три гражданские войны <…> Капитолий, подожженный руками граждан»[343].

Барант, поразивший Флобера выразительностью исторического повествования, также изображал прошлое как «времена варварства, беспорядка, безнравственности»[344].

Интерес к прошлому поддерживал в юном писателе и его учитель Пьер-Адольф Шеруэль (1809 – 1891). В Руанском королевском коллеже он преподавал историю, а позже был профессором École normale supérieure в Париже и ректором Академии в Страсбурге и Пуатье. Под его влиянием Флобер в 1837 году серьезно думает о занятиях историей, пишет эссе о борьбе духовенства за власть в XIV–XV веках и арабском влиянии на культуру средневековой Франции[345].

Шеруэль был учеником знаменитого историка и писателя Жюля Мишле

---

[339] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 42, 54, 213, 217; Т. 2. С. 151, 261, 315, 395. В библиотеке Флобера было трехтомное собрание сочинений Тацита: Cornelii Taciti quae exstant Opera. 3 vol. Paris: Desaint & Saillant, 1760.

[340] Томашевская М. Историческая проза античности // Историки античности: в 2-х т. Т. I. М.: Правда, 1989. С. 25.

[341] Барг М. А. Эпохи и идеи: Становление историзма. М.: Мысль, 1987. С. 72.

[342] Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н. э. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 75.

[343] Тацит К. Соч.: в 2-х т. Т. 2. СПб.: Наука, 1993. С. 384.

[344] Barante P. de. Mélanges historiques et littéraires. Vol. II. Цит. по кн.: Реизов Б. Г. Французский исторический роман эпохи романтизма. С. 75.

[345] Flaubert G. Influence des arabes d'Espagnes sur la civilisation française du Moyen Ages // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 1131-1136; Flaubert G. Lutte du sacredoce et de l'empire // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 1137-1166.

(1798 – 1874). По его совету Флобер читает Мишле и восхищается им как ученым и писателем[346]. «В коллеже я с жадностью поглощал вашу «Историю Рима», первые тома «Истории Франции», «Мемуары Лютера», «Введение» – все, что выходило из-под вашего пера, поглощал почти с чувственным удовольствием, так живо это было написано и так глубоко. Эти страницы (я невольно запоминал их наизусть) потоком обрушивали на меня все, что я тщетно искал у других, – поэзию и действительность, краски и формы, факты и грезы, то были для меня не книги, то был целый мир» – писал он Мишле в январе 1861 года, вспоминая юношеское увлечение его книгами[347].

Флобера восхищает умение «расцветить» одним словом целую эпоху и «чутье истинного, распространяющееся на вещи и на людей». «Именно этот дар, сударь, в числе прочих, делает вас мастером, и великим мастером», – пишет он[348].

Главной темой научных изысканий Мишле была история Средних веков и Возрождения. Однако, как писал Люсьен Февр, «передвигаясь во времени» Мишле не мог принять тех людей, что встречал на этом пути и, «воскрешая» этих людей, он «ненавидел их низменную злобу, жестокость, одержимость, граничащую с безумием»[349].

На увлечении Флобера историей сказались литературные веяния романтической эпохи. В 1830-е годы он читает не только сочинения знаменитых соотечественников – Дюма и Гюго, но также Вальтера Скотта и любимого романтиками Шекспира. «С тех пор, как мы не виделись, – пишет Флобер Эрнесту Шевалье в августе 1835 года, – я прочитал «Екатерину Говард», «Нельскую башню» <…> Теперь намерен заняться театром Шекспира, читаю «Отелло» и намерен взять с собой в дорогу «Историю Шотландии» в трех томах Вальтера Скотта»[350].

---

[346] Petitier P. Flaubert, lecteur d'histoire // Revue Flaubert. 2009. No. 2. URL: http://flaubert.revues.org/863 (accessed: 9.10.2015).
[347] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 441-442. Жюлю Мишле, 26 января, 1861 г.
[348] Там же. С. 441-442.
[349] Февр Л. Как Жюль Мишле открыл Возрождение // Бои за историю / Февр Л. М.: Наука, 1991. С. 383.
[350] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 24-25.

В его библиотеке было полное собрание сочинений Вальтера Скотта в тридцати двух томах и два издания сочинений Шекспира: двухтомное, в переводе Летурнера, и однотомное собрание пьес на английском языке[351].

Известно, какое мощное влияние оказало творчество Вальтера Скотта на литературу Франции: «Это был поток художественных откровений, вызывавших напряженную работу мысли. Это было новое мировоззрение, раскрывавшееся в изумительных, свежих, вечно живых образах. Более десяти лет французская литература жила в постоянном общении с «шотландским волшебником» и усваивала его уроки»[352].

Юный Флобер не мог избежать этого влияния. Особенно явно оно в «Нормандской хронике X века»: сюжет ее связан с проблемой становления французского государства, а осада ратуши горожанами Руана представляет собою аллюзию на сцену штурма тюрьмы в романе Вальтера Скотта «Эдинбургская темница». Влияние «шотландского чародея» заметно и в «Саламбо»: Спендию присущи черты, роднящие его с греком Агеластом из романа «Граф Роберт Парижский».

Флобер всегда отдавал должное таланту Вальтера Скотта, его воображению и чувству формы[353], но никогда не причислял его к своим учителям и не принимал «романтической концепции истории, построенной на идее нравственной и социальной эволюции»[354].

Шекспира же Флобер будет читать всю жизнь. Шекспир станет для него идеальной моделью художника и учителем: «Примусь за Гомера и Шекспира. Гомер и Шекспир – здесь есть все! Прочие поэты, даже самые великие, кажутся рядом с ними маленькими», – пишет он Луи де Корменену. 7 июня 1844 года[355]. И

---

[351] La Bibliothèque de Flaubert. Inventaires et critiques. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 2001. Позже, в 1875 году он приобретет пятитомное собрание сочинений Шекспира.
[352] Реизов Б. Г. Французский исторический роман эпохи романтизма. С. 81.
[353] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 364. Луи Буйе, 7 августа 1854 г.; Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. С. 51. Жорж Санд, 23–24 января 1867 г.
[354] Реизов Б. Г. Творчество Флобера. С.14.
[355] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 54. Луи де Корменену, 7 июня 1844 г.

через год повторяет: «Снова взялся за греческий, упорно им занимаюсь, и за моего учителя Шекспира, которого читаю со все возрастающей любовью»[356].

Исторические воззрения Шекспира сформировались в русле ренессансного гуманизма, и «колеблются между двумя полюсами: с одной стороны, гуманистической верой в суверенность личности, направляющей и контролирующей свою жизнь, с другой стороны, христианской традицией, рассматривающей человеческую жизнь и, следовательно, человеческую историю, лишь как воплощение божественного промысла». История представлялась и «видимой цепью событий, развязанных людьми» и результатом «неисповедимого божественного плана»[357]. Люди движимы лишь ближайшей целью, действуют под влиянием властолюбия, гордыни, честолюбия, но при этом они являются слепыми орудиями провидения. «В первом случае, – пишет М.А. Барг, – время событий измеряется днями, месяцами, годами, во втором – эпохами. Естественно, что при такой разномасштабности процессов писать историю можно было лишь при одном условии – резервируя провиденциалистскую интерпретацию событий для введения или заключения повествования, излагая и объясняя их ход в терминах «чисто человеческих», что для гуманистической историографии сводилось все к тем же «страстям». Это было по сути глубоко трагичное видение истории <…> Типичным примером подобной реализации провиденциалистской концепции может служить пьеса «Ричард III»[358].

Флобер, воспринимая трагический историзм Шекспира, провиденциальной идеи не принимает, и в этом сказалось влияние другого, столь же почитаемого Флобером, автора – Вольтера. Он начинает читать Вольтера в тринадцать лет и уже никогда не расстается с ним. Через десять лет Флобер напишет одному из своих друзей: «Я обожаю прозу Вольтера, его повести – для меня вкуснейшее лакомство. «Кандида» читал раз двадцать, перевел его на английский и время от

---

[356] Там же. С. 64. Эрнесту Шевалье, 13 августа 1845 г.
[357] Барг М. А. Шекспир и история. М.: Наука, 1979. С. 115.
[358] Барг М. А. Шекспир и история. С. 116.

времени все еще перечитываю»[359].

Вольтер, категорически отрицая принцип «божественного мироправления» в истории, признавал идею исторического прогресса – движение от первобытной дикости и последующей варварской грубости к «цивилизованности нашего времени»[360]. Флобер же в 1830-е годы принимает точку зрения вольтеровского Кандида, для которого «зрелище человеческой истории – это в основном зрелище человеческого безумия, корысти и порока»[361].

Прошлое в исторических сочинениях Флобера предстает чередой преступлений, связанных с жаждой власти. А власть Флобер в это время понимает так, как, по выражению Мишеля Фуко, ее понимали в доклассическую эпоху – до XVII века, «как право захвата, как власть над вещами, временем, телами, и, в конечном счете, над жизнью. Ее кульминация – завладеть жизнью, чтобы, в конечном счете, ее уничтожить»[362].

Однако и владыки в исторических сочинениях Флобера не свободны, но подвластны страстям, одержимы ненавистью, ревностью, завистью, жаждой мести, гордыней, алчностью, сластолюбием. И мотив власти над телом трансформируется в мотив власти тела, подчиняющего субъекта и толкающего его на преступления: «Да, – говорит Изабелла Баварская, – страсть должна до краев наполнить душу, иначе душа мертва, нет в ней жизни без этого! <…> Я познала любовь, ненависть, зависть, недостает лишь одного – мести!»[363]. .

Обобщением исторических представлений Флобера стала драма «Людовик XI» (1838). «Трудно найти все источники этой драмы. К личности Людовика XI обращались в то время многие историки и литераторы» – пишет Жан Брюно и отмечает, что Флобер не только читал «Квентина Дорварда», «Собор Парижской богоматери», «Мэтра Корнелиуса» Бальзака, «Жакерию» Мериме и «Людовика

---

[359] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 54. Луи де Корменену, 7 июня 1844 г.
[360] Кузнецов В. Н. Франсуа Мари Вольтер. М.: Мысль, 1978. С. 168.
[361] Коллингвуд Р. Дж. Идея истории // Идея истории. Автобиография / Р. Дж. Коллингвуд. М.: Наука,1980. С. 98.
[362] Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Издательский дом «Касталь», 1996. С. 239.
[363] Flaubert G. Deux mains sur une couronne. P. 51-64.

XI» Делавиня, но, стремясь к документальной точности, внимательно изучал труды историков[364].

Флобер ясно понимал роль Людовика в истории французского государства: «Я живо видел физиономию Людовика XI, словно двуликого Януса, между двумя историческими эпохами», – пишет он в предисловии к драме[365]. Флобер продолжает в ней традиции романтической драмы Гюго: «Столкнуть лицом к лицу Людовика и Карла Смелого – вот что занимало воображение автора шестнадцати лет от роду, влюбленного в строгие формы истории и драмы», – признается он[366]. Однако, обращаясь к популярному сюжету, Флобер решает свою задачу, представляет свое понимание истории.

Все действия Людовика в пьесе сводятся к фанатичной борьбе за власть и устранению врагов действительных и мнимых. И хотя убийства и казни происходят «за сценой», смерть становится и фоном всей драмы, и центральным событием каждого из пяти ее актов. Во время мятежа во Фландрии, вспыхнувшего по наущению Людовика, растерзан толпой Робер де Марион, архиепископ Льежа (I акт). Отравлен герцог Гиенский, казнен шут короля, узнавший о причастности Людовика к этой смерти. Кардинал Балю и епископ Верденский обречены на медленную смерть в темнице (II акт). Гибнет Карл Смелый, потерявший вследствие интриг Людовика всех своих сторонников (III акт). Казнен герцог Немурский, отдана в руки палача Алиса де Монсоро, обманом вовлеченная в убийство герцога Гиенского (IV акт).

Людовик жаждет обезглавить всех дворян Парижа. «Если доведется мне пожить еще лет двадцать – все дворяне пройдут через твои руки», – обещает он палачу Тристану[367]. Талант правителя, объясняет король, в том, чтобы «иметь средства на все случаи: палача для публичной казни, тайных убийц, чтобы разить в спину, для битвы – войско, для подкупа – золото»[368].

---

[364] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 102.
[365] Flaubert G. Loys XI // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 305.
[366] Flaubert G. Loys XI. P. 305.
[367] Ibid. P. 335-337.
[368] Ibid. P. 338.

Но король, имеющий безграничную власть над телами подданных, оказывается обреченным на смерть рабом страстей – властолюбия и гордыни. Сама смерть представляется ему врагом, и ее можно устранить, следует лишь найти средство – врачебное или магическое. Он умирает, одолеваемый страхом смерти, тщетно моля приближенных найти возможность продлить ему жизнь.

Так истинно властными силами в истории остаются лишь два явления – страсти и смерть – Эрос и Танатос.

Вместе с тем Флобер воспринимает историю эстетически. Люди прошлого представляются ему актерами грандиозной драмы: «Ну и молодец этот Александр! – восклицает он, читая жизнеописание Александра Македонского». – Какая пластическая красота в его жизни! Похоже, будто это блестящий актер, который непрестанно импровизирует разыгрываемую им пьесу. Жизнь этого человека была чистым искусством»[369]. Книгу Квинта Курция об Александре он читал в августе 1845 года, а годом раньше, он писал Луи де Корменену: «Недавно прочел жизнеописание Гелиогабала у Плутарха. Красота этого человека иная, чем Нерона. Здесь больше азиатского, лихорадочного, романтичного, необузданного: это закат дня, бред при факелах. Зато Нерон более спокоен, более прекрасен, античен, уравновешен»[370].

Флобер говорит здесь о свободе жизнетворчества в той форме, какую позже А.Ф. Лосев определит как «абсолютную безличность античной скульптуры», «пластическую и безличную» эстетику[371]. «Рим, – пишет А.Ф. Лосев, – разделяет общую судьбу античности – быть символом пластического тождества духа и материи. Отсюда его язычество, пантеизм, политеизм. Красота здесь есть, стало быть пластика»[372].

Именно «пластическая красота страстей» восхищает Флобера[373]. Историю

---

[369] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 64. Эрнесту Шевалье, 13 августа 1845 г.
[370] Там же. С. 54. Луи де Корменену, 7 июня 1844 г.
[371] Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II вв. н. э. С. 64-66.
[372] Там же. С. 88.
[373] «Я верил в пластическую красоту страстей», – писал, вспоминая о юности, Флобер. (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 200. Луизе Коле, 5–6 июля 1852 г.).

Рима он воспринимает как гигантское зрелище, трагическое и живописное: «Больше всего любил я Рим – Империю, прекрасную царицу, тонувшую в оргиях, пятнавшую благородные одежды вином на буйных пирах, более гордую своими пороками, нежели добродетелями. Нерон. Нерон! <…>. Забыв об уроках древней истории, я уносился к твоим безграничным наслаждениям, кровавым факелам, увеселениям, испепеляющим Рим», – вспоминает он то, чем жил в коллеже[374]. В 1839 году в эссе «Рим и цезари», Флобер называет эпоху цезарей «самым прекрасным, пышным и кровавым актом той длинной трагедии, что Империя явила миру»[375].

История для Флобера – это человеческая деятельность, но действуют люди под влиянием страстей, и потому наилучшим образом для него объясняют историю Нерон и маркиз де Сад: «Мне по душе такие люди, как Нерон, маркиз де Сад. Когда читаешь историю, когда видишь, как все те же колеса катятся по тем же дорогам, посреди развалин и в пыли большой дороги рода человеческого, такие вот фигуры напоминают египетских приапов, поставленных рядом со статуями бессмертных, рядом с Мемноном, рядом со Сфинксом. Эти чудовища проясняют для меня историю, они ее дополнение, апогей, мораль, десерт; поверь мне, это люди великие и тоже бессмертные. Нерон будет жить столько же, сколько Веспасиан, Сатана – сколько Иисус Христос», – пишет он Эрнесту Шевалье 15 июля 1839 года[376].

Обобщая сказанное выше, отметим: интерес юного Флобера к истории, бесспорно, связан с популярностью исторического жанра в романтическую эпоху. Своеобразие флоберовского историзма определено восприятием традиций античного, ренессансного и романтического историзма, а также влиянием традиций «неистового романтизма». В ранних произведениях Флобера история имеет смысл не политический или моральный, но метафизический и эстетический, художественное пространство в них организовано напряжением

---

[374] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 71.
[375] Flaubert G. Rome et Césars // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 520.
[376] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 36.

двух властных сил – Эрос и Танатос. Размышляя о себе и мире, писатель осознает себя субъектом историческим. Бытие для него в это время есть история человечества, и проблема власти страстей становится одной из основных проблем не только его исторических сочинений, но и новелл психологического цикла.

## § 2. Анатомия души: психологические новеллы

### 2.1. Мотивы человеческого поведения

Увлечение историей в 1836–1837 годы не препятствовало Флоберу обращаться к иным, современным или фантастическим сюжетам. В подзаголовках к этим сочинениям он уточняет их жанр и причисляет большую часть к философским: «Благоухание, или Комедианты» (1836), «Смертный час» (1837), «Железная рука» (1837). «Страсть и добродетель» (1837). Новеллы «Невеста и могила» (1836) и «Адская греза» (1837) он назвал фантастическими, а «Quidquid volueris» (1837) – психологическим этюдом, «Библиоманию» (1836) оставил без жанрового определения.

Дважды он указывает на этический уровень текста и называет «Благоухание, или Комедианты» новеллой «философской, моральной, аморальной, ad libitum»[377], а «Ярость и бессилие» (1836) «вредной для чувствительных нервов и набожных душ»[378].

Эти произведения, по определению Жана Брюно, представляют философский цикл ранней прозы. Психологические и фантастические новеллы он рассматривает как вариации философского жанра. «В эпоху романтизма жанр философской повести был представлен различными вариантами, и с одной стороны близок был жанру "личного романа", с другой – фантастическим

[377] Flaubert G. Un parfum à sentir ou Les Baladins. P. 79.
[378] Flaubert G. Rage et impuissance. Conte malsain pour les nerfs sensibles et les âmes dévotes // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 173.

произведениям», в «философских» повестях выражена «концепция жизни», «общие законы судьбы человеческой», – пишет он[379].

Новеллы Флобера отвечают этому требованию, однако в рамках философского цикла можно выделить произведения, посвященные, во-первых, проблемам психологии, во-вторых, те, где выражены размышления Флобера о сущности творческой личности, и, наконец, «наброски к автопортрету», предвещающие автобиографические сочинения 1838 – 1839 годов.

Новеллы «Невеста и могила», «Благоухание, или Комедианты», «Библиомания», «Ярость и бессилие», «Страсть и добродетель» мы называем психологическими. В них отражен интерес автора к душе и мотивам человеческого поведения, стремление выявить закономерности «микрокосма». Действие в них, происходит в XIX столетии, а герои – не правители, или претенденты на государственную власть, но бродячие актеры, безумный книготорговец, сельский врач, жена банкира, а названия прямо указывают на значение, какое автор придавал страстям. Исключение представляет новелла «Невеста и могила» (1836), отчасти близкая историческим сочинениям. Ее фантастический сюжет связан с легендой о нормандском герцоге Роберте I Великолепном (Робере Дьяволе), время действия в ней – неопределенное прошлое, и все внимание обращено к чувствам героини, переживающей горе и смертельный страх[380].

В новелле «Благоухание, или Комедианты» Флобер ставит целью «столкнуть под одной крышей» двух акробаток бродячего цирка – жену и любовницу, безобразную, искалеченную, но любящую и кроткую Маргерит, и прекрасную, юную, но жестокую Изабелладу. Ему важно «показать терзающую души ревность, ведущую к нелепой и трагической развязке, открыть все тайные горести и скрытые за фальшивым смехом слезы»[381].

В послесловии к этой новелле Флобер объясняет ее название: «Словом

---

[379] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 112, 118.
[380] Flaubert G. La Fiancée et la Tombe // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 67-72.
[381] Flaubert G. Un parfum à sentir ou Les Baladins. P. 82.

«благоухание», я хотел сказать, что Маргерит – это аромат для чувствования. Я мог бы добавить к заголовку «и цветок для созерцания», потому что Изабелада – красота внешняя»[382].

Сюжеты новелл «Страсть и добродетель» и «Библиомания» восходят к судебным хроникам. В октябре 1837 года в «Судебной газете» появилась статья, рассказывающая о самоубийстве «молодой, красивой, благовоспитанной» дамы – госпожи N. Она отравила мужа и детей, чтобы «предложить покинувшему ее любовнику все свое состояние и свою свободу»[383]. Автор завершил статью утверждением: «Что за работа происходила в разгоряченном сознании госпожи N., одержимой безумной идеей, как мысли о любви могли привести ее к преступному решению – этого никому не дано знать»[384]. Однако именно эту «работу страсти» делает Флобер объектом изображения в новелле, названной «Страсть и добродетель». Он сохранил все детали документального рассказа, но полностью изменил акценты. Госпожа N. в статье представлена порочной и жестокой, а муж и любовник – людьми благородными и великодушными. Муж относился с ней с нежным вниманием. Любовник покинул Францию, желая избавиться от преступной страсти, и письма его были отмечены редким сочетанием чувствительности и благоразумия»[385].

В своей новелле Флобер лишает мужчин благородного ореола, а героиня – и преступница, и жертва расчетливого ловеласа. Автор называет ее «бедной Мадзой»[386] и, в стремлении исследовать механизм страсти, сознательно строит

---

[382] Ibid. P. 112. Благоуханием (un parfum) в произведениях 1830-х годов Флобер называет незримую красоту души. Например, в мистерии «Пляски смерти» праведные души поднимаются в небеса, «поют, и голоса их летят к святым высотам, словно гимн любви поднимается из глубины и несет с собою по воздушному пути теплый ласковый ветер и благоухание сердец». (Flaubert G. La Danse des morts // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 408). Далее в том же произведении Христос произносит: «О, серафимы, светлоликие ангелы с лазурными крылами, <…> Пусть благоухание ваших сердец дарует смертным покой!» (Там же. P. 417).

[383] Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes. P. 1295-1296.

[384] Ibid. P. 1296.

[385] Ibid. P. 1296.

[386] Flaubert G. Passion et vertu // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 283.

свою новеллу как «психологический роман в миниатюре»[387].

В первой главе душа героини – tabula rasa. Мадза – «тридцатилетняя женщина, добродетельная, верная мужу, отвергающая все желания, что рождались в ее душе каждый день и назавтра умирали»[388]. Флобер добавляет, что замужем она была за банкиром, и принимать его объятия считала таким же долгом, как присматривать за слугами, наряжать детей, и не более того. Мадза романтична, она «любит поэзию, море, театр, Байрона», и ее хладнокровный соблазнитель, предшественник Родольфа Буланже, решает: «Она наивна и будет моей»[389].

Флобер последовательно изображает все этапы внутренней жизни героини от возникновения влюбленности до торжества страсти, поработившей ее. Сначала Мадзу развлекают дружеские беседы с Эрнестом. Он следует за ней повсюду, и не тратя времени на комплименты, злословит о танцующих дамах. «Ему были известны их тайны самые сокровенные и самые странные. Ей было весело и в глубине души лестно: она думала, что уж о ней ему ничего такого сказать нечего»[390]. Но вот она уже скучает без Эрнеста, а при нем – смущается, краснеет, для него наряжается. Наступает день, когда героиня «чувствует, как неведомая сила, словно по наклонной плоскости, влечет ее к смутной, неопределенной цели, <…> она трепещет, желая удержаться на краю бездны, <…> дает себе слово оставить Эрнеста, отказаться от встреч, но благие намерения немедленно испаряются от одной лишь улыбки любимых уст» [391]. Мадзу радует новизна переживаний. «Она долго тешилась этой любовью, куда дольше, чем другими забавами, и крепко привязалась к ней – привычка делается необходимостью»[392]. Влюбленность становится «серьезной и страшной, и, однажды войдя в ее душу, превращается в любовь страстную, затем неистовую и безумную»[393].

---

[387] Flaubert G. Passion et vertu. P. 297.
[388] Ibid. P. 277.
[389] Flaubert G. Passion et vertu. P. 277.
[390] Ibid.
[391] Ibid.
[392] Ibid. P. 278.
[393] Ibid. P. 283.

Эрнест на дружеской пирушке во весь голос объявляет: «На моем счету еще одна, друзья мои!». Но вскоре ему становится ясно: «что неистовая и суровая страсть этой женщины окутывает все вокруг нее ядовитым туманом, грозящим удушьем и гибелью», он понимает: «надо бежать, либо броситься вместе с нею в этот головокружительный водоворот, пуститься по необозримому пути страсти, что начинается с улыбки, а завершается могилой»[394].

Герой предпочитает бегство и, сославшись на дела, отправляется за океан, в Мексику. В прощальном письме он благоразумно советует героине, ради ее же блага, любить не его, «но добродетель и свои обязанности»[395].

Мадза в разлуке с Эрнестом переходит от удрученности к тоске, а затем в ее душе остаются ненависть ко всему миру и любовь к одному человеку, «но любовь всепоглощающая и страшная, мучительная для нее самой, испепеляющая других. Так Везувий, разрушая себя при извержении, заливает кипящей лавой цветущую долину»[396]. В муже и детях она видит единственное препятствие для этой любви и убивает их, не испытывая ни угрызений совести, ни скорби. Она готова покинуть Францию, «отомстив за оскверненную любовь, за все, что было рокового и ужасного в ее судьбе. Над нею насмеялся Творец, люди, жизнь, она побывала игрушкой судьбы, и вот теперь сама в ответ насмеялась над жизнью и смертью, слезами и мучениями, и преступлением ответила небесам за свои горести»[397].

Так героиня проходит путь от равнодушия к мужу до ненависти к Создателю, и, лишившись последней иллюзии, отвергнутая Эрнестом, убивает себя. По-своему рассказывая историю отравительницы и самоубийцы, Флобер не только отвечает на вопрос о том, что творилось в ее сознании, но претендует на некоторое обобщение: эту новеллу он называет «философской», подчеркивая тем самым универсальный характер власти Эроса. «Мадза, как указывает заглавие, – это сама Страсть с большой буквы», – заметил Сартр[398].

---

[394] Ibid. P. 286.
[395] Flaubert G. Passion et vertu. P. 287.
[396] Ibid. P. 296.
[397] Ibid.
[398] Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. С. 199.

## 2.2. Традиции «неистового» романтизма в психологических новеллах Флобера

Власть страстей, ведущих к смерти, утверждается и в новелле «Библиомания». Это первое опубликованное произведение Флобера. Новелла была напечатана в руанской газете «Колибри» на первых страницах раздела «Литература» 12 февраля 1837 года.

Флобер написал «Библиоманию» в ноябре 1836 года. Незадолго до этого в газете «Судебный сплетник» появился анонимный очерк «Библиоман, или новый Кардильяк». Неизвестный автор очерка утверждал, что описывает действительное происшествие. На самом же деле это была удачная мистификация с некоторыми реминисценциями новеллы Гофмана «Мадемуазель де Скюдери», где речь идет о преступлениях известного во времена Людовика XIV ювелира Рене Кардильяка[399]. Не в силах расстаться с драгоценными украшениями, он убивал своих заказчиков. В новелле Гофмана тайна Кардильяка открывается с помощью писательницы Мадлен де Скюдери: при ее участии избегает казни ни в чем не виновный ученик ювелира. Но если новелла Гофмана строится как своеобразный поединок двух художников – одержимого темной наследственной манией ювелира и благородной писательницы, то дон Винсенте из Барселоны, герой «Нового Кардильяка», лишен талантов. Монах, едва умеющий читать и любящий книги ради них самих, он покинул монастырь и открыл книжную лавку. Книготорговцы, видя в нем конкурента, сговорившись, постоянно перебивали ему цену на публичных торгах, и не давали Винсенте возможности покупать книги. Однажды, после того как бывшему монаху не удалось стать владельцем особенно редкого экземпляра, он в ярости разразился угрозами. И вскоре дом счастливого покупателя был сожжен, а книга похищена. Тут же в городе стало известно еще о нескольких убийствах книгопродавцев. Обстоятельства этих преступлений указывали на Винсенте, он был арестован. Адвокат монаха, желая спасти его от эшафота, сверившись с каталогом, доказал существование второго экземпляра

[399] Pitollet C. Une mystfication litteraire, le bibliomane assassin // Mercure de Flandre. 1930. Novembre. P. 26-47

книги, послужившей причиной поджога. Винсенте же признался в преступлениях и со слезами назвал себя самым несчастным человеком на свете, оттого что похищенная им книга не была уникальной[400].

Новелла Флобера воспроизводит обстоятельства, изложенные в этом очерке. Он сохранил фабулу судебного очерка, оставил местом действия Испанию, бывшую в то время одним из увлечений французских романтиков[401]. Но юный писатель изменил характер героя, дал ему другое имя и назвал свою новеллу иначе – не «Библиоман, или новый Кардильяк», а «Библиомания».

Сартр в книге, посвященной Флоберу, уделяет этой ранней новелле особое внимание и, несмотря на заимствованный сюжет, рассматривает ее как произведение глубоко личное. В ней, полагает Сартр, содержится «недвусмысленный намек на те трудности, которые испытал семилетний Гюстав за изучением азбуки», трудности, разочаровавшие родителей и поставившие младшего сына в положение виновного в этом разочаровании. «Библиомания», – пишет Сартр, – дает понять один из факторов флоберовского формализма. Для этого глубокого, но потерянного мальчика, которому не далось чтение, когда родители решили научить его азбуке, <…> смысл, прежде всего, предстал как тайная и дополнительная красота формы: книга утверждала себя, это был легкий в обращении предмет, маленькое, самодостаточное архитектурное сооружение». Иллюстрированные с золотыми обрезами книги, которые в детстве читали ему вслух, стали для маленького Флобера «предметами искусства или эманациями небесной Красоты в то же время, как и орудиями пытки, когда мальчик понял, что от него ждут их расшифровки, и ощутил злобное сопротивление, которое оказывала ему их чудесная материальность». В «Библиомании», полагает Сартр, четырнадцатилетний Флобер «хочет одновременно выразить и свою страсть, и

---

[400] Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes. P. 1260; Frølich J. Livre-mirabilia et son conte très romantique: Bibliomanie // Merveilles & Tales. The Romantic Fairy Tale (Numéro spécial). 1990. Vol. IV, no. 2. P. 282-289.

[401] Martinenche E. L’Espagne et le romantisme français. Paris, 1922. 256 p.

свое злопамятство. Аномалия юного автора конституирует саму сущность Джакомо»[402].

Рассматривая раннее творчество Флобера, Сартр отмечает влияние на него «определенного романтизма», явно имея в виду «неистовый» романтизм, так как при этом называет имя Петрюса Бореля, одного из самых значительных «неистовых» литераторов[403].

Влиянием «неистового романтизма» объясняли исследователи тематическое и эмоциональное своеобразие всей ранней прозы Флобера и особенности поэтики «Страсти добродетели» и «Библиомании»[404].

Характерной чертой «неистового» романа в 1820-30-е годы была современная тема, причем настоящее изображалось как цепь отвратительных преступлений, а мотивы человеческих поступков представали неизменно порочными. Присутствие этой литературной традиции в юношеском творчестве Флобера, как правило, связывают с мотивами социального протеста: «Мрачные темы и декламации юного Флобера, – утверждает Б.Г. Реизов, – нужно объяснять общественными увлечениями радикально настроенной молодежи 30-х годов. Они «подчинены единым идеологическим задачам, из-за которых вся современная литература обернулась для Флобера почти исключительно этой своей стороной, и даже глубоко правдивое и всестороннее изображение действительности, которое он мог найти, например, у Бальзака, привлекало его тем, что давало ему возможность отвергнуть и проклясть свою современность»[405].

Безусловно, и Флобер и его ровесники, «бунтовавшие против этики своих отцов, этики буржуазного утилитаризма»[406], испытывали влияние общественных настроений. Сам Флобер вспоминал о том, как одних его товарищей «влекли

---

[402] Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857. С. 282-283
[403] Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857. С. 223.
[404] Там же. С. 223-234; Реизов Б. Г. Творчество Флобера. С. 17-41; Афанасьева О. В. Указ. соч. С. 10.
[405] Реизов Б. Г. Творчество Флобера. С. 5-10.
[406] Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. С. 384.

гремящие раскаты газетных листков или ораторской трибуны», других – «слава заговорщиков»[407].

Но большей частью это было «неистовство» на уровне поведения, жеста: один «славный малый» постоянно щеголял в красном колпаке, другой намеревался вести жизнь могиканина, третий хотел отречься от христианской веры, чтобы «вступить на службу к Абд аль Кадиру»[408].

И хотя игра в «неистовых» не была совсем безопасной и иногда заканчивалась трагедией[409], это была игра: «Он прошел нормальный путь, – писал Флобер о своем друге юности Эрнесте Шевалье, – Он тоже увлекался искусством, носил у пояса кинжал и в мечтах сочинял драмы. <…> Раньше он всерьез валял дурака, а теперь стал дурацки серьезным»[410]. Вряд ли социальный опыт юного писателя и его соучеников был столь богат, чтобы вызвать желание «проклинать и отвергать» общество, и главным источником «неистовых» настроений и поступков была, пожалуй, не действительность, но литература. «Последние отзвуки романтизма дошли до нас, – говорил о том времени Флобер, – мы были не только трубадурами, мятежниками и поклонниками Востока, мы, прежде всего, были художниками; едва покончив с опостылевшими уроками, мы погружались в литературу; до боли в глазах зачитывались в дортуаре романами»[411].

В письмах 1830-х годов к одному из самых близких своих друзей, Эрнесту Шевалье, Флобер подробно говорит о том, что прочитал, читает или намеревается читать. В этих письмах постоянно возникают имена Сервантеса, Рабле, Шекспира, Гете, Байрона, Шатобриана, Гюго, Дюма и Вальтера Скотта, но из писателей «неистовой» школы в юношеских письмах появляется только имя Жюля Жанена, и лишь однажды. Глава «неистовой» школы упомянут не как

---

[407] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 302. Луизе Коле. 16 августа, 1853 г.

[408] Флобер Г. Предисловие к «Последним песням Луи Буйе» // О литературе, искусстве писательском труде. Т. 2. С. 303.

[409] Вспоминая юность, Флобер писал о двух учениках Руанского коллежа. Один из них, «наскучив жизнью, пустил себе пулю в лоб», а другой «повесился на собственном галстуке». (Флобер Г. Предисловие к «Последним песням Луи Буйе». С. 303).

[410] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 141-142. Матери, 15 декабря. 1850 г.

[411] Флобер Г. Предисловие к «Последним песням Луи Буйе». С. 303.

романист, а как автор биографической статьи о маркизе де Саде, причем далеко не восторженно. «Читал биографическую статью Жанена, – сообщает Флобер другу, – и был возмущен – самим Жаненом, разумеется, его декламацией в защиту морали, филантропии, обесчещенных девиц»[412]. И позже он с иронией пишет о его «чувствительной манере» и «чрезмерности» стиля[413].

Имя «неистового» романтика Петрюса Бореля, бывшего в конце 20-х годов кумиром многих молодых художников и поэтов, впервые возникает в письмах Флобера только в 1854 году, и тон письма не позволяет точно понять, читает ли Бореля Флобер впервые, или перечитывает книгу, знакомую раннее: «Читаю сейчас самые разные книги, Во-первых, гогочу над Петрюсом Борелем, – пишет Флобер Луизе Коле и подчеркивает: – это расчудесно». Он находит в его книге «давние неистовства своей молодости»[414]. И хотя проза Бореля кажется ему «полновеснее, чем нынешняя ходячая монета», но в целом отзыв Флобера о нем нельзя назвать не только восторженным, но даже одобрительным: «из этой злосчастной книги можно было бы извлечь немало поучительного. Насколько уже тогда пробивались ростки социализма. Насколько озабоченность вопросами морали делает всякое художественное произведение ложным и скучным»[415].

«Неистовый» роман оказывал значительное влияние на французскую литературу 1820-х - 30-х годов. Жюль Жанен имел многих последователей, И если предположить, что Флобер и не был в то время знаком с сочинениями Жюля Жанена и Петрюса Бореля, то повести Андре Берту, последователя Жанена и сотрудника того самого руанского журнала «Колибри», где была напечатана «Библиомания», он не мог не знать. Традиции «неистовой» литературы, даже, если они и восприняты опосредованно, присутствуют и в «Библиомании», и в других ранних текстах Флобера. Это пафос социального негодования, изображение «ужасного» в истории («Чума во Флоренции»), в современности

---

[412] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 36. Эрнесту Шевалье, 15 июля 1839 г.
[413] Там же. С. 365. Луи Буйе, 17 августа. 1854 г.
[414] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 337. Луизе Коле, 2 января 1854 г.
[415] Там же. С. 337-338.

(«Quidquid volueris», «Благоухание, или Комедианты) и в душе подверженного низменным страстям человека («Пьяный и мертвый»)[416]. На «неистовые» настроения автора указывают и названия произведений, созданных в 1830-е годы: «Агонии, скептические мысли» (1838), «Ярость и бессилие, рассказ вредный для чувствительных нервов и благочестивых душ», «Благоухание, или Комедианты, новелла философская, нравственная или безнравственная». В этом подзаголовке можно видеть аллюзию на «Безнравственные рассказы» Бореля. Однако строгие оценки «неистового» стиля и неизменная ирония писателя по отношению к этому литературному явлению заставляют сомневаться в том, что ранняя проза Флобера формировалась только в русле «неистовой словесности» 1820-30-х годов.

Известно, что термин «неистовая литература» возник еще в первом десятилетии XIX века. В то время так называли и «готические» английские, и немецкие «рыцарские» или «разбойничьи» романы с привидениями, и даже трагедии Шекспира – особенно любимого Флобером автора. То есть термин этот относили к произведениям, изображавшим предельно сильные эмоции, страсти. В этом смысле, «неистовый», то есть трагический, колорит в той или иной мере был свойствен многим произведениям французской литературы XIX века независимо от принадлежности к той или иной литературной школе. Им отмечены и произведения писателей, восхищавших Флобера, причем не только романтиков (Гюго, Нодье, Дюма), но и тех авторов, чей художественный метод принято называть реалистическим (Стендаль, Бальзак), тех, кому свойственно пристальное внимание к страстям, как скрытым мотивам человеческого поведения[417].

Заметим, что для «неистовых» романтиков изображение аффектов было не менее, важно, чем социальные инвективы. Историю Шампавера автор «Безнравственных рассказов» называет «приобщением к духовному миру существа чувствительного», сопричастностью «тайнам жизни большого

---

[416] Flaubert G. Ivre et mort // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 447-462..
[417] Glinoer A. La Littérature frénétique. Paris: PUF, Les Littéraires, 2009. P. 74-84.

художника», выражением сильных страстей, в противовес «всякого рода лимфатическим писаниям»[418].

В стихотворном эпиграфе к последней главе «Безнравственных рассказов» общество названо отвратительным гниющим болотом. В этой главе герой презрительно предполагает, что обыватели объяснят его самоубийство «злосчастной любовью». Сам же он называет причиной этого поступка жизнь, подобную фарсу, где «низкие фигляры вязнут в разврате и купаются в мерзости»[419]. Но в одной из последних глав книги Шампавер признается, что именно страсть – неразделенная любовь к красавице Эдюре сыграла роковую роль в его жизни. «Эдюра, – восклицает готовый умереть Шампавер, – ты ожесточила меня, изгнала все доброе из моих помыслов… Из-за тебя я все возненавидел, ты сгубила меня, когда жизнь открывала передо мной столь богатую будущность, ты отравила ее, и если я кончаю с собой, то это тоже из-за тебя!»[420].

Изображение неистовых страстей и сама неистовая поэтика французской литературы конца 1820-х–30-х годов источником своим имели не только действительность, но и литературную традицию. Альфред де Мюссе связывает распространение «неистовых» настроений в литературе Франции с влиянием Гете и Байрона. В «Исповеди сына века» он пишет: «Гете, патриарх новой литературы, нарисовав в «Вертере» страсть, доводящую до самоубийства, создал в «Фаусте» самый мрачный из всех человеческих образов, когда-либо олицетворявших зло и несчастье. <…> Байрон ответил ему криком боли, заставившим содрогнуться Грецию, и толкнул Манфреда на край бездны, словно небытие могло послужить разгадкой жуткой тайны, которою он себя окружил. <…>

Ужасная безнадежность быстро шагала по земле. Уже Шатобриан, принц поэзии, закутав этого ужасного идола в свой плащ пилигрима, поставил его на мраморный алтарь, окутанный фимиамом священных кадильниц. Уже сыны века,

---

[418] Борель П. Шампавер. Безнравственные рассказы. Л.: Наука, 1971. С. 5, 17.
[419] Там же. С. 155.
[420] Борель П. Там же. С. 158.

полные сил, отныне никому не нужных, опускали праздные руки и пили из неглубокой чаши этот отравленный напиток»[421].

И Пушкин видел в «неистовстве» французских писателей своеобразную форму бунтарства, при этом бунтарства не столько социального, сколько литературного: стремление к свободному литературному эксперименту. «Мы не полагаем, – пишет русский поэт, – чтобы нынешняя французская словесность была следствием политических волнений. В словесности французской совершилась своя революция, чуждая политическому перевороту, ниспровергшему старинную монархию Людовика XIV. В самое мрачное время революции литература производила приторные, сентиментальные, нравоучительные книжки. Литературные чудовища начали появляться уже в последние времена кроткого и благочестивого Восстановления (Restauration). Начало сему явлению должно искать в самой литературе. Долгое время покорствовав своенравным уставам, давшим ей слишком стеснительные формы, она ударилась в крайнюю сторону и забвение всяких правил стала почитать законною свободой»[422].

В «неистовой» литературе ведущим мотивом человеческой деятельности являются страсти. Интерес к изображению аффектов свойствен и ранним литературным опытам Флобера. Но Борель изображает мир с точки зрения субъекта, одержимого ненавистью, «заблудившегося в отрицании»[423]. Поэт Шампавер обладает «врожденным презрением к человеческим обычаям и привычкам»[424]. Он называет ужасное правдой жизни, желает «безмерной свободы»[425], испытывает отвращение и к «фарсу жизни», и к «нескончаемому однообразию самой природы»[426].

---

[421] Мюссе А. де. Исповедь сына века: Роман, новеллы, пьесы, стихотворения М.: Эксмо, 2007. С. 44-47.
[422] Пушкин А. С. Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной // Полн. собр. соч.: в 10-ти т. Т. VII. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 405.
[423] Реизов Б. Г. Петрюс Борель // Шампавер. Безнравственные рассказы / П. Борель. Л.: Наука, 1971. С. 188.
[424] Борель П. Указ. соч. С. 6.
[425] Там же. С. 14.
[426] Там же. С. 156.

Флобера же в психологических новеллах интересует сознание героя, одержимого страстью. Он использует сюжетную канву судебного очерка о библиомане и преступной женщине, но занимают его не столько события, не «ужасы» действительности, сколько мания Джакомо, одержимость Мадзы и связанные с этим аффективные состояния. Об этом свидетельствуют названия новелл – «Страсть и добродетель», и не «Библиоман», но «Библиомания».

В книге Бореля человеческая деятельность представлена как бесконечные преступления, совершаемых под действием страстей, причем виновны все – и преступники, и их жертвы. Жертвой и преступницей представляет Флобер героиню новеллы «Страсть и добродетель», но его библиоман – не преступник. Рискуя жизнью, он похищает драгоценную книгу из горящего дома соперника, но никаких других преступлений не совершает. В нем видят виновника всех несчастий только потому, что он прослыл существом «странным и демоническим, то ли ученым, то ли колдуном», а толпе свойственно «зло приписывать чужакам, а добрые дела считать своими»[427].

В предшествующих «Библиомании» произведениях, Флобер уже обращался к описанию аффектов. Но на этот раз он ставит перед собою более сложную задачу: герой не знает покоя, динамика душевной жизни Джакомо ограничена постоянным напряжением, даже во сне и полубессознательном состоянии он одержим кошмарами и «неотвязными видениями»[428].

Подчеркнуть яркость переживаний Джакомо контрастом умиротворенности и взрыва эмоций оказывается невозможно, но автор обнаруживает в проявлении мании множество оттенков и степеней, доводя ее проявления до крайнего предела.

---

[427] Flaubert G. Bibliomanie // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 171.
[428] Ibid. P. 164.

Писатель словно пробует совершать те самые действия, которые позже в «Агониях» он будет приписывать Творцу: «Бог развлекается, мучая людей, чтобы узнать, до какого предела можно довести страдания»[429].

В этой новелле, как и в новелле «Страсть и добродетель», Флобер использует привлекший его внимание сюжет о человеке, одержимом манией не для того, чтобы, подобно «неистовым» романтикам, выразить свое отвращение к действительности. Его цель – изобразить механизм страсти, ее динамику.

Потому вряд ли будет справедливо видеть в его сочинениях 1836–1837 годов «яркий образчик «неистового романтизма»[430]. Конечно, эта традиция присутствует в новеллах 1830-х годов. Но вместе с тем в них формируется индивидуальный стиль и метод писателя, и на этом пути пятнадцатилетний автор ближе не Петрюсу Борелю, но психологическому методу Стендаля. Он использовал литературные источники с тем, чтобы в известных ситуациях обнаружить «мотивы человеческого поведения»[431].

Говоря о любви героя к старинным книгам, Флобер подчеркивает, что эта патологическая страсть в основе своей имеет жажду власти. Обладание книгами дает герою ощущение могущества, он мечтает иметь библиотеку подобную королевской библиотеке и, таким образом, самому уподобиться королю. А редчайшая латинская Библия с греческими комментариями нужна ему для того, чтобы сокровищами превзойти самого короля и, владея книгой, показывая ее соперникам-книготорговцам и самому королю, демонстрировать эту власть. Мания обладания подчиняет себе Джакомо и на уровне эмоциональном и на уровне физическом. И в книгах он любит не смысл, а «плоть», вещи, тела: «Книгу он любил за то, что она была книгой, любил в ней запах, форму, название»[432].

Узнав о существовании второго экземпляра драгоценной книги, Джакомо отказывается от жизни: он сознается в преступлениях, которых не совершал,

---

[429] Flaubert G. Agonies // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 399.
[430] Реизов Б. Г. Творчество Флобера. С. 5.
[431] Стендаль Ф. Трансцендентальная философия // Собр. соч.: в 15-ти т. Т. 7. М.: Правда, 1959. С. 286.
[432] Flaubert G. Bibliomanie. P. 174.

хладнокровно выслушивает приговор, но молит адвоката дать ему в руки этот второй экземпляр Библии, яростно рвет его в клочья и бросает в лицо защитнику со словами: «Вы солгали, господин адвокат! Такая книга в Испании одна!»[433]. Библиомания Джакомо, как и маниакальная страсть Мадзы – проявление власти страстей и смерти.

Новеллам психологического цикла, свойственны черты, названное Эмилем Пезаром основными характеристками «неистового» романтизма: «порыв к абсолюту, осознание невозможности достичь его, ирония как выражение этой экзистенциальной дилеммы»[434]. Бурные страсти героев психологических новелл имеют в основе своей не только жажду обладания, но и чувство эстетическое.

Библиоман Джакомо равнодушен к содержанию книг, но страстно любит в них форму как воплощение Прекрасного, любит «старые едва различимые даты, готические буквы, причудливые и странные, богатую позолоту рисунков, страницы, покрытые пылью – эту пыль он вдыхал с наслаждением, как сладостный и нежный аромат». Ему нравится в них «прелестное слово finis, то в окружении двух Амуров, держащих ленту и опирающихся на фонтан, то начертанное на надгробии или укрывшееся в корзине среди роз, апельсинов и букетов васильков. И эта страсть всецело поглощала Джакомо»[435].

Он, конечно, не художник, но движет им, как и ювелиром Кардильяком из новеллы Гофмана, эстетическое чувство, и врага своего, книготорговца Батисто, он ненавидит ненавистью художника к сопернику[436].

В новелле «Страсть и добродетель» Флобер подчеркивает «полумистический» характер страсти Мадзы, как некое стремление к абсолюту. Она предчувствует, что любовь не исчерпывается физическим обладанием. В ее душе «открывается неутолимая жажда любви бесконечной, страсти безграничной»[437]. Эта фраза, как заметил Ги Сань[438], предвещает размышления

---

[433] I Flaubert G. Bibliomanie. P. 174.
[434] Pezard É. l'ivresse comme rêve frénétique dans Ivre et Mort // Revue Flaubert. 2006. No. 6. URL: http://flaubert.univ-roue№fr/revue/revue6/pezard.php (accessed 18.05.2015).
[435] Flaubert G. Bibliomanie. P. 162.
[436] Ibid. P. 167.
[437] Flaubert G. Passion et vertu. P. 282.

Эммы Бовари о том, что «вместо земного счастья можно узнать более высокие радости, иную любовь, стоящую превыше всякой любви, любовь непрерывную, беспредельную, вечно растущую»[439].

Представления о неразрешимом противоречии конечного и бесконечного начал Флобер обобщает в завершающей психологический цикл новелле «Ярость и бессилие». В этой иронической и трагической истории сельский врач Омлен, измученный бессонницей и принявший изрядную дозу снотворного, оказывается заживо погребенным. В летаргическом сне ему являются чудные грезы. Он видит сияющий солнцем поэтический Восток. Ему снятся «белокрылые ангелы, поющие перед Пророком строфы Корана, нежные румяные уста, с любовью обращенные к нему темные очи, смуглая или оливковая кожа восточных красавиц – тот нежный шелк, что грезится поэтам ночами»[440]. Но чем прекраснее грезы, тем яростнее отчаяние обреченного героя. Его молитвы, пылкая надежда, кощунства и проклятия оказываются бесплодными. Последняя неистовая попытка выбраться из могилы приводит к тому, что земля проникает сквозь разбитую крышку гроба и душит под собою героя.

Обозначив пропасть между идеалом и реальностью, Флобер подвергает сомнению божественное милосердие. В пространной Морали, завершающей новеллу он пишет: «А по-вашему, что ответил бы наш заживо погребенный на бестактный вопрос о божественном милосердии? Он мог сказать: "Быть может, оно и существует, как знать?" Но, по-моему, он ответил бы: "Сомневаюсь" или "Я отрицаю его"»[441].

Эта новелла представляет собой аллегорию человеческой жизни с ее страстями. Герой – «человек вообще, замкнутый в душной темнице земного существования и непреодолимой судьбы»[442]. Пространство души человека –

---

[438] Sagne G. Passion et vertu. Notice // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 1303.
[439] Флобер Г. Госпожа Бовари. С. 202.
[440] Flaubert G. Rage et impuissance. P. 179.
[441] Ibid. P. 185.
[442] Guillemin H. Flaubert devant la vie et devant Dieu. P. 151. В этом коротком произведении исследователи находят ключ к раннему творчеству Флобера и романтической грани его мировоззрения. «Флобер – романтик. Сегодня в этом нет ничего парадоксального, и он был им

существа смертного, конечного, представляется Флоберу бездонной пропастью страстей и страданий. В нем, как и в истории, господствуют две властные силы – Эрос и Танатос.

## § 3. Поиски абсолюта: «мистический» цикл ранней прозы

### 3.1. Первый опыт самопознания («Путешествие в Ад»)

Размышления о властных силах бытия Флобер обобщает в жанрах видения и мистерии: «Путешествие в Ад» (1835), «Владычица мира» (1836), «Пляски Смерти» (1839). Тимоти Анвин, не исключая принадлежности этих произведений к философскому циклу, подчеркнул их особое место в нем и предложил называть «мистическими»[443].

Первым опытом такого рода стало видение «Путешествие в Ад». Флоберу тринадцать лет. Юный писатель полон творческих идей: обдумывает вариации на тему «Дон Кихота», пишет комедии в духе Мольера, заканчивает пьесу о смертельной вражде средневековых королев Фредегонды и Брунгильды и начинает роман об Изабелле Баварской. Видение – новая для него форма и первая попытка обобщить свои представления о мире.

«Путешествие в Ад» было «опубликовано» в рукописном журнале «Искусство и прогресс». Этот журнал издавали ученики Руанского коллежа, а Флобер был его редактором[444]. Сохранился лишь второй выпуск журнала,

---

в то время, когда из него хотели сделать знаменосца реализма. Его сочинениям, и особенно ранним, свойствен глубокий романтизм, сущность которого можно выразить двумя словами, ставшими названием короткой новеллы, написанной 15 декабря 1836 – «Ярость и бессилие». (Pop-Curşeu I. La rage d'impuissance et l'esthétique romantique de Flaubert // Flaubert. URL: http://flaubert.univ-rouenfr/revue/revue6/pop_curseu_.php/) (accessed: 3.12.2015)). Сходным образом рассматривает эту новеллу Эрик Ганс. (Gans E. L. The Discovery of Illusion Flaubert's early works, 1835–1837. Berkeley. Los Angeles. London: University of California Press, 1971. P. 124.

[442] Flaubert G. Rage et impuissance. P. 182.

[443] Unwin T. Art et infini. P. 25-26.

[444] Вероятно, идея этого издания возникла по примеру руанского журнала «Art et progrès, Revue du théâtre, Journal des auteurs, des artistes et des gens du monde». Редактором его был драматург Виктор Гебрен.

имеющий подзаголовок «Вечерние этюды»[445]. Открывается он «Путешествием в Ад».

Мотив путешествия с Дьяволом – один из самых распространенных в литературе. Это обстоятельство и возраст автора заставляют искать в тексте следы многих заимствований. Так Льюис Шэнкс указывает на влияние «Фауста» Гете, драматической поэмы Эдгара Кине «Агасфер», повести Лесажа «Хромой бес» и даже байроновского «Чайльд-Гарольда»[446]. Но, как доказывает Жан Брюно, в 1835 году Флоберу еще не были известны эти произведения. Единственным литературным источником «Путешествия в Ад» могла быть книга философа и теолога Ламенне «Речи верующего» (1834). Влияние Ламенне на «Путешествие» Флобера сказалось и в символических сценах, и в особенностях стиля. «Искать здесь иные источники и влияния бесполезно», – полагал Жан Брюно[447].

И все же нельзя не заметить связи «Путешествия в Ад» с Евангелием от Луки, где повествуется о том, как Дьявол, возведя Христа на высокую гору, показывает ему «все царства вселенной во мгновении времени», а затем ведет его к Иерусалимскому храму[448].

Путешествие в первом видении Флобера начинается на вершине горы, затем Сатана несет героя над миром, приводит его в разрушенный храм. Стана называет своим царством весь мир, но показывает герою только Европу времен Французской революции: «И, летя на крыльях, достигли мы Европы. Там видел я ученых, писателей, женщин, фатов, педантов, королей и мудрецов. И эти последние были безумнее всех <…>

И там свинцовые гробы переплавляли в пушечные ядра. И прах клубился вокруг, но никому не было до него дела. И был тот век веком кровавым»[449].

---

[445] Flaubert G. Les Soirées d'étude // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 13-25.
[446] Shanks L. Flaubert's Youth 1821–1845. P. 17-18.
[447] Bruneau J. Les Début littéraire de Gustave Flaubert. P. 48-49.
[448] Евангелие от Луки. IV, 1-13.
[449] Flaubert G. Voyage en enfer // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 15.

История мира, как и в ранних новеллах, предстает историей преступлений: «И видел я, как брат убивал брата, мать лгала дочери, как писатели, радея лишь о славе своего пера, творили зло, как предавали священники, педанты иссушали юность, и война снимала свою жатву[450].

Но все же господство зла в мире относительно. В VIII – IX строфах повествуется о борьбе двух гигантов – Абсолютизма и Свободы:

«И вот предо мною два гиганта. Один – старый, согбенный, морщинистый и тощий. Он опирается на длинный кривой посох Педантизма. Второй гигант молодой, благородный и сильный, у него рост Геркулеса, голова поэта и плечи из золота. Огромная палица была его опорой. Но кривой посох сокрушил палицу. Разум, так называлась она.

И гиганты сошлись в мощной схватке, и сдался, наконец, старик. Я спросил, как его имя.

Абсолютизм, – ответил он.

- А твой победитель?

- У него два имени.

- Какие же?

- Одни зовут его Цивилизацией, другие – Свободой» [451]

«Сатана – замечает Тимоти Анвин, – ограничивает влияние добра, но добро существует и ускользает из-под его контроля. Сатана называет весь мир Адом, однако власть его не безгранична. Истинный владыка мира – незримый Бог, и сам Сатана сотворен им»[452].

Таким образом, главной темой «Путешествия» становится не зло, царящее в мире, но соблазн признать абсолютную власть Сатаны, и повествование строится как реплика искушений Христа.

Еще до встречи с Дьяволом герой созерцает мир с вершины горы Атлас. Это позиция существа сакрального, вознесенного над миром. С вершины он видит

---

[450] Ibid. P. 13.
[451] Flaubert G. Voyage en enfer. P. 17.
[452] Unwin T. Art et infini. P. 36.

«пороки и нищету», а вместе с тем и «роскошь» и «добродетели»[453], еще до того как явится Сатана, чтобы, искушая, показать лишь зло мироздания.

Путешествие героя в Ад начинается с подъема на вершину и продолжается как полет над землей. Образы вершины и полета часто будут возникать в письмах Флобера, там, где речь пойдет о творчестве и субъективном пространстве художника. В 1839 году, переживая сомнения в собственных творческих возможностях, он пишет Эрнесту Шевалье: «Что ж до сочинительства, я от него отказался окончательно... Стремясь подняться так высоко, я разбил бы себе ноги о дорожные камни»[454].

Полет как метафора эстетического переживания появляется в одном из первых писем к Луизе Коле: «По-моему, ты недостаточно преклоняешься перед Гением, – пишет Флобер в сентябре 1846 года, – не содрогаешься всем нутром при созерцании Прекрасного; иметь крылья – это еще не все, надо, чтобы они нас несли»[455].

В разных культурных традициях полет символизирует «постижение тайных вещей и метафизических истин»[456]. И в письмах Флобера мотивы движения вверх и полета связаны с идеей получения особого знания, приближения к истине, что в свою очередь ведет к внутренней трансформации познающего субъекта. «Когда читаю Шекспира, – пишет он Луизе Коле, – я становлюсь выше, умнее, чище. Дойдя до вершины какого-нибудь его творения, я чувствую себя как на высокой горе: все исчезает, и все является взору. Ты уже не человек, ты око; возникают новые горизонты, перспектива расширяется до бесконечности»[457].

Таким образом, мотив полета у Флобера связан с идеей инициации – приобщения к сакральной для автора сфере искусства. «Инициации, – пишет

---

[453] Flaubert G. Voyage en enfer P. 13.
[454] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 37. Эрнесту Шевалье, 23 июля 1839 г.
[455] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 86. Луизе Коле, 14 сентября 1846 г.
[456] Элиаде М. История веры и религиозных идей: в 3-х т. Т. 1: От каменного века до Элевсинских мистерий. М.: Критерион, 2001. С. 172.
[457] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 91-92. Луизе Коле, 27 сентября 1846 г.

Мирча Элиаде, – древний и ставший моделью религиозный опыт. В его основе – духовное преобразование неофита, с тем, чтобы выйти за рамки человеческих возможностей и получить качества высшего, сверхчеловеческого существа. Сошествие в ад и подъем на небо описывают разный религиозный опыт, но те, кто познал его – вышли за рамки человеческих возможностей, и стали носителями чистого духа»[458].

В «Путешествии в Ад» Флобер соединяет два мотива инициации, находящиеся в пространственной оппозиции. Творчество представляется ему явлением одновременно и божественным, и демоническим: «Пиши, несчастный, если Дьявол толкает тебя к этому», – спустя несколько лет воскликнет поэт в мистерии «Смар»[459]. Мысль о противоречивой и сложной природе творческого процесса возникнет в новеллах 1837 года («Адская греза» и «Quidquid volueris») и в философской драме «Искушение святого Антония».

В этих, более поздних произведениях, автор тоже явится в образе одинокого созерцателя, и Сатана в них будет искусителем и наставником одновременно. В них также возникнет образ полета как метафора личностной трансформации. В мистерии «Смар» герой-отшельник, унесенный Сатаной на небеса, испытав ужас бездны, возвращается на землю поэтом. Бесконечность вселенной открывается в полете с Дьяволом и святому Антонию, чей образ стал «символическим воплощением художника»[460].

В «Путешествии в Ад» впервые звучит тема истины: «И опустели руины. И лишь нищий в лохмотьях, седой, обремененный горестями, бесчестьем и позором, один из тех, чей лоб избороздили заботы, в двадцать лет вобравший в себя все боли века, сидел там у колонны.

И казался он муравьем у подножия пирамиды.

---

[458] Элиаде М. Тайные общества: Обряды инициации и посвящения. Киев: София; М.: Гелиос, 2002. С. 284.
[459] Flaubert G. Smar // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 610.
[460] Rey P.-L. Au fil du texte // Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine. Paris: Pocket, 1999. P. 210.

И долго он смотрел на людей, и те бросали на него взгляды презрения и жалости, и он проклял их всех, потому что был тот старик самой Истиной»[461].

Тема Истины станет лейтмотивом «Искушения святого Антония» и определит смысл последнего незавершенного романа писателя «Бувар и Пекюше». Истину Сартр назовет «вербальной детерминантой мира Флобера»[462].

В тринадцать лет Флобер уже осознает себя творцом, и это стало основой отождествления повествователя и Сына Божия. «Если вы хотите быть Богом – станьте поэтом», – позже напишет он в «Дневнике 1840- 1841 годов»[463]. И много позже он будет называть художников «старшими сынами Господа»[464], а творчество «вмешательством в дела Господни»[465].

Отмеченное глубоко личным характером, «Путешествие в Ад» стало самым ранним свидетельством внутреннего опыта писателя. Это первый опыт самосознания и странствие в существующий, как возможность, но еще не сотворенный художественный мир Флобера.

### 3.2. Искушение властью небытия («Владычица мира»)

Флобер вновь обращается к форме видения в 1836 году. Короткий, написанный ритмическими строфами, текст озаглавлен «Владычица мира». Героиня в нем – Смерть, и видение представляет собою ее монолог.

Тема смерти настойчиво звучит в ранней прозе Флобера. История гибели героя часто лежит в основе сюжета юношеских новелл. Исключениями стали лишь два произведения: физиологический очерк «Урок естественной истории.

---

[461] Flaubert G. Voyage en enfer. P. 16.
[462] Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. С. 161.
[463] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 145.
[464] Flaubert G. Correspondance. Vol. III / éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade. P. 353. Á George Sand, 23 octobre 1863.
[465] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 141. Матери, 15 декабря 1850 г.

Вид: приказчик»[466] и «Нормандская хроника X века», хотя в последнем произведении с его благополучным финалом упоминается убийство Гийома, герцога Нормандского, а главная интрига связана с намерением лишить жизни его наследника. Смерть возникает в финале произведений, как развязка действия. Это связано с тем явлением, которое исследователи называют «эстетической функцией смерти»[467], когда «литературной проблеме концовки в реальной жизни соответствует факт смерти – «кончины»[468]. В одной из последних своих работ Ю.М. Лотман пишет: «То, что не имеет конца – не имеет и смысла. Осмысление связано с сегментацией недискретного пространства. В этом отношении приписывание реальности значений, в частности, в процессе художественного осмысления, неизбежно включает в себя сегментацию. <…> Из сказанного вытекают два существенных последствия. Первое – в сфере действительности – связано с особой смысловой ролью смерти в жизни человека, второе – в области искусства – определяет собой доминантную роль начал и концов, особенно последних. Обычный процесс осмысления действительности связан с перенесением на неё дискретных членений, в частности, литературных сюжетов, неразрывно связанных с понятием конца и начала. <…> Чисто литературной проблеме концовки в реальной жизни соответствует факт смерти – "кончины". <…> Начало, конец и смерть неразрывно связаны с возможностью понять жизненную реальность как нечто осмысленное. Трагическое противоречие между бесконечностью жизни как таковой и конечностью человеческой жизни есть лишь частное проявление более глубокого противоречия между лежащим вне категорий жизни и смерти генетическим кодом и индивидуальным бытием организма. С того момента, как индивидуальное бытие превращается в бытие сознательное (бытие сознания), это противоречие из характеристики анонимного процесса

---

[466] Flaubert G. Une Leçon d'histoire naturelle (genre «commis») // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 197-203.

[467] Матвеева Ю. В. Экзистенциальное начало в творчестве Гайто Газданова // Дарьял. 2001. № 2. С. 147.

[468] Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 417-418.

превращается в трагическое свойство жизни»[469].

Вместе с тем смерть в ранних произведениях Флобера предстает одной из ключевых проблем существования. Герои ранних новелл («Ярость и бессилие», «Страсть и добродетель», «Смертный час», «Похороны доктора Матюрена»), каждый по-своему, переживают опыт смерти. Проблема эта имеет для автора глубоко личный смысл. Размышления о смерти вызваны осознанием неповторимости собственной личности: «Смерть есть единственная ситуация человеческого существования, в которой данный конкретный индивид оказывается незаменимым, когда он полностью идентифицируется с самим собой», когда «его субъективность и индивидуальность проявляются (или должны проявиться) в наибольшей степени»[470].

Заметим, что обращение к проблеме смерти неразрывно связано с проблемой свободы. Жак Деррида назвал переживание смерти «другим именем свободы»[471]. Флоберу же тогда были известны слова Монтеня: «Размышлять о смерти, – значит размышлять о свободе. Кто научился умирать, тот разучился быть рабом. Готовность умереть избавляет нас от всякого подчинения и принуждения. И нет в жизни зла для того, кто постиг, что потерять жизнь — не зло»[472].

С «Опытами» Флобер познакомился в конце 1830-х годов, и с этого времени начинается его увлечение Монтенем. «Снова взялся за Монтеня, – пишет Эрнесту Шевалье в октябре 1839, – я полон им. Вот это мой человек!»[473]. Флобера привлекает автобиографичность «Опытов». Монтень рассказывает не о внешних событиях, но о жизни внутренней: «Содержание моей книги я сам <…> Я беспрестанно созерцаю себя, проверяю, испытываю»[474]. Эта потребность самоанализа была свойственна и Флоберу: «Я <…> жажду рассказывать себе о

---

[469] Лотман Ю. М. Смерть как проблема сюжета. С. 417-418.
[470] Гурко Е. Деконструкция: Тексты и интерпретация. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскриптум). Как избежать разговора: денегации. Минск: Экономпресс, 2001. С. 156.
[471]Гурко Е. Деконструкция: Тексты и интерпретация. С. 159
[472] Монтень М. Опыты: в 3-х кн. Книги первая и вторая. М.: Наука, 1991. С. 132-134.
[473] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1973. P. 52. Á Ernest Chevalier.
[474] Монтень М. Опыты: Кн. первая и вторая. С. 587.

себе самом» – напишет он в Дневнике в 1840 году[475]. У Монтеня он находит образец точного и тонкого самоанализа и возможные ответы на занимавшие его вопросы о душе, страстях, зависимости и свободе. Как заметил Жан Брюно, на размышлениях Флобера о жизни «лежит печать влияния Монтеня и античных стоиков. Впервые Флобер цитирует Монтеня в 1836 году в новелле «Благоухание, или Комедианты». В послесловии, озаглавленном «Мораль», он, подражая Бальзаку и его послесловию к «Шагреневой коже», пишет: «Мэтр Мишель де Монтень, ученый гасконец, человек безукоризненно честный, гражданин Бордо, говорил: «Это искренняя книга, читатель… в ней я выразил мои взгляды, пусть не всем приятные, но мои». Вот и я тоже скажу, что писал эти страницы искренне, со всем увлечением и энтузиазмом»[476].

Реминисценции и прямые цитаты из «Опытов» возникают в автобиографических произведениях Флобера 1838 – 1842 годов. «Есть великие люди, на кого хотелось бы смотреть и восхищаться, и есть другие, с кем хотелось бы жить – Цезарь, Монтень, Мольер, Руссо», – пишет он в «Дневнике»[477].

Эпиграф к повести «Ноябрь»: «Ради… пустой болтовни и фантазий», – представляет собою вольную цитату из второй книги «Опытов»: «Если философствовать, как утверждают философы, значит сомневаться, то с тем большим основанием заниматься пустяками и фантазировать, как поступаю я, тоже должно означать сомнение»[478].

Герой новеллы «Похороны доктора Матюрена» (1839), состарившись, предпочитает «опередить смерть, нежели ждать, когда она явится и потащит его

---

[475] Flaubert G. Cahier intime de 1840–1841 // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 741.
[476] Flaubert G. Un parfum à sentir. P. 112.
[477] Flaubert G. Cahier intime de 1840–1841. P. 730. Эпиграф к повести «Ноябрь» (Ради… пустой болтовни и фантазий) представляет собою вольную цитату из второй книги «Опытов»: «Если философствовать, как утверждают философы, значит сомневаться, то с тем большим основанием заниматься пустяками и фантазировать, как поступаю я, тоже должно означать сомнение». Эту фразу Монтеня Флобер вспоминает 11 марта 1843 года в письме к Эрнесту Шевалье: «Занимаюсь литературой и искусством во все часы дня и ночи, зеваю, «сомневаюсь, дурачусь и фантазирую»«. (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 50).
[478] Монтень М. Опыты: Кн. первая и вторая. С. 307.

за собой»[479]. Так он, по-своему, следует Монтеню, призывавшему: «Давайте научимся встречать ее <смерть> грудью и вступать с нею в единоборство. И, чтобы отнять у нее главный козырь, изберем путь, прямо противоположный обычному»[480].

В исторических, психологических и философских новеллах Флобера речь идет о смерти героев. Во «Владычице мира» впервые возникает ее персонифицированный образ, предвещая явление Смерти отшельнику в «Искушении святого Антония». Смерть, подобно Сатане в «Путешествии в Ад», называет мир своим царством:

С тех пор как Адам и спутница его изгнанниками покинули рай,

Я, дочь Сатаны, стою лицом к лицу пред всеми царствами,

Династиями и столетиями, я попираю их костлявыми ногами[481].

Это она торжествовала во времена Калигулы и Нерона, была советницей французского короля в ночь святого Варфоломея. Просвещенному веку Вольтера, «горделиво и надменно поднявшему распухшую от философии голову», она уготовила 93 год, а веку девятнадцатому с его «ханжеской филантропией», «африканскими колониями, железными дорогами и паровыми машинами» послала беспощадную холеру[482]. «Будущее падет под моей разящей косой, а с ним и весь мир» – пророчит она[483].

Заметим, что Владычица мира, как и Сатана в «Путешествии в Ад», объясняет далеко не все. Смерть утверждает: столкнувшись с нею, «гибнут все, и даже сам Сын Божий»[484]. Здесь, как и в первом видении, возникает мотив искушения. На это указывает эпиграф: «Вот так-то я и распознал, прости меня

---

[479] Flaubert G. Les Funérailles du docteur Mathurin // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 621.
[480] Монтень М. Опыты: Кн. первая и вторая. С. 132-134.
[481] Flaubert G. La Femme du monde // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 128.
[482] Flaubert G. La Femme du monde. 129.
[483] Ibid. P. 128.
[484] Ibid. P. 123.

Господи, и Дьявол меня побери, как Сатана строит козни Предвечному отцу»[485]. Владычица мира толкует историю как движение в никуда, но умалчивает о Воскресении Спасителя. Так будет толковать историю Смерть в драме о святом Антонии.

### 3.3. Поиски абсолюта («Пляски Смерти»)

Смерть стала заглавным персонажем в мистерии «Пляски Смерти» (1838)[486]. В 1830-е годы этот сюжет был популярен среди увлеченных Средними веками французских романтиков. Он позволял воплотить антитезу духовного и телесного, воссоздать колорит прошлого и в то же время равно отвечал и меланхолическим, и «неистовым» настроениям литераторов. Своеобразным решением этой темы была книга Петрюса Бореля «Шампавер»: в ней утверждается идея абсолютного торжества смерти.

Флобер был знаком со многими произведениями, созданными на этот сюжет. Среди них «Пляски смерти. Фантастическая история XV столетия» Леона Жакоба (1832)[487], одноименная мистерия Альфонса Этьена (1833)[488], «Рондо смерти» (1834) и «Пляски смерти» (1836) анонимных авторов, напечатанные в парижском ежегоднике «Романтизм»[489]. Читал он и балладу «Пляски смерти», опубликованную 19 мая 1836 года в руанской литературной газете «Колибри»[490]. Ему были известны «Историческое, философское и живописное воплощения Плясок смерти» (1832) и статьи на эту тему художника Гиацинта Ланглуа, друга

---

[485] Ibid. Флобер ссылается здесь на пьесу Антье, Сент-Амана и Полианта «Трактир в Адре» (1823). Однако в ней нет подобной фразы.
[486] Flaubert G. La Danse des morts.
[487] Jacob L. La Danse Macabre, Histoire fantastique du XV$^{me}$ siècle. Paris: Renduel, 1832. 356 p.
[488] Etienne A. La Danse des morts // Revue de Rouen. 1833. Vol. I. P. 298-300.
[489] Sagne G. Danse des morts. Notices // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / G. Flaubert; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 1335.
[490] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 197-198.

доктора Ахилла Клеофаса Флобера, часто бывавшего в его доме[491]. Наконец, он, вероятно, знал об исполнении одноименной симфонии в Руане в декабре 1835 года, а возможно и присутствовал на концерте[492].

В 1838 году в Париже была издана книга Э. Жэма «Музей карикатур, или Собрание карикатур, опубликованных во Франции с XIV века до наших дней». Во вступлении к ней дан «образец для правильного понимания рисунков, изображающих «Пляски смерти» – фрагмент из манускрипта XV века. В нем подробно комментируется миниатюра, где всадница Смерть копытами своего коня топчет Папу, кардинала, простых горожан, а рядом гибнет в пасти чудовища Левиафана король. Под рисунком подпись: «Неизбежно все умрут, Все придут на Страшный Суд»[493].

Эти строчки послужили Флоберу одним из эпиграфов к его мистерии. Правда, добавлен он был после завершения работы, и возможно с этой книгой Флобер познакомился уже после того, как мистерия была начата.

Сочиняя «Пляски смерти», Флобер никому из своих предшественников не подражал, и единственным произведением, чье влияние сказалось на стиле его мистерии, была драматическая поэма в прозе Эдгара Кине «Агасфер» (1833).

Флобер особенно любил эту поэму, часто перечитывал, знал наизусть и цитировал, «сам того не замечая»[494]. О влиянии «Агасфера» на раннее творчество Флобера упоминают многие исследователи[495]. Оно сказалось в новелле «Адская греза» (1837), в мистерии «Смар» (1839). Драматическая поэма Кине стала одним из источников философской драмы Флобера «Искушения святого Антония», потому остановимся на этом произведении подробнее.

---

[491] В начале 1830-х годов Гиацинт Ланглуа опубликовал в Revue de Rouen несколько статей о живописных и графических воплощениях сюжета «Пляски смерти». (Sagne G. La Danse des morts. Notices. P. 1335).
[492] Sagne G. La Danse des morts. Notices. P. 1335.
[493] Jaime E. Musée de la Caricature ou Recueil des caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le XIV siècle jusqu'à nos jours. Paris: Edition Deloyer, 1838. P. 8.
[494] Du Camp M. Souvenirs littéraires. Vol. I. Paris: Hachette et Cie, 1882. P. 168.
[495] Thibaudet A. Op. cit. P. 17; Descharmes R. Op. cit. P. 116-117; Bruneau J. Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 22. Degoumois L. Op. cit. P 20; Gans E. Op/ cit. P. 94.

Эдгар Кине (1803–1875), историк, философ и поэт, обратившись к легенде о скитаниях Вечного Жида, представил в драматической форме свою концепцию истории.

В прологе Предвечный Отец, готовясь уничтожить несовершенную Землю, разворачивает перед святыми избранниками картины всемирной истории – «спектакль длиною в шесть тысяч лет»[496].

Это зрелище укладывается в четыре Дня.

День первый – «Сотворение мира», повествует о временах языческих. В интермедии этой части происходящее комментирует Хор демонов.

День второй назван «Страсти Христовы». Его центральный эпизод – проклятие Агасфера. Он отказывает Христу в приюте и помощи не потому, что жаден и жесток. Агасфер заблуждается: он верит толпе, называющей Иисуса «магом Халдейским»[497]. Герой символизирует собою человечество, заблудившееся в поисках веры, обреченное нести бремя грехов до Страшного Суда[498]. Хор Святых старцев в интермедии вспоминает трагические события от рождества Христова до XIX столетия: жестокие войны, борьба за власть и гордыня ведут мир к гибели.

День третий – «Смерть» – повествует о встрече Агасфера со Смертью (Моб) и ее спутницей Рашелью, бывшей когда-то ангелом. Она единственная пожалела Агасфера в час его преступления и проклятия, и потому из «ангела жизни» стала «служанкой смерти»[499]. Рашель укажет Агасферу путь к истине и вере. Хор в интермедии к этой части – святые с витражей Страсбургского собора, скульптурные изображения великомучениц, фантастические существа, украшающие колонны храма. Они ведут диалог о жизни и смерти с Поэтом, а святой Марк с алого витража Страсбургского собора, призывает на танец смерти древних королей[500].

---

[496] Quinet E. Ahasvérus // Œuvres complètes. Vol. I. / publ. par A. Dumesnil. Paris: Pagnerre, 1858. P. 68.
[497] Ibid. P. 135.
[498] Ibid. P. 137.
[499] Quinet E. Ahasvérus. P. 183.
[500] Ibid. P. 235-242.

День четвертый – «Страшный суд» – завершается прощением Агасфера, обретением веры и примирением с Творцом. Его странствие будет длиться вечно, но теперь это не безысходные скитания, а движение к истине. Христос велит Агасферу:

Ступай из жизни в жизнь, иди из мира в мир,
Из града в град небесный, и так пройдя за кругом
Круг вечности, достигнешь бесконечной цели,
Где сущности слились в одно, куда влекутся души,
Времена, народы и светила, и там ты крикнешь звездам,
Людям, миру: чтобы найти конец скитаньям,
Вечно надо подниматься. Цель странствий – здесь[501].

Эту часть завершает Хор святых, в нем – итог судьбы Агасфера, то есть человечества, а в эпилоге речь идет о завершении мировой истории и воцарении Вечности, где нет места ни Бытию, ни Небытию.

В мистерии Флобера, как и в «Агасфере» все персонажи символичны, возникают образы Смерти, Поэта, звучат хоры Праведных душ, Древних королей. В ней Флобер, подобно Кине, представляет свое понимание истории. Стиль ее близок лирической прозе Кине: она написана строфами, и, как «Агасфер», разделена на сцены, но лишена стройности, свойственной драматической поэме Кине.

«Кажется, – пишет Жан Брюно, – Флобер забыл тот опыт, что получил, работая над ранними историческими и психологическими сочинениями. Он не помнит о принципах риторики, подчиняется вдохновению, следует за идеями и образами, не заботясь о единстве»[502].

Жан Брюно называет мистерию длинным и неудачным подражанием Кине и байроновскому «Каину». Он признает самостоятельность Флобера в сценах, имеющих комический оттенок, но полагает, что интересны «Пляски смерти» только как первое обращение автора к форме, в какой позже будет создан его

[501] Ibid. P. 387. Перевод Г. Модиной.
[502] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 199.

шедевр – «Искушение святого Антония». «Неудача Флобера, – полагает исследователь, – еще раз доказывает, как опасно бывает заимствовать литературную технику, не имея философской опоры, не разделяя идей того, кто применил ее, особенно если речь идет о столь самобытном писателе как Эдгар Кине. Бунт Байрона, кого Флобер хорошо понимал, имеет в основе своей традицию христианскую. Кине ищет иных путей, его прогрессивный оптимизм лежит вне этой традиции. Флобер же смешивает и тот и другой источники, и в этом заключается его серьезная ошибка»[503].

Однако «Пляски смерти» не были первым обращением Флобера к подобной форме, этому предшествовали «Путешествие в Ад» и «Владычица мира», созданные еще до знакомства с произведениями Кине и Байрона[504]. В мистерии он продолжает темы, наметившиеся и в этих произведениях, и в новеллах исторического и психологического циклов. Размышляя о властных силах бытия, Флобер обобщает свои представления о мире, не случайно слово «monde» повторяется сорок два раза на сорока шести страницах рукописи.

Не отрицая влияния Байрона и Кине на «Пляски смерти» Флобера, заметим, что не только композиция, но и смысл мистерии иные, он не подражает, но, пожалуй, соревнуется с литературными наставниками.

Рукопись «Плясок смерти» свидетельствует о работе стремительной и вдохновенной: в ней множество орфографических ошибок и нет ни одной поправки. Сцены и строфы пронумерованы, но нумерация эта беспорядочная. На первой странице текст расположен между двумя скрещенными линиями, наподобие двух соединенных вершинами треугольников, как в средневековых рукописях[505]. Вероятно, Флобер намеревался таким образом сделать стилизацию более отчетливой и графически подчеркнуть средневековый характер своей

---

[503] Ibid. P. 201

[504]Флобер, как свидетельствует Жан Брюно, познакомился с произведениями Байрона и поэмой Кине в 1837–1838 годах (Bruneau J. Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 22, 26-27).

[505] Flaubert G. Œuvres de jeunesse (2e série). XIXe s. X La Danse des morts. 18 mai 1838. Manuscrit. 46 f // Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 14244.

мистерии, но начал другую страницу и, увлеченный письмом, забыл об этом намерении[506].

В мистерии Флобера две части. Первая оставлена без названия. Она открывается заклинанием, призывающим мертвых на танец. А далее описания чередуются с диалогами и хорами (Хор избранных, Хор душ, летящих в небеса, Хор девушек). Вторая часть, полностью состоящая из монологов и диалогов, названа так же, как весь текст – «Пляски смерти» и открывается Песней Смерти.

Содержание мистерии не вполне отвечает ее названию – танец мертвых занимает лишь последнюю ее четверть. Флобер объединил в своем произведении два сюжетных мотива. Первый – Пляска мертвецов (Danse des morts). В нем традиционно изображалась торжествующая над жизнью смерть, а его источником была «вера в то, что мертвые в полночь выходят из могил и танцуют»[507].

Второй мотив – Пляска смерти (Danse macabre), более популярный, «так как являл собою широко распространенную сатиру, которая уравнивала все сословия перед лицом смерти»[508].

Действие мистерии начинается в небесах, у ворот Рая «в том самом месте, куда простые люди помещают Бога, а философы – пустоту»[509], там встречаются Сын Божий и Сатана. Он предлагает Христу увериться в том, что власть над людьми принадлежит ему, Сатане. Продолжается действие на земле, на сельском кладбище и «в бескрайней багровой пустыне»[510]. Там утомленная вечными трудами Смерть поет свою песню.

Монологи Сатаны и Смерти занимают большую часть текста. Сатана выступает владыкой жизни: «Сойди на землю – я там властелин, ты увидишь, все повинуются мне и воздают царские почести. Мой трон превыше тронов королей.

---

[506] Как «забыл» Байрон о средневековом колорите, намеченном в первых строфах «Паломничества Чайльд-Гарольда».
[507] Гершензон-Чегодаева Н. М. Брейгель. М.: Искусство, 1983. С.269.
[508] Гершензон-Чегодаева Н. М. С. 269.
[509] Flaubert G. La Danse des morts. P. 404. В этой фразе звучит аллюзия на рассуждения Вольтера о нахождении Бога в пространстве: «Я вижу <…> этого Господина мира глазами моего разума. <…> Но я вовсе не хочу <…> воздвигать трон Бога в воображаемых просторах». (Вольтер. Надо сделать выбор, или принцип действия // Философские сочинения / Вольтер. М.: Наука, 1988. С. 506).
[510] Там же. С. 419.

Все на земле угождают моим слугам, за них идут на смерть, меня же там боготворят»[511].

Прошлое и настоящее – все во власти Сатаны. Сама История – его рабыня: «Ты мною овладел, когтями впился в плечи, кровь залила мою дорогу», – стонет она[512]. Смерть – единственная соперница демона: «Я владею жизнью, она стремится к смерти», – признает он, словно передавая Смерти власть[513]. Она же в своей песне повторяет те слова, что уже звучали во «Владычице мира»: «Ты укажи мне лишь одну волну морскую, одно лишь слово любви иль ненависти, ты назови мне возглас, взмах крыла, империю, народ иль победителя триумф, иль власть, ты укажи одну из этих однодневок, расцветших утром, вечером увядших, что избежала гибели. На всем пути моем земля усеяна ростками жизни – они обречены на жертву Смерти»[514].

Смерть кажется воплощением бесконечности, абсолютным центром мира: «За мною дым пожарищ, агонии, могилы и ставшие пустынею поля. А предо мной даль бесконечная, багровая, там взгляд теряется, ей нет предела, и вечно убегает горизонт. Его я тоже растерзаю»[515].

Как заметил Тимоти Анвин, Смерть «воплощает абсолютный синтез», к нему будет стремиться Знание в первом «Искушении святого Антония»[516]. А в мистерии 1838 года, сетуя на бесконечную усталость, Смерть вопрошает: «Когда же, Господи, настанет мой черед уснуть? Когда ты прекратишь творить, и я, труды оставлю и отдохну среди надгробий под колыбельную последних вздохов мира, под хрипы умирающей природы?»[517].

Но тут ее статус Абсолюта оказывается сомнительным. Уничтожив мир, она лишится объекта разрушения, отказавшись от деятельности, исчезнет сама. И в том, и в другом случае она не может быть вечным принципом бытия. Здесь

---

[511] Там же. С. 406.
[512] Там же. С. 442.
[513] Там же. С. 407.
[514] Вольтер. Надо сделать выбор, или принцип действия. P. 420.
[515] Flaubert G. La Danse des morts. P. 422-423.
[516] Unwin T. Art et infini. P. 43.
[517] Flaubert G. La Danse des morts. P. 423.

семнадцатилетний писатель XIX века приходит к мысли, сформулированной позже философом века XX: «Небытие зависит от бытия, которое оно отрицает»[518].

Тогда Сатана, ранее уступивший Смерти власть над жизнью, снова объявляет себя владыкой вечности, Абсолютом:

«Не станет Бога, небесный свод свернется свитком, падут на землю обезумевшие звезды, и души закружатся в бездне со стоном и рыданьями, тебе на радость! Ты воцаришься на вечном троне небес и ада, ты станешь разрушать планеты, звезды, мирозданье. Коня пастись отпустишь в россыпи алмазов, изумрудов, а в стойло как подстилку бросишь ангельские крылья, лазурный плащ Христа попоной сделаешь, седло украсишь звездами. Ну а потом ты и коня убьешь. И в полной пустоте порвешь свой саван, сломаешь стрелы, соорудишь себе корону из высочайших гор и в пропасть бросишься. И грохот твоего паденья будет слышен миллион столетий. И ты умрешь, ведь все имеет свой конец. Я буду жить»[519].

И Сатана, и Смерть, выдавая себя за абсолют, претендуют на обладание творческой силой. «Жестокие раздоры, грохот битвы, потоки крови – моих рук дело! <…> Я вечна, как Творец <…> Во мне – вселенные» – поет Смерть!»[520]. А Сатана вторит ей: «Я вечен так же, как Создатель. Я останусь, я сотворю безумие иных миров. <…> Мир – это я, и все – во мне»[521]. Но в финале своей песни Смерть открывает, что не свободна, а подчиняется иной силе: «Сегодня, – обращается она к своему коню, – ты отдохнешь у ног моих, поточишь зубы о траву могильную – так Сатана велел и такова иная, неведомая власть. Я повинуюсь ей. <…> Явился Бог, мне юность вспомнилась, прошедшее воскресло в памяти, и я задумалась о будущем»[522]. И Сатана, завершая свой монолог, признает, что не свободен, но действует, подчиняясь Создателю: «Когда же,

---

[518] Тиллих П. Мужество быть. С. 33.
[519] Flaubert G. La Danse des morts. P. 424-426.
[520] Ibid. P. 419-422.
[521] Ibid. P. 424-426.
[522] Ibid. P. 424.

Господи, раздастся трубный глас, и величавая гармония сойдет на холмы и моря? Ведь я страдаю вместе с миром»[523].

Власть Смерти и Сатаны ограничена, и оба они, объявляя себя единственной причиной и следствием всего существующего, таковыми не являются, а центром мироздания выступает Бог Отец. К нему взывают Сатана и Смерть. У верховного Творца находит утешение Христос, в то время как Сатана с хохотом, «распустив перепончатые, словно у летучей мыши крыла», бросается на землю и всю ее окутывает ими, какбудто черным саваном»[524].

Флобер не отрицает существования Бога, в чем часто упрекают его исследователи[525]. Его позиция сходна с позицией Вольтера, «верным сыном» которого он не раз называл себя в юности[526]. Он, как и Вольтер видит в Создателе «искусство и силу», но не признает его вмешательства в дела земные, точнее не пытается объяснять «что он собой представляет, каковы его действия и как и почему он делает то или иное»[527]. Так одним из главных мотивом мистерии, как это было в «Путешествии в Ад» и во «Владычице мира», становится мотив искушения, соблазн признать абсолютную власть зла и небытия. Вновь Сатана объявляет себя верховным владыкой мира, но теперь искушает он не смертного героя, а самого Христа, богочеловека. Сатана считает его равным себе, ибо сам он воплощает мировое зло, Христос же воплощает добро, и оба они «орудия высшей силы» – Верховного Творца[528].

---

[523] Ibid. P. 426.
[524] Flaubert G. La Danse des morts. P. 443.
[525] Lalo Ch. L’art et la vie. Les grandes evasions esthetiques. Delacroix, Flaubert, les Goncourt, Lamartine, Sarcey, Wagner. Paris: J. Vrin, 1947. P. 146; Douchin J.-L. Le bourreau de soi-même: Essai sur l'itinéraire intellectuel de Gustave Flaubert. Paris: Lettres modernes, 1984. 115 p.; Chessex J. Flaubert ou le désert en abîme. Paris: Grasset, 1991. 272 p.; Валери П. Искушение (святого) Флобера // Об искусстве / П. Валери. М.: Искусство, 1993. С. 391-398; Мориак Ф. Гюстав Флобер // Не покоряться ночи: Художественная публицистика / Ф. Мориак. М.: Прогресс, 1986. С. 352-367.
[526] Flaubert G. Cahier intime. P. 752; Flaubert G. Novembre // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 774.
[527] Вольтер. Основы философии Ньютона // Философские сочинения / Вольтер. М.: Наука, 1988. С. 280.
[528] Unwin T. Art et infini. P. 45.

Здесь вновь возникает идея двойственной, священной и демонической, сущности творчества, что впервые появилась в «Путешествии в Ад». Но в «Плясках смерти» начала гармонии и творчества теснее связаны с образом Христа. Его дыхание освежает землю, словно бальзам[529], сама бесконечность вторит его голосу эхом небесной гармонии[530], по его велению райская музыка касается земли, оживляя веру[531]. С ним связано поэтическое начало: созерцая зло мира, он вспоминает о поэзии – «сущности небес»[532], а далее поэзия названа «дочерью Господа»[533].

В мистерии появляется и смертный Поэт. Впервые он возникает среди избранных душ, летящих к небесам, но персонаж этот имеет особый статус, что явственно обнаруживается в последней сцене мистерии. В то время как «Священники, бродяги, короли, любовь и ненависть, уродство – все встали в хоровод и закружились в бесконечном вихре»[534], он один не вступает в круг пляшущих мертвецов, его место оказывается рядом с тремя сверхчеловеческими существами – Христом, Сатаной и Смертью. Он остается жить, и в его последнем монологе мотив жизни звучит так же трагически, как в монологах Сатаны и Смерти:

Я затеряюсь в безумном круговращении вселенной.
Стану блуждать в мистических туманных грезах.
Я, как моряк отправлюсь в безбрежный океан отчаянья,
И так же буду призывать медлительную смерть[535]

Таким образом, искушение властью страстей и небытия обращено не только к Иисусу, но и к смертному Поэту, и в этом он становится подобным Сыну Божьему. Поэт, оказавшийся свидетелем соперничества Сатаны и Смерти, переживающий искушения, словно совершает нисхождение в ад, но в этом

[529] Flaubert G. La Danse des morts. P. 414.
[530] Ibid. P. 405.
[531] Ibid. P. 417.
[532] Ibid. P. 427.
[533] Ibid. P. 443.
[534] Flaubert G. La Danse des morts. P. 443.
[535] Ibid.

испытании ему, единственному из всех смертных душ, дано предвидеть «рай среди звезд и счастье в бесконечности»[536]. Сама бесконечность подобна мысли поэта: она столь же величава и глубока[537]. Там, в отличие от пространства ранних новелл, обнаруживается «излучающий поэзию» сакральный центр мира – Вечный Творец, истинный источник гармонии и творческой силы, а Поэт причастен к нему[538]. Год спустя в эссе «Искусство и торговля» Флобер, называя поэта «сыном неба», утверждает его статус как бессмертного и свободного существа: «Для гения нет таможен, он свободен и бессмертен. Поэты подобны статуям, которые откапывают в развалинах; о них иногда надолго забывают, но потом находят нетронутыми в пыли, уже не имеющей названия; погибло все, они одни живут»[539].

Так идея абсолюта оказывается неразрывно связанной с идеей творчества, и мироздание предстает единством «природы, поэзии и Бога» как позже скажет Флобер в мистерии «Смар» (1839)[540].

В монологе Поэта возникают мотивы безумия, антитезы души и тела, бесконечности:

Я был поэтом, <…>, с душой безумной, брошенной на землю, словно цветок в грязи.

С последним вздохом моя душа покинула темницу плоти, где заживо была погребена. Я стал свободен. <…>

Мы в небеса летим, стремимся к бесконечности, такой же величавой и глубокой, как мысль, и я лечу, и не страшусь наткнуться на преграду и быть, подобно узнику, цепями плоти скованным. Пускай погибнет тело! Прочь, ничтожный прах земной, пятнавший грязью, вгонявший в стыд своим уродством! Прочь! Я – душа и поднимаюсь к небесам[541].

---

[536] Ibid. P. 410.
[537] Ibid.
[538] Ibid. P. 427.
[539] Флобер Г. Искусство и торговля / пер. с фр. Е. Лысенко // О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2 / Г. Флобер. М.: Худож. лит., 1984. С. 296.
[540] Flaubert G. Smar. P. 607.
[541] Flaubert G. La Danse des morts. P. 409-410.

Эти мотивы станут ключевыми в сочинениях автобиографического цикла 1838 – 1842 годов («Агонии», «Мемуары безумца», «Смар», «Ноябрь»):

Экзистенциальные мотивы звучат и в репликах других персонажей мистерии. «Отчего явились мы сюда? Какая буря забросила нас в эту бездну? Какая буря умчит к тем неведомым мирам, откуда мы явились?» – поет Смерть[542]. Эти вопросы задает герой новеллы «Смертный час» (1837)[543]. Речи Сатаны о грядущей гибели мира[544] повторятся в автобиографической повести «Мемуары безумца», начатой сразу после завершения «Плясок смерти», в июне 1838 года[545].

«Парадокс сознания личности, – пишет французский философ Жак Маритен, – заключается в том, что каждый из нас находится как раз посреди этого мира, каждый представляет собой центр бесконечности. Когда человек пробуждается к интуиции бытия, он в то же самое время пробуждается к интуиции субъективности»[546]. И если онтологическим центром мира для Флобера стал Верховный Творец, то центром художественного мира его ранней прозы оказывается он сам.

---

[542] Ibid. P. 423.

[543] «Часто, обратившись к себе, я спрашивал: Для чего существуешь ты? <…> Часто, глядя на людей, суетно домогающихся титула или власти, а то жаждущих стать образцом добродетели, добиться всего в большей или меньшей степени пустого и бессмысленного,-глядя на этот вихрь, ад, отвратительный хаос похоти, пороков, суеты, благородных чувств, корысти и страстей, я думал: «Куда стремится он, где рассыплется зловонным прахом, а потом, подхваченный ветром, в каких глубинах небытия будет заключен?». (Флобер Г. Смертный час / пер. Г. Модиной // Иностранная литература. 2010. № 1. С. 268).

[544] «Не станет Бога, небесный свод свернется свитком, падут на землю обезумевшие звезды, и души, покинув свою обитель, закружатся в бездне, сталкиваясь, разбиваясь друг о друга со стоном и рыданьями». (Flaubert G. La Danse des morts. P. 423).

[545] «Все обречено исчезнуть, и утомилась от ноши земля. Ведь наскучила бесконечности эта частица праха, что так шумит и тревожит величие Небытия. Переходя из рук в руки, обесценится, иссякнет золото. Рассеется этот кровавый туман, падут дворцы под тяжестью скрытых в них сокровищ, закончиться оргия и настанет пробуждение. И бесконечный хохот отчаяния огласит землю, когда разверзнется перед людьми пустота, и настанет час расстаться с жизнью ради смерти-ради всепожирающей и вечно жаждущей смерти. И рухнет мир, и низвергнется он в Небытие, и проклянет доблестный человек свою доблесть, и возликует порок». (Флобер Г. Мемуары безумца. С. 82).

[546] Маритен Ж. Избранное: Величие и нищета метафизики / пер. с фр. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. С. 46.

## § 4. Концепция поэта в философских новеллах

### 4.1.Наброски к автопортрету («Смертный час», «Железная рука»)

В мистерии «Пляски смерти», повествуя об искушениях Поэта, Флобер говорит о том, что тревожит его самого. Он размышляет о структуре универсума с тем, чтобы определить свое место в нем и ответить на вопрос «кто я». Но «успешное конструирование индивидуальности немыслимо вне символического выражения, вне ее семиотической транспозиции в пространство культурных символов, так как лишь при этом условии индивидуальность дается опытному знанию как предмет самовосприятия и восприятия другими»[547].

Для Флобера выражением его индивидуальности стал один из ключевых культурных символов романтической эпохи – образ Поэта. В нем воплощена гармония свободы и власти. Свободный гений, воля которого «не терпит над собой никакого закона»[548], он еще и «властитель дум»[549].

Поэтом называет себя Флобер в предисловии к драме «Людовик XI» (1838)[550], и в 1842 году в исповедальной повести «Ноябрь», вспоминая о юности, он пишет: «Я возомнил себя поэтом»[551].

Представления Флобера о творческой личности родственны идеям Виктора Гюго, бывшего в то время одним из его кумиров. В 1835 – 1838 годы имя Гюго возникает почти в каждом письме юного автора. Он цитирует его стихи и прозу, ссылается на эстетические идеи Гюго, объявляет писателя «сыном века»[552] и вместе с тем гением, равным всем великим художникам прошлого: Расину, Кальдерону, Лопе де Вега, Горацию и Шекспиру[553].

---

[547] Кемпер Д. Указ. соч. С. 7.
[548] Шлегель Ф. Фрагменты // Эстетика, философия, критика: в 2-х т. Т. 1 / Ф. Шлегель. М.: Искусство, 1983. С. 295.
[549] Пушкин А. С. К морю // Полн. собр. соч.: в 10-ти т. Т. II. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1949. С. 195.
[550] Flaubert G. Loys XI. P. 305.
[551] Flaubert G. Novembre. P. 775.
[552]Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 24. Эрнесту Шевалье, 24 августа 1835 г.
[553] Там же. С. 28. Эрнесту Шевалье. 13 сентября 1838 г.; С. 35. Эрнесту Шевалье, 31 мая 1839 г.

На вопрос «что такое поэт?» Виктор Гюго отвечал: «Человек, чувствующий сильно и высказывающий свои чувства выразительным языком. Поэзия – это почти только чувства»[554]. И Флобер в то время рассматривает «поэзию» как выражение страстей: «крики души, внезапные порывы и затем глубокие вздохи, голоса души, мысли сердца»[555]. Творчество представляется ему деятельностью иррациональной:

«Я писал это со всем пылом и энтузиазмом, – признается он в послесловии к новелле «Благоухание, или Комедианты», а во втором послесловии к этой новелле продолжает: «Вы, верно, не знаете, что это за радость – сочинять! Писать! О! Писать – значит владеть миром, со всеми предрассудками его и добродетелями, и воплотить это в книге. Чувствовать, как мысль рождается, растет, живет, возносится на пьедестал и остается там навеки.

Я только что закончил эту книгу, причудливую, диковинную, непонятную. Первую главу я написал за день, затем оставил работу на месяц, потом за неделю написал пять глав и в два дня завершил остальное. <…> И вот, разбитый, утомленный, я рухнул в кресло, и нет у меня сил, чтобы благодарить вас, если вы прочли новеллу, ни просить вас не читать ее, если название моего оригинального сочинения вам не нравится»[556].

Другим кумиром Флобера в то время был Байрон, и хотя в то время он еще не читал его произведений, но впервые свои представления о поэте воплощает в эссе «Портрет лорда Байрона» (1835)[557]. Портрет выполнен в технике романтических контрастов, подчеркивающих исключительность натуры Байрона, высокий образ мыслей, благородные идеи и бурные страсти чувствительной и возвышенной души: «Он ни во что не верил, разве что во все пороки, в некоего бога живого, существующего ради наслаждения чинить зло; он ни во что не

---

[554] Гюго В. Об Андре Шенье // Собр. соч.: в 15-ти т. Т. 14. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. С. 21.
[555] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 27. Эрнесту Шевалье, 24 июня 1837 г.
[556] Flaubert G. Un parfum à sentir ou Les Baladins. P. 81-113.
[557] Flaubert G. Portrait de Lord Byron // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 38-39

верил, разве что в любовь к отечеству, в мощь своего гения и в чары очей своей любимой; все прочее в мире было для него лишь предрассудками, честолюбием, алчностью. <…>. У него была сотня любовниц, но любил он только одну, да и с тою бывал груб и презирал за безумную, неистовую ее любовь.<…> Для Байрона не было ничего прекраснее свободы, ничего, ненавистнее золота»[558].

Байрон для Флобера – идеальный поэт, каким он хотел видеть себя. Рисуя его портрет, Флобер невольно включает в него те черты, что свойственны были ему самому и героям его будущих автобиографических произведений: стремление на Восток, религиозные порывы и сомнения.

Позже рядом с Байроном возникает другой образ «поэта» – Нерон. В письмах Флобер называет его величайшим человеком античного мира и мечтает о Риме времен Нерона. «Вот где надо бы жить, <…> только там есть воздух, причем воздух поэтический, дышишь полной грудью, как на высокой горе, даже сердце колотится!» – пишет он Максиму Дю Кану[559].

В «Мемуарах безумца» герой восторженно представляет себе летящие по арене алмазные колесницы императора, «его звериные страсти и гигантские пиршества»[560].

Несомненно, образ Нерона связан с «неистовыми» настроениями Флобера и неприятием вкусов «толпы». Так, размышляя о популярности Беранже, Флобер упоминает о Нероне. Он признает талант Беранже, но скептически относится к славе почитаемого мещанской публикой стихотворца: «Похоже, мы способны воспринять лишь определенную дозу прекрасного, чуть больше – и мы утомлены. Вот почему натуры посредственные предпочитают вид реки океану, и столько людей провозглашают Беранже первым французским поэтом. Не будем, однако, смешивать зевоту мещанина над Гомером с глубоким размышлением, с волнующими, почти болезненными грезами, посещающими сердце поэта, когда он зрит колоссов и с отчаянием говорит себе: O altitudo! Поэтому я восхищаюсь

---

[558] Флобер Г. Портрет лорда Байрона / пер. с фр. Е. Лысенко // О литературе, искусстве, писательском труде : в 2-х т. Т. 2. М. : Худож. лит, 1984. С. 282-283.
[559] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 70. Максиму Дю Кану, май 1846 г.
[560] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 74.

Нероном»[561]. Вместе с тем Нерон символизирует демоническую природу свободного в выражении бурных страстей поэта: «Любимое мое дитя, величайший поэт, из всех, рожденных на земле, – говорит о Нероне Сатана в «Плясках смерти»[562].

В подобном представлении, как заметил В.Н. Топоров, часто видят романтический шаблон, однако оно «исключительно устойчиво сохраняется у художников, принадлежащих самым разным традициям. Многие поэты четко осознают присутствие в поэтическом творчестве дьявольского, причастного смерти начала»[563].

В доказательство исследователь приводит суждения Блейка, Кафки, Гессе и Валери о «двуприродности поэта», заключающего в себе «две души, два существа, божественное начало и дьявольское», и указывает на связь этих открытий с процессом самопознания творческой личности, «претерпевающей в творчестве крайние муки индивидуации»[564].

Размышления Флобера о демонической природе творца и творчества также были неразрывно связаны с проблемой самопознания. Одним из мотивов творчества в исповедальных произведениях он называет гордыню, смертный грех, свойственный самому Дьяволу[565]. В «Искушении святого Антония» Дьявол зовет Гордыню любимой своей дочерью, а сама она утверждает: «Я породила поэтов, завоевателей, пророков, я создала богов»[566].

Уже в 1835 году в «Путешествии в Ад» возникает идея двойственной, сакральной и демонической, природы творчества, но тогда Флобер не сомневается в его стихийно-интуитивном характере, а поэта (то есть себя) горделиво отождествляет с самим Христом. Исследуя в исторических и психологических

---

[561] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 54. Луи де Корменену, 7 июня 1844 г.
[562] Flaubert G. La Danse des morts. P. 430.
[563] Топоров В. Н. Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология / под ред. В. П. Нерознака. М.: Academia, 1997. С. 223-224.
[564] Там же. С. 224.
[565] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 122, 160.
[566] Flaubert G. La Tentation de saint Antoine (version de 1849) // Gustave Flaubert Oeuvres complètes. Vol. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013. P. 419-420.

новеллах 1836 – 1837 годов иерархию мироздания и микрокосм человеческой души, он обнаруживает деструктивный характер страстей, задумывается о мере рационального начала в творческом процессе и в сознании художника.

В новеллах 1837 года «Смертный час», «Железная рука», «Адская греза» и «Quidquid volueris»[567], Флобер пытается представить «модели» творческой личности, противопоставляя и разделяя рациональное и иррациональное начала, духовное и телесное, сакральное и демоническое.

Философская новелла «Смертный час»[568] построена как исповедальный рассказ героя. Повествователь, девятнадцатилетний юноша, решается на самоубийство и в последние минуты наспех набрасывает свои воспоминания. К смерти его толкает не внешняя, вполне благополучная жизнь – он пишет о ней иронично и коротко. Содержанием предсмертной исповеди стал внутренний опыт. Он заключен в двух событиях – встрече с трансцендентным (смерть, душа, Бог) и столкновением с реальностью, с «другими».

Размышления о Творце, душе и божественной справедливости связаны с первым переживанием смерти. В десять лет герой потерял младшую сестру Лелию, и теперь, подводя итог жизни, он вспоминает о напрасных молитвах ребенка, желающего «вернуть» сестру: «Я молился. Молился отчаянно, выбиваясь из сил! Но тщетно… Лелия не двигалась! <…> Мне казалось, что, молясь, плача, терзая свою душу мольбами и обетами, я добьюсь вздоха, взгляда, жеста от этого тела. <…> Бедный наивный ребенок! Я верил, что молитва может вернуть жизнь мертвому телу – так веровал и таким простодушным я был!»[569].

Горе, тщетные молитвы, обманутые надежды, внушают ему сомнения в благости божественной воли, и бунт против Создателя. Веру уничтожают размышления: «Бог. Это я в какой-то мере понимал, ведь если бы меня спросили, кто он такой, то я взял бы коноплянку Лелии, свернул ей шейку и сказал: «Вот, и я тоже Бог!» Но душа? Душа? Что это? <…> На что она мне, ее душа? Вы знаете,

---

[567] Quidquid volueris – все, чего ты желаешь.
[568] Flaubert G. La Dernière Heure // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 189-196.
[569] Флобер Г. Смертный час. С. 267.

что такое ее душа? Но мне–то нужны ее тело, взгляд, жизнь, она сама». <…> Проклятие пало на меня, глупого философа <…>, я не могу бояться Бога, и, как эсхиловский Прометей, бросаю ему вызов, презрение и ненависть к нему сильнее проклятий»[570].

Скептический разум «глупого философа», не способен «понять слова, не прочитав его по складам, поверить в существование души, не ощущая ее». Лишенный сакрального ореола мир становится отвратительным хаосом «похоти, пороков, желаний и поступков, страстей и преступлений»[571].

Он особенно остро чувствует это в столкновение с «другими»: «Я глубоко разочаровался в людях, едва столкнувшись с ними.

В двенадцать лет меня отправили в коллеж. Там я увидел мир в миниатюре: крошечные пороки, ростки глупости, страстишки, группки, мелкую подлость. Я видел там торжество силы – тайный знак могущества Бога, видел ошибки – ростки пороков, пороки – предвестники преступлений, детей, что станут взрослыми»[572].

Бунт героя «Смертного часа» против Творца вызван рациональным осознанием бессилия перед смертной обреченностью. В этом он подобен доктору Омлену из новеллы «Ярость и бессилие». Но если Омлен кощунствует, молит Творца о милосердии, бросается от уныния к надежде и, в отчаянном желании жить, сам приближает и без того неминуемую смерть, то юный самоубийца хладнокровен. Вместо того чтобы «плакать и проклинать Бога», он принимает смерть «радостно и спокойно»[573], осуществляя свою волю, реализуя свою свободу. В этом юный стоик предшествует другому философу – доктору Матюрену из новеллы «Похороны доктора Матюрена» (1839). Ее герой,

---

[570] Там же. С. 268-269.
[571] Флобер . Смертный час. С. 268-269.
[572] Там же. С. 270. Этот фрагмент почти дословно будет повторен в автобиографической повести «Мемуары безумца: «В десять лет я поступил в коллеж и скоро приобрел там глубокую неприязнь к людям. Общество детей столь же жестоко к своим жертвам, как и всякое другое ничтожное общество-таковы люди». (Флобер Г. Мемуары безумца. С. 71). В «Дневнике 1840–1841 годов» Флобер вспоминает проведенные в коллеже восемь лет: «То было время невыносимой тоски и тупого уныния, смешанного с приступами шутовства». (Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 161).
[573] Там же. С. 269.

почтенный доктор, состарившись, решил покончить счеты с жизнью: «Перезрелый виноград не сладок – это он знал наверняка, так зачем и ради чего жить? Доктор Матюрен «предпочел опередить смерть, нежели ждать, когда она явится и потащит его за собой»[574].

Логика убеждает героя «Смертного часа» в том, что бесконечность есть небытие, а жизнь, устремленная в небытие бессмысленна и бесцельна[575]: «Часто, глядя на солнце, я мысленно обращался к нему: «Зачем тебе каждый день освещать столько страданий, открывать столько горестей, быть первым среди столь глупых ничтожеств? <…> Часто, обратившись к себе, я спрашивал: «Для чего существуешь ты? <…> Глядя на людей, <…> на этот вихрь, этот ад, я думал: куда стремиться он, где рассыплется зловонным прахом, куда унесет его ветер, в каких глубинах небытия будет заключен?»[576].

Размышления безымянного философа созвучны мыслям Шампавера, героя «Безнравственных рассказов» Петрюса Бореля: «Цель ее <жизни> неведома, ни само течение ее, ни итог не приносит никакой пользы, она ничему не служит, она ничему не послужит»[577].

Но в отличие от неистового поэта Бореля, герой «Смертного часа» больше размышляет, нежели чувствует. Шампавер отказывается от жизни, утратив любовь, а Флобер моделирует судьбу человека, обладающего рациональным сознанием, утратившего веру, а вместе с ней и эстетическое чувство.

Новелла осталась незавершенной. Оставив исповедь философа, Флобер обращается к истории поэта. В феврале 1837 года он начинает другую философскую новеллу – «Железная рука»[578].

Местом действия в ней стала древняя Сарагоса, неразрывно связанная в сознании Флобера с поэтическим образом арабского Востока. Герой новеллы,

---

[574] Flaubert G. Les funerailles du docteur Mathurin. P. 622.

[575] Позже, в первой версии «Искушении святого Антония», Логика явится герою вместе со Смертными грехами, как орудие искушений Дьявола, и в сцене шествия богов она станет убеждать Антония в неизбежной гибели всего священного и бесцельности существования.

[576] Флобер Г. Смертный час. С. 268.

[577] Борель П. Указ. соч. С. 18.

[578] Flaubert G. La Main de fer // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 205-209.

юный испанец Мануэлло, внешне подобен герою «Смертного часа». Ему тоже девятнадцать лет, он так же хорош собой, богат и знатен, но в отличие от философа-бунтаря он верует. «Случай диковинный, но вероятный», – замечает автор[579].

Флобер говорит о вере, как об инстинктивном свойстве поэтической души. Герой, рожденный, сам того не ведая, поэтом, «принимает Бога, как первую любовь и веру, как страсть, полностью растворяясь в ней, с радостью преклоняет колени, молится пылко и верует инстинктивно»[580].

Этот инстинкт в основе своей имеет чувство прекрасного. И если история безымянного философа из «Смертного часа» – история размышлений, то развитие души Мануэлло есть «воспитание чувств» поэта, становление эстетического сознания, принимающего характер все более духовный.

В детстве он любит цветы и море, в отрочестве – прелестную девочку, в юности в звуках органа и церковного пения ему открывается единство прекрасного и священного: «Однажды, ему тогда исполнилось девятнадцать лет, он вошел в церковь и заслушался: строгие торжественные звуки величественно возносились к нефу. То был орган, а вслед раздался голос чистый и печальный, из глубины ему ответил другой, нежный и кроткий юный голос, словно благоухание, сплетался он с ароматом ладана. Солнце проникало сквозь золотистые витражи, окутывало все вокруг таинственным лазурным светом, пробуждая в душе Мануэлло сладкие грезы любви и веры»[581].

В религиозных обрядах и вере находит выход эстетическое чувство героя: «С тех пор его часто видели в соборе. Он являлся утром, уходил поздно вечером и целые дни проводил в молитве и размышлениях»[582].

Последний фрагмент новеллы повествует об уединенной и молитвенной жизни героя, страстного и бесстрастного одновременно. Он пылко верует и равнодушен к мирским соблазнам: Казалось, он не знал желаний, юношеских

---

[579] Флобер Г. Железная рука / пер. с фр. Г. Модиной // Иностранная литература. 2010. № 1. С. 270.
[580] Там же. С. 270.
[581] Там же. С. 271.
[582] Там же.

страстей, любви к женщинам. <…> Девушки смущенно опускали голову под его холодным взором, а бледность Мануэлло отталкивала их, как отвращает бесцветный старческий лик. <…> Поистине он любил лишь свою семью, Бога и родину»[583].

Образ Мануэлло несет в себе автобиографическое начало. Флобер вспоминал о том, что в юности у него возникало желание посвятить себя религии: «В прошлом году, когда я вам говорил о намерении уйти в монастырь, это во мне вновь забродили старые дрожжи», – писал он Луизе Коле 1 февраля 1852 года[584]. Эти порывы были свойственны ему и в начале 1840-х годов. «Хотел бы я быть мистиком <…>, верить в рай, окунаться в волны ладана, простираться у подножия креста, искать защиты под крылом голубки», – пишет он в «Дневнике» в 1842 году[585]. И герой повести «Ноябрь», заслушавшись церковным пением, испытывает порыв «стать священником, отпевать умерших, носить власяницу, протираться ниц в самозабвенной любви к Господу»[586].

Название новеллы – «Железная рука» – кажется загадочным: «Что хотел сказать Флобер этим названием?» – задает вопрос Ги Сань, предполагая, что «за молчанием сдержанного и отчужденного Мануэлло, услышавшего однажды в соборе нежный юный голос, скрывается история любви»[587]. Возможно, это так: сходная метафора через год возникнет в «Мемуарах безумца»: «Вы тоже в пятнадцать лет думали, что полюбили той горячей и неистовой любовью, о какой читали в книгах, хотя железные когти страсти едва задели сердце»[588].

Вместе с тем история Мануэлло должна была стать историей разочарования, утраты веры: «Он принял Господа как страсть, она прошла, как те, другие», – предупреждает читателя автор[589]. Эпиграф к новелле позволяет предположить, что Флобера интересовала тема власти судьбы и призвания: «Я

---

583 Флобер Г. Железная рука. С. 271.
584 Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 238. Луизе Коле, 1 февраля 1852 г.
585 Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 155.
586 Флобер Г. Железная рука. С. 271.
587 Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes. P. 1276
588 Флобер Г. Мемуары безумца. С. 113.
589 Флобер Г. Железная рука. С. 271

убедился в том, что люди – рабы судьбы, все повинуются предначертаниям фей, присутствовавших при их рождении»[590].

Эта новелла, как «Смертный час», осталась незавершенной. Жизненный опыт писателя, предполагает Жан Брюно, был невелик, он пытался создать автобиографический текст, но ему не хватало материала для такого рода сочинений[591]. Действительно, обе новеллы представляют собою попытку автобиографического повествования, и внешняя биография писателя была не богата. Однако он стремился выразить в них не внешний, но внутренний, экзистенциальный опыт.

Незавершенность новеллы «Смертный час» могла быть сознательным приемом, позволяющим Флоберу создать иллюзию достоверности: рукопись обрывается со смертью героя, решившего покончить с жизнью с помощью угарного газа[592]. А во втором случае автор, пожалуй, слишком много хотел вместить в рамки новеллы: историю души поэта, его религиозный опыт, проблему призвания и власти страстей. Здесь же впервые возникает мысль о родстве эстетического и религиозного чувства. Эта идея станет основой флоберовской концепции искусства. Религию и искусство он будет называть двумя великими проявлениями абсолюта, утверждая, что вместе с первым понятием о Боге рождается и поэтическое чувство[593].

Образ Мануэлло предвещает появление в художественном мире Флобера отшельников–поэтов – Смара и святого Антония, в нем также намечаются черты, родственные художнику Жюлю из первого «Воспитания чувств» с его

---

[590] Флобер Г. Железная рука. С. 270. Эпиграфом стали строчки из «Песни смерти», сочиненной датским королем Рагенаром Лодброгом (IX в.). Флобер цитирует ее в переводе Огюстена Тьерри из «Истории завоевания Англии норманнами» (1836).

[591] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 222

[592] «Я взглянул на часы, прикидывая, сколько мне осталось жить. Чуть более часа. И на столе было еще довольно бумаги, чтобы наспех набросать воспоминания о моей жизни и событиях, составивших эту тупую, заурядную череду дней и ночей, слез и смеха, именуемую жизнью»-так начинает свою исповедь герой». (Флобер Г. Смертный час. С. 267).

[593] «Здесь, как в математических науках, надо только отыскать метод. И прежде всего он найдет применение в Искусстве и в Религии-этих двух великих проявлениях идеи. Можно было бы, полагаю, начать так: дано первое понятие о боге (самое слабое), родилось первое поэтическое чувство (самое малое)». (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 323. Луизе Коле 12 октября 1853 г. Выделено Флобером).

склонностью к уединенной жизни, внешней бесстрастностью, пылким религиозным служением искусству.

Обе новеллы Флобер назвал философскими. В этой форме он пытался подвергнуть исследованию две противоположные мировоззренческие позиции, рациональную и иррациональную грани собственного сознания. Но, изображая героя-рационалиста в новелле «Смертный час», Флобер в предпоследних фрагментах переходит от новеллистической формы к максимам, предвещающим «Агонии» и «Дневник 1840 – 1841 годов», разрушая форму новеллы.

В «Железной руке» намечены несколько возможностей развития сюжета, однако, набросав две коротких вступительных части, Флобер оставил новеллу именно в тот момент, когда надо было изобразить историю души Мануэлло в динамике. Жанр философской новеллы предполагает рациональный анализ встречи с трансцендентным. Возможно, эта форма не отвечала замыслу автора. Флобер оставил эти наброски незавершенными ради фантастической новеллы «Адская греза» и психологического этюда «Quidquid volueris». В них он продолжает опыт самоанализа, исследуя противоположные грани сознания Поэта.

## 4.2. Диптих о поэте («Адская греза» и «Quidquid volueris»)

«Адскую грезу» Флобер написал весной 1837 года, сразу после новеллы «Железная рука», и в том же году осенью за два месяца закончил новеллу «Quidquid volueris». Жанр, источники, сюжет и хронотоп этих новелл различны.

Пространство и время «Адской грезы» условны: пролог и эпилог разворачиваются в универсуме, вечности, а главное действие происходит в средневековой Германии, в древнем замке, его окрестностях, на скалистых берегах бушующего моря. Новелла повествует о споре небес и ада, о сотворении совершенного человека – Артура д’Альмароэса, о тщетных попытках Сатаны искушать его.

Некоторые эпизоды «Адской грезы»: спор ада и небес, метаморфозы Сатаны, предстающего то в облике пса, то в облике знатного дворянина, образ

Жюльетты, ставшей в руках Сатаны орудием искушения алхимика Альмароэса, настойчиво приводят на память «Фауста». Но Флобер тогда не был знаком с этим произведением. Книгу Гете он откроет позже, ранним пасхальным утром 1838 года, читая, дойдет до строк:

Колокола Христову пасху возвестили свету

И в небе ангелы поют хорал[594].

В эту минуту торжественно зазвонят колокола всех старинных церквей Руана, возвещая Воскресение. Флобер всю жизнь будет помнить о первой встрече с «Фаустом»[595].

Влиянием Гете объясняли первые исследователи ранней прозы появление в художественном мире юного Флобера «Адской грезы»[596]. Об этом говорил Сартр[597]. И в настоящее время Флоранс Энтаз, называет источником «Адской грезы» трагедию Гете, однако фрагменты новеллы, родственные «Фаусту», навеяны «Агасфером» Эдгара Кине[598].

Реминисценции «Фауста» действительно возникают в «Мемуарах безумца», «Смаре», первом «Воспитании чувств», «Искушении святого Антония», но «напрасно искать их в текстах Флобера до 1838 года», – предостерегает Жан Брюно. – «Что же до сходных с "Фаустом" образов, то в романтической литературе не было недостатка ни в алхимиках, ни в демонах, и не всегда их появление навеяно было трагедией Гете»[599].

Исследователи видят в «Адской грезе» нечто среднее между фантастической новеллой и мистерией: в ней соединились две тенденции романтизма – живописный историзм и притязания на философичность. Своим

---

[594] Гете. Фауст // Собр. соч.: в 10-ти т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1976. С. 32.
[595] Commanville C. Op. cit.
[596] Fischer E. W. Op. cit. P. 5; Degoumois L. Op. cit. P. 9; Maynial E. Op. cit. P. 11-12; Descharmes R. Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées, avant 1857. P. 43.
[597] Сартр Ж.-П. Идиот в семье. С. 272.
[598] Emptaz F. Les démons de Flaubert. P. 19.
[599] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 18.

колоритом она связана с историческими романами о средних веках, а философской идеей с «Агасфером» Кине[600].

Жанр второй новеллы – «Quidquid volueris» – Флобер определил как психологический этюд. Пространство и время в ней – современный автору Париж, особняк в квартале Сен-Жермен, дворянская усадьба, гостиная в стиле Людовика XV. Герой – получеловек - полузверь Джальо, рожденный черной рабыней от орангутанга. В порыве неистовой ревнивой любви он убивает Адель, жену своего «приемного отца» и создателя Поля де Монвиля. Месье Поль (как его называют в новелле) – человек «почтенный и уважаемый». Будучи в Бразилии, он произвел опыт по скрещению человека и обезьяны. Так просвещенный европеец отомстил рабыне, которой он казался «страшнее дикаря», решил «научную проблему», получил орден Почетного легиона и «самым невероятным способом приобрел дитя»[601].

Джальо, безобразный, немой, но с «душою необъятной и безмерной»[602], напоминает Квазимодо из знаменитого романа Гюго[603]. Однако эта новелла больше связана с «Полуночными беседами» Бальзака и его чрезвычайно популярными в то время «Философскими этюдами». Влияние Бальзака сказывается уже в 1836 году в новеллах «Библиомания», «Ярость и бессилие». Им отмечены и все произведения 1837 года, а также, по замечанию Жана Брюно, «вакхические» новеллы «Пьяный и мертвый» (1838) и «Похороны доктора Матюрена» (1839)[604].

В «Адской грезе» и «Quidquid volueris» автобиографизм, в сравнении с двумя предшествующими новеллами, проявляется более явно. Эпизод в новелле «Quidquid volueris», где герой мучается ревностью, навеян первой любовью Флобера к Элизе Шлезингер: «Мысленно он представлял улыбку Поля, ласки его

---

[600] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 179; Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes. P. 1278-1279.
[601] Flaubert G. Quidquid volueris // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 245, 257, 258.
[602] Ibid. P. 249.
[603] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 129-130.
[604] Ibid. P. 119.

жены, видел их на шелковом ложе, сплетенными в объятии, слышал сладострастные вздохи и стоны»[605]. В «Мемуарах безумца» возникает подобный внутренний монолог героя: «Она была рядом, в нескольких шагах от меня, за стенами, которые я пронизывал взглядом. Там была она, прекрасная, обнаженная, во всем сладострастии ночи, всей прелести любви и чистоте супружества; этому человеку достаточно было лишь раскрыть объятия, и она оказывалась в них, не сопротивляясь, не заставляя ждать; она шла к нему; они любили друг друга, обнимались»[606].

Другая сцена новеллы – одинокая прогулка Джальо после бала – рождена воспоминанием о вечере в замке маркиза де Помро, куда Флобер был приглашен вместе с отцом в сентябре 1837 года. «Джальо <…> долго бродил по парку, топтал первые увядшие осенние листья, <…> Скоро он подошел к озеру; там лебеди играли с птенцами, скользили по зеркальной глади, раскрыв крылья, закинув голову на спину. <…>. Он прыгнул в лодку, отвязал цепь, взялся за весла и направился к другому берегу»[607].

Почти в тех же словах Флобер напишет об этом в 1850 году из Египта: «Мне вспомнилось одно утро у маркиза де Помро в замке Герон, после бала. Я не мог заснуть и на рассвете катался на лодке по озеру, один, в ученическом костюме. Лебеди скользили мимо и смотрели на меня, падали в воду листья <…>, мне было пятнадцать лет»[608].

Флобероведы единодушно признают автобиографизм «Адской грезы» и «Quidquid volueris»[609], видят в них свидетельство эволюции повествовательной техники писателя[610], идеи, предвещающие мистерию «Смар» и «Искушение

---

[605] Flaubert G. Quidquid volueris. P. 262.
[606] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 104.
[607] Flaubert G. Quidquid volueris. P. 261-263.
[608] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. Paris: Gallimard, 1973. P. 607.
[609] Seillière E. Op. cit. P. 30-35; Cigada S. Uno scritto autobiografico di Flaubert. P. 505-524; Bosquet G. Quidquid volueris et l'aventure de Trouville // Les Amis de Flaubert. 1966. No. 29. P. 5-9; Gothot-Mersch C. Portraits en antithèse dans les récits de Flaubert. P. 285-311.
[610] Bismut R. Quidquid volueris: exercice de style? pastiche? ou réservoir d'images ? // Les Lettres Romanes. 1987. Vol. XLI, no. 1-2. P. 35-44.; Unwin T. Introduction // Flaubert Gustave: Trois contes de jeunesse. Exeter, 1981. P. I-XXIII; Gothot-Mersch C. Le bal à la Vaubyessard dans les manuscrits de Madame Bovary: notes pour une étude de la méthode de Flaubert // Cahiers d'Analyse textuelle.

святого Антония»[611], выражение конфликтов бессознательного[612], но, как правило, эти новеллы между собой не связывают и рассматривают их отдельно.

Исключение представляет книга Сартра. Для него обе новеллы – «сердце субъективной истории Флобера»[613]. Оба протагониста «Адского сна» – есть «воплощения Гюстава». Юный автор «пытается подобрать к своей жизни два различных ключа, показывая в каждом из двух случаев себя в своей тотальности»[614]. Джальо – «портрет ребенка-художника», – утверждает Сартр, замечая, что в этих образах Флобер реализовал настоятельную потребность «познать себя, расшифровать свои беспорядочные страсти и разобраться в их причинах»[615].

Философ, исследуя новеллы в свете психоаналитической теории Фрейда, обнаруживает эти причины в конфликтах бессознательного, в противостоянии Отца и Сына. Письмо для юного Флобера, полагает Сартр, есть сублимация Эдипова комплекса: «Гюстав пишет, чтобы понять себя и отомстить за себя», – подчеркивает он[616].

Интерес психоаналитической критики к этим произведениям, трактовка их с позиций глубиной психологии вполне объяснимы: их сюжетные коллизии дают основания к такому прочтению. Особое значение в новеллах имеют мотивы сновидения и желания, звучащие уже в названиях.

Слово *rêve* в названии первой новеллы означает «сон», «греза» и «мечта». Альмароэсу, «брошенному на землю как последнее слово творения»[617], его жизнь

---

1963. No. 5. P. 19-29; Perrone-Moises L. L'autre Flaubert. Quidquid volueris: l'éducation scripturale // Poétique. 1983. No. 53. P.109-122.

[611] Thibaudet A. Op. cit. P. 12; Kim Yong-Eun. Quête mystique et science du vivant chez le jeune Flaubert // Équinoxe. 1997. No. 14. P. 7-18.

[612] Diamond M.-J. Op. cit. P. 71-88; Emptaz F. Op. cit. P. 19-30; Rubino A. Situazione e funzione della “rêverie” nelle opere giovanili di Flaubert // Parcours et rencontres: mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas. Vol. 2: XVIIIe siècle–XXe siècle. Klinsksieck, 1993. P. 1323-1336.

[613] Сартр Ж.-П. Идиот в семье. С. 194.

[614] Там же. С. 206, 254.

[615] Там же. С. 217.

[616] Там же. С. 216.

[617] Flaubert G. Rêve d’enfer // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 214.

в небесах представляется и сновидением, и мечтой одновременно. На берегу моря ему вспоминается иная жизнь, спокойная и безмятежная: «Мне чудилось, я сплю. Тот сон был тяжким, странным, но вместе с тем и сладким, и глубоким! В одно мгновенье все прошло передо мною, словно греза, и от пьянящего счастья я возвратился к жизни и тоске. Со временем и те мечты, что я надеялся обрести здесь на земле, исчезли, словно этот сон»[618].

Название новеллы может быть связано и с противником Альмароэса – Сатаной, в этом случае Rêve d'enfer – это мечта Ада, страстное желание победить Творца, искушая его совершеннейшее создание.

Слово *rêve* часто встречается в письмах Флобера в значениях «желание», «воспоминание» и «художественное воображение»[619]. Это «воображаемый спектакль. Художник разыгрывает его для себя и наедине с собой, в своем сознании, в мечтах» – пишет Дидье Филиппо[620]. И в этом случае определение «адская» может указывать на инфернальный характер грезы, возникшей в воображении самого автора.

Мотив желания прямо звучит и в названии второй новеллы – «Quidquid volueris» («Все, чего ты желаешь»), а в прологе автор указывает на связь ее со сновидением: «Ко мне, воспоминания бессонных ночей! Ко мне, грезы бедного безумца! Явитесь все! Придите, славные мои друзья-бесенята <…> дети моей фантазии, уделите мне толику вашего безумия, причудливых грез, и мне, в отличие от нынешних авторов, не понадобится предисловие, и незачем будет взывать к Музам, как делали это древние»[621].

Главные герои новелл – существа «экспериментальные». Артур д'Альмароэс сотворен Богом как доказательство силы небес в споре с адом. Джальо – создание человека, пожелавшего удовлетворить свое оскорбленное самолюбие и решить «научную проблему».

---

[618] Flaubert G. Rêve d'enfer. P. 222.
[619] Nissim L. «Oh le tour d'ivoir! Montons-y par le rêve!» [en ligne] // Revue Flaubert. 2006. N. 6. URL: http://www.univ-rouen.fr/flaubert
[620] Gustave Flaubert. Mémoire de la critique / textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris: Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2006. P. 54.
[621] Flaubert G. Quidquid volueris. P. 243.

И божественный, и человеческий опыт нельзя назвать удачными. Бессмертный и бесстрастный Альмароэс тоскует на земле и жаждет небытия. Джальо, с рождения отмеченный печатью смерти, одолеваемый бурными страстями, но немой, терзается в буквальном смысле слова невыразимой душевной болью.

Оба создания винят своих создателей – pater familias, по определению Сартра[622]. Подобный камню – «мраморной статуе», – Альмароэс вечно проклинает творца[623]. «Проклятый, но не способный проклинать» Джальо готов стать камнем, бесчувственной материей . Избавление от страданий он, подобно Альмароэсу, видит в небытии[624].

Но прежде всего герои представляют собою эксперимент самого автора. В нем сказались открытие Флобером противоречивой, священной и демонической природы творчества, созидательного и одновременно деструктивного характера страстей и двойственности собственной личности. Того дуализма, который, по словам Георга Зиммеля, «лежит в основе нашей душевной сущности и не позволяет нам познать мир, входящий в нашу душу, как единство, а постоянно делит его на пары противоположностей»[625].

«Вводя затем в расщепленный таким образом мир наше собственное бытие, – объясняет философ, – мы как бы ретроспективно продолжаем вести эту трещину в нашем собственном образе и созерцаем себя как существа, которые с одной стороны природа, с другой – дух»[626].

Эту особенность самосознания отмечает и М.О. Гершензон: «В непостижимой сложности человеческого духа нет ничего раздельного, нет никаких механических переходов от низших движений к высшим, от ощущения к желанию, от чувственного восприятия к отвлеченной мысли, но все в нем слитно

---

[622] Сартр Ж.-П. Идиот в семье. С. 262.
[623] Flaubert G. Rêve d’enfer. P. 215.
[624] Flaubert G. Quidquid volueris. P.262.
[625] Зиммель Г. Кант и Гете: к истории современного мировоззрения // Избранное: в 2-х т. Т. 1 / Г. Зиммель. М.: Юристъ, 1996. С. 411.
[626] Там же. С. 411.

и цельно. И все-таки непосредственным внутренним опытом мы констатируем в себе различные сферы духа и постигаем характер их особенности»[627].

Альмароэс и Джальо, главные герои «Адской грезы» и «Quidquid volueris», противопоставлены как «разум чистый и непорочный, холодный и совершенный, бесконечный и правильный»[628] и душа, столь же необъятная и безмерная, как совершенный разум, но кипящая «хаосом невероятных чувств и немыслимых ощущений»[629].

И оба они обладают поэтической интуицией, оба испытывают пантеистические восторги. Эстетическое чувство Альмароэса – знак небесного происхождения. На земле он тяготится низменностью людских страстей. Земная природа для него ничтожна, «море, лес, небо – тесны, цветы лишены аромата, некрасивы женщины, немелодичны песни, и море не внушает трепета»[630].

Он знает восторг, «но восторг неизъяснимый, смутный, тот, что парит в облаках, отражается в лике луны, восторг инстинктивный, слитый с его сущностью, как благоухание с розой» [631].

В душе Джальо «поэзия заменила логику, страсти заняли место разума»[632]. Поэтическое начало в его душе неотделимо от профанной, «животной» природы, рождено ею, прекрасное он переживает как чувственное наслаждение: «Природа влекла его во всех своих обличьях, нежила душу, будила пылкие страсти, всепоглощающие желания. <…> При виде леса, горных вершин, моря разглаживался его морщинистый лоб, резко раздувались ноздри, и вся душа его открывалась природе, как расцветает под солнцем роза. И содрогаясь от глубокого наслаждения, сжав голову руками, он застывал в меланхолической тоске, а душа его сияла сквозь телесную оболочку, словно очи красавицы за

---

[627] Гершензон М. О. Творческое самосознание / Библиотека Русской религиозно-философской и художественной литературы «Вехи»). URL: http://orel.rsl.ru/nettext/russian/gershenzon/gershenson.html (дата обращения: 6.02.2015).
[628] Flaubert G. Rêve d’enfer. P. 213.
[629] Flaubert G. Quidquid volueris. P. 249.
[630] Flaubert G. Rêve d’enfer. P. 215.
[631] Ibid. P. 213.
[632] Flaubert G. Quidquid volueris. P. 248.

черной вуалью <…>. Казалось, все его существо пронизывала и подчиняла себе гальваническая энергия души»[633].

Неземной восторг божественного разума и яростные страсти земной души ищут своего выражения. Альмароэс, играя на церковном органе, стремится передать гармонию бесконечной и совершенной мысли. Немой Джальо, берет в руки скрипку, чтобы выразить хаос чувств и ярость от бессилия высказать их словами.

Игра на музыкальном инструменте как метафора творчества через несколько лет вновь возникнет в письме Флобера к Эрнесту Шевалье: «Мир – всего лишь клавесин для истинного художника, в его власти извлекать звуки, либо повергающие в восторг, либо леденящие ужасом»[634].

В новеллах 1837 года музыка сверхчеловека внушает восторг и священный ужас, а звуки скрипки Джальо странно завораживают слушателей. В прекрасной величавой мелодии Альмароэса есть нечто болезненное, губительное, инфернальное[635]. Джальо терзает скрипку, но в душераздирающий хаос вплетается неожиданная гармония: вдруг раздается «дерзкое арпеджио, звуки несутся согласно, октавы вздымаются, подобно готическим шпилям, и за ними неожиданно следуют страстные аккорды»[636].

Ни один из героев не завершает мелодии: в прах рассыпается орган под руками сверхчеловека и рвутся струны скрипки Джальо. Разрушенные инструменты – знак несовершенства формы. В этом образе впервые Флобер передает противоречия формы и содержания.

Исследуя в новеллах 1837 года два противоположных принципа сознания, представляя их во всем совершенстве как бесконечный разум и бесконечное чувство, Флобер открывает, что оба они обладают творческой энергией, но сами по себе не способны реализовать ее.

---

[633] Flaubert G. Quidquid volueris. P. 249.
[634] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 43. Эрнесту Шевалье, 23 февраля 1842 г.
[635] Flaubert G. Rêve d’enfer. P. 215.
[636] Flaubert G. Quidquid volueris. P. 259.

Заметим, что Альмароэс, олицетворяющий чистый бесстрастный разум, одновременно воплощает и совершенство материи.

Тождество разума и природы – не физическое, но структурное – есть основной тезис Просвещения: ум и природа устроены одинаково и в равной степени обладают причинно-следственными связями. Флобер и наследует эту традицию и одновременно подвергает анализу просветительскую концепцию разума, выясняя, может ли бесстрастный разум быть основой творчества.

Совершенство Альмароэса оказывается относительным: он подобен бездушному мыслящему автомату[637], и даже бесстрастность его не абсолютна. Этот «небесный разум» жаждет страстей: «страсти нужны были ему. Он искал их на земле, увлекаемый инстинктом, но находил лишь безумие» [638].

Так, разделяя в самоанализе тело и дух, разум и страсть, Флобер вынужден задуматься об их единстве. Антитезой герою «Адской грезы» становится Сатана, воплощающий принцип иррационального, чувственного, алогичного начала.

Он обладает душой, но душа его «пылкая и бесплодная», в ней кипят вечно неутоленные страсти, «терзания, тупое отчаяние, безумие». Демон может принять любую форму, но сам бестелесен, как «изменчивый образ, дуновение, видимость». Искуситель послан адом, чтобы овладеть душой Альмароэса, но более всего жаждет материальности, тела «ощутимого, ощущающего, способного видеть себя»[639].

Флобер сталкивает «два противоположных принципа» – Сатану и Альмароэса, «дух» и «материю», в схватке, подобной «борьбе архангела Михаила и Сатаны», и бесплотный дух оказывается бессильным «пред холодным превосходством бесстрастной и неодолимой материи»[640]. Единство их представляется Флоберу идеалом: «гигантские и величественные, соединившись, они могли быть стать божеством»[641], – пишет он. Однако исход борьбы

---

[637] Flaubert G. Rêve d’enfer. P. 212.
[638] Ibid. P. 214.
[639] Ibid. P. 223.
[640] Ibid. P. 234.
[641] Flaubert G. Rêve d’enfer. P. 235.

предрешен: «закончиться она должна была, как и для человека, сомнением и тоской», дух отступает перед упорством плоти[642].

Христианская антитеза духа и плоти представлена здесь в эстетическом ключе как противоречие духовного и телесного начал в личности творящего субъекта. К художественному исследованию этого феномена Флобер вернется в мистерии «Смар» (1839) и первой версии «Искушения святого Антония» (1849). Вместе с тем в этой сцене еще раз повторена мысль о необходимой гармонии формы и содержания, чувства и точного его словесного выражения. Эта идея лейтмотивом пронизывает эстетические размышления Флобера в письмах 1850-х годов. Тогда единство противоположных начал станет для него абсолютной истиной, и он выразит ее в той же метафоре: «Форма – сама плоть мысли, как мысль – душа формы, ее жизнь»[643].

В 1857 году он повторит: «Это все равно, что душа и тело. Форма и мысль для меня едины, и я не представляю себе одно без другого»[644]. И позже, в 1859 году, в его письмах возникает тот же образ: «Стиль заключается настолько же в самих словах, насколько и в том, что стоит за словами. Это в равной степени и душа, и тело произведения»[645], «надо бросить старые схоластические привычки: перестать разделять форму и содержание, душу и тело, это ни к чему не приводит»[646].

Но в 1837 году, переживая и выражая в словах свой экзистенциальный опыт, он впервые ощущает сопротивление формы. Антитеза формы и содержания представляется ему непреодолимой, и столь же неразрешимой проблемой кажется ему дуализм рационального и иррационального, мысли и чувства. Разум губит чувство, а страсть уничтожает мысль.

---

[642] Ibid. P. 234-235.
[643] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 255. Луизе Коле, 27 марта 1853 г.
[644] Там же. С. 410. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 12 декабря 1857 г.
[645] Там же. С. 425. Эрнесту Фейдо, июль 1859.
[646] Там же. С. 433. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 25 декабря 1859 г.

С этой идеей связано символическое значение женских образов в новеллах. Оба героя, Альмароэс и Джальо, становятся виновниками гибели женщин: первый убивает равнодушием, второй – губит ее физически.

В «мистериальном» пространстве «Адской грезы» Жюльетта противостоит главному герою как чувствующая, страдающая человеческая душа противостоит бесстрастной божественной материи – природе. Бесстрастность Альмароэса – основа его совершенства, но именно бесстрастность губит влюбленную в него Жюльетту.

Адель, героиня «Quidquid volueris», воздушная и одухотворенная, подобная скандинавской фее, «что несет вдохновение поющему о любви барду»[647], символизирует недоступную Джальо мысль.

Образ женщины не раз выступает олицетворением мысли в художественном мире Флобера. В мистерии «Смар» (1839) в образе Марии герою является сама Истина (совершенная мысль), а в первой версии «Искушения святого Антония» (1849) творческую мысль, создавшую вселенную, олицетворяет Елена-Эннойя, спутница Симона-мага.

Олицетворение поэтической мысли о любви в образе вальсирующей женщины возникает в одном из самых первых произведений Флобера – лирическом наброске «Мысль» (1835)[648]. Тимоти Анвин справедливо рассматривает его как первый «личный или полуавтобиографический» текст юного писателя[649].

---

[647] Flaubert G. Quidquid volueris. P. 244.

[648] «Звуки возникали, прерывались и слышались вновь, то возвышенно, то резко, то вальс, то галоп. И среди всех цветов, поднимался один, самый пышный, прекрасный и благоуханный. Среди всех шлейфов, что задевали меня и заставляли трепетать от желания, один бросал в дрожь всех больше. Среди всех гибких талий лишь одна влекла меня, из всех нежных вздохов-лишь одно дыхание касалось меня, среди многих пленительных синих глаз-лишь один взгляд был обращен ко мне. Я пригласил ее. Она танцевала. Я обнимал ее талию, улыбался ей, только ей. Словно устав, она склонялась ко мне, я чувствовал ее горячее дыхание, смотрел на нее и понимал – она счастлива. И я забыл вальс, забыл всех, и женщин, кружащихся в вихре танца, и сверкающие зеркала, и жаркие огни. Но утро настало, прощай. … Но мысль улетела, как облетают под ветром лепестки увядшей розы. Вешняя роза – мысль о любви». (Флобер Г. Мысль // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. / Г. Флобер. М.: Текст, 2009. С. 35-36).

[649] Unwin T. Art et infini. P. 96.

В «Quidquid volueris» особое значение имеет сцена бала, где Джальо ревниво и восторженно следит за танцующей вальс Аделью. Тогда ощущает он «безграничную силу любви, всепожирающий огонь в душе»[650] и чувствует, какая «бездонная пропасть», разделяет его и Адель[651].

Сцена, в которой Джальо пытается овладеть Аделью, соответствует схватке Альмароэса и Сатаны. Джальо страдает от невозможности выразить чувства в словах, найти рациональное их выражение: «О, не уметь сказать ни слова! Не выразить ни страданий, ни боли! Вместо слов слезы зверя, вопли чудовища! Быть отверженным <…> немым, неспособным говорить, проклятым и неспособным проклинать!»[652].

В ярости он терзает Адель, и эта сцена имеет не только буквальный, но и метафорический смысл: страсти для ее воплощения в словах необходима не только форма, но и мысль – рациональное, упорядоченное выражение чувства.

В новеллах «Смертный час» и «Железная рука» Флобер предпринял первую попытку представить отдельно разум и чувство. В «Адской грезе» и «Quidquid volueris» он доводит до максимального напряжения дуализм духовного и телесного, рационального и иррационального начал.

Флобер анализирует себя, «вычитая» из единой личности либо разум, либо чувство, и представляет поэта то созданием смертным и подверженным аффектам, то существом сверхчеловеческим, бесстрастным, свободным от универсальной власти Эроса и Танатоса, стоящим по ту сторону добра и зла, каким видится ему сам Творец. С этой точки зрения новеллы представляют собою диптих: двойной портрет поэта в небесном и земном, разумном и аффективном его воплощениях.

Флоберовская антитеза рационального и иррационального предвосхищает идею Ницше об аполлоническом и дионисийском началах творчества. Альмароэс – олицетворение гармоничной формы и разумной сущности искусства, которую

---

[650] Flaubert G. Quidquid volueris. P. 260.
[651] Ibid. P. 262.
[652] Ibid. P. 269.

немецкий философ будет связывать с образом Аполлона. Пантеистический экстаз Джальо сходен с алогичным самозабвенным дионисийским состоянием[653].

Флобер исследует эти сферы сознания, прибегая к метафорам сновидения и безумия. В художественном пространстве «Адской грезы» преобладает мотив сновидения. Альмароэс, рожденный на небесах, грезит «о возвышенных далях, где все поэзия, безмолвие, любовь»[654]. В «Quidquid volueris» доминирует мотив безумия: душа Джальо в безумном экстатическом порыве сливается с природой, пламя поэзии пылает в его глазах[655].

Пройдет несколько десятилетий, и Ницше будет объяснять сущность аполлонического и дионисийского начал, прибегая к образам сновидения: «восторженных видений», «радостной иллюзии» и опьянения (безумия), дионисийского «торжества, в котором изливается вся чрезмерность природы в радости, страдании и познании, доходя до пронзительного крика»[656].

Ницше известны были зрелые романы и письма Флобера, и в его сочинениях, как заметил Жак Гетшельд «сквозь внешние различия, явно проступает флоберовский код»[657]. Письма Флобера об искусстве стали известны Ницше лишь в 1884 году. В его библиотеке был экземпляр писем Флобера 1852 – 1870-х годов, изданных Ги де Мопассаном. Раннее творчество Флобера немецкому философу не было известно, и метафоры сна и опьянения (вакхического безумия) возникают в его книге независимо от флоберовских новелл. Однако сходство это не случайно. И юный французский писатель в конце тридцатых годов XIX века и немецкий философ в начале семидесятых годов размышляют о сущности творчества и личности творца, продолжая ту линию, что наметили ранние романтики. Однако оба отказываются от романтической

---

[653] Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Соч.: в 2-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 70.
[654] Flaubert G. Rêve d’enfer. P. 222.
[655] Flaubert G. Quidquid volueris. P.249.
[656] Ницше Ф. Указ. соч. С. 69-70.
[657] «Несмотря на все то, что разделяет Ницше и Флобера, – пишет Жак Гетшельд, – между ними поразительно много родственного и сходного». (Goetschel J. De Nietzsche à Flaubert sous couvert d’impersonnalité // Revue Flaubert. 2007. No. 7. URL: http://www.univ-rouenfr/flaubert/07etud/nietzsche.html (accessed: 19.11.2015).

абсолютизации духа как алогичного начала, и, не отрицая его значения, признают ценность начала рационального.

Ницше в 1871 году утверждает: «Аполлон не мог жить без Диониса! «Титаническое» и «варварское» начала оказались в конце концов такой же необходимостью, как и аполлоническое!»[658]. Флобер в 1837 году, изображая противоборство Сатаны и Альмароэса, прямо называет эту схватку столкновением «двух противоположных принципов», а возможное их единство – божественным[659].

Но противоречия рационального и иррационального тогда казались Флоберу неразрешимыми, и, выбирая между двумя крайностями, он предпочитал начало дионисийское: «Я весь анти-проза, анти-рассудок, анти-истина, ибо что такое красота, если не невозможное, что такое поэзия, если не первобытное состояние, не сердце человека», – пишет он в 1837 году[660]. «Анти-истина» здесь не значит, что Флобер отрицает саму возможность познания, скорее это отрицание истины в том смысле, в каком ее понимали позитивисты, то есть неприятие абсолютизации научной истины, распространение ее на все сферы деятельности, и в том числе на творчество.

Вряд ли в то время Флобер читал Огюста Конта, «Трактат о сущности позитивизма» попал в его руки в 1850 году. Тогда Флобер иронично воспринял идеи философа. «Глупость состоит в желании делать выводы, – дважды повторяет он в письме к Луи Буйе, говоря о трактате Конта. – Мы всего лишь ниточка, а хотим видеть всю ткань. <…> Бывало ли когда, начиная с Гомера, чтобы художник с толикой разума делал выводы? Удовольствуемся нарисованной картиной, это тоже неплохо»[661]. А в 1837 году идеи позитивизма «носились в воздухе», и, вероятно, Флобер обсуждал их со старшим другом – писателем и философом Альфредом Ле Пуатвеном. В том же письме к Шевалье Флобер иронически пишет о научном прогрессе: «цивилизация, этот морщинистый

---

[658] Ницше Ф.Указ. соч. С. 70.
[659] Flaubert G. Rêve d’enfer. P.234-235.
[660] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 27. Эрнесту Шевалье, 24 июня 1837 г.
[661] Там же. С. 134. Луи Буйе, 4 сенября 1850 г.

недоносок, порожденный усилиями человека <…> набросилась на природу, исцарапала ее ногтями и принялась кричать во всю мочь голосом резким и пронзительным: «Я иду вперед!»[662].

В новелле «Quidquid volueris» возникает карикатурный портрет рационалиста – это Поль де Монвиль, «создатель» Джальо, «человек в высшей степени разумный, <…> в коллеже он был силен в математике, а литературу считал исключительной глупостью»[663].

Для Флобера это не просто некий рассудочный субъект, но тип рационалиста, абсолютизирующего научное знание и превращающего его в прописные истины. К этой категории автор относит «всех, кто на дух не выносит поэзии, отличается замечательным пищеварением, сердце имеет каменное», мыслит геометрически, любовь считает глупостью, поэзию бессмыслицей, религию, отечество, искусство вздором и ерундой, «ибо Кабанис и Биша давно объяснили, что сердце – всего лишь часть кровеносной системы»[664].

Одновременно с образом Поля де Монвиля, в 1837 году, Флобер создает еще один образ рационалиста – это Гарсон, буржуа-великан, отличающийся «пошлой рассудочностью»[665], грубым материализмом и «глупостью самодовольного провинциала во всем ее совершенстве»[666].

Образ этот, как замечают исследователи, много значил для юного Флобера, а влияние его обнаруживается в зрелых его ромах, он явился прямым предшественником и Омэ, и Арну и других героев. Гарсон – плод коллективного творчества: Флобер создал его вместе с Альфредом Ле Пуатвеном и Эрнестом Шевалье. Друзья поочередно разыгрывали роль гротескного буржуа, обладавшего жестами автомата, резким отрывистым смехом, огромной

---

[662] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 26-27. Эрнесту Шевалье, 24 июня 1837 г.
[663] Flaubert G. Quidquid volueris. P.245.
[664] Ibid. P. 245.
[665] Леклерк И. Концепт «секс» в эстетике Флобера: сакральное и профанное // Rosa Mundi: сб. ст. к 90-летию преподавания истории зарубежной литературы в Дальневосточном государственном университете. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2007. С.141. Впервые Флобер упоминает о Гарсоне в письме к Шевалье от 24 марта 1837 года.
[666] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 153.

физической силой и особой карикатурной речью[667]. Всякий раз, проходя мимо Руанского собора, молодые люди настойчиво повторяли одну и ту же шутку: один из них восторгался готикой, другой же, перевоплощаясь в Гарсона, тут же отвечал: «Да, это прекрасно! И Варфоломеевская ночь тоже! И Нантский эдикт, и каратели-драгуны – они тоже прекрасны!»[668].

«Существо это, – вспоминали братья Гонкуры, – по типу очень напоминало Пантагрюэля. Оно представляло собой издевку над материализмом и романтизмом, карикатуру на философию Гольбаха. Флобер и его друзья присвоили ему все атрибуты живого существа, совершенно реальные проявления человеческого характера»[669].

У Гарсона была своя история жизни, каждый из друзей добавлял к ней свою страничку. Но это был не только буржуа в превосходной степени, но буржуа, «способный смеяться над самим собой, громогласно хохотать, и смех его разрушал все сакральные ценности эпохи»[670]. Этот гротескный персонаж был еще и поэтом: «Он писал стихи»[671]. Таким образом, Гарсон – еще одна «маска» Флобера: карнавальный образ поэта-рационалиста.

Заметим, что Альмароэс в «Адской грезе» олицетворяет иной тип рациональности – мысль аполлонического поэта, облеченную в совершенную, логически упорядоченную форму, творческий разум, свободный от власти прописных истин. Этот образ продолжает ту линию, что наметилась в «Путешествии в Ад» и «Плясках смерти», где Флобер представлял поэта «Сыном Божьим». Вместе с тем Альмароэс – первая попытка Флобера представить творца свободным от страстей, а «бесстрастность» художника станет одним из ключевых положений зрелой эстетике Флобера. Впервые оно будет сформулировано в 1845 году в романе «Воспитание чувств». Тогда бесстрастие истинного художника

---

[667] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 155; Feyler P. «Fantaisie, fantastique et fantasmes dans les œuvres de jeunesse de Flaubert» // La fantaisie post-romantique / textes réunis et présentés par J.-L. Cabanès, J.-P. Saïda. Toulouse: Presses universitaires de Mirail, 2003. P. 315-327.
[668] Гонкур Э. де., Гонкур Ж. де. Дневник. Записки о литературной жизни: избр. страницы: в 2-х т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1964. С. 243.
[669] Там же.
[670] Леклерк И. Концепт «секс» в эстетике Флобера. С. 141.
[671] Гонкур Э. де, Гонкур Ж. де. Указ. соч. Т. 1. С. 244.

Флобер будет связывать не с равнодушием, а со способностью, не утратив сострадания, «изображать всеобщее в мире и природе»[672].

В 1837 году, примеряя маски гротескного поэта-буржуа Гарсона, богоравного, но равнодушного к земной красоте сверхчеловека и одержимого страстями, но одаренного эстетической интуицией безумца, Флобер отождествляет себя с последним. Безумие в данном случае – истинно поэтическое состояние, «творческая способность, расширение возможностей работы воображения»[673]. И в этом Флобер следует романтикам, воспринимающим безумие, как «высокую болезнь», позволяющую проникать за пределы видимости»[674]. Безумец станет героем, а безумие – одним из главных мотивов автобиографических сочинений Флобера.

Обобщая сказанное выше, отметим следующие, свойственные творчеству Флобера 1831–1838 годов черты. В произведениях исторического, психологического и философского циклов обнаруживается стремление писателя представить свое понимание истории, законов человеческой души и обобщить их в символической форме мистерии. Экзистенцильные мотивы видения «Путешествие в ад» и мистерии «Пляски Смерти» связывают эти ранние произведения с философской драмой «Искушение святого Антония».

В эти годы формируется трагический историзм Флобера, основанный на античных, ренессансных традициях, восприятии идей XVIII столетия и романтического историзма. Романтическим влиянием определены представления юного писателя об истории, где противостоят друг другу Эрос и Танатос, и о микрокосме (пространстве человеческой души), где страсти, владеющие людьми, обрекают их на смерть, где лишь одно искусство противостоит Небытию как Бытие, как Бог – Дьяволу, жизнь – смерти. Обращение к поэтике «неистовых»

---

[672] Flaubert G. L'Éducation sentimentale // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 1040.

[673] Ботникова А. Зигзаги романтического сознания: Людвиг Тик. «Белокурый Экберт» // Романтизм: два века осмысления. Калининград: Изд-во КГУ, 2003. С. 31

[674] Там же. С. 31-32. Исследователь цитирует Шеллинга: «Люди, не носящие в себе никакого безумия, суть люди пустого, непродуктивного разума».

романтиков в ранних сочинениях вызваны не только тягой к экспрессии, но свойственным писателям этой школы порывом к бесконечному.

Письмо становится для Флобера инструментом познания мира и самопознания. В новеллах философского цикла и мистериях впервые возникает образ Поэта – символическое выражение индивидуальности юного автора. В них же намечаются проблемы поиска идентичности сущности творчества и творческого субъекта, составившие главное содержание произведений автобиографического цикла.

# Глава II. Метаморфозы Поэта. Автобиографические сочинения 1838–1841 гг.

## § 1. Тревоги судьбы и смерти («Агонии, скептические мысли»)

### 1.1. «Агонии, скептические мысли»: проблема автобиографичности

Начиная с 1838 года, в творчестве Флобера преобладают автобиографические мотивы. «Он оставляет историю и теперь излагает свои философские, политические и социальные идеи в форме более субъективной. Главная его цель – «создать свой портрет», и теперь он отказывается от жанров «безличных» ради «исповеди»[675].

Заметим, что «безличность» ранних текстов была довольно условной. Автор часто заявлял о себе в паратексте ранних произведений. Эпиграфы, даты начала и окончания новелл и мистерий, признания в эпилоге или в предисловии в том, с каким вдохновением и как быстро был написан текст, отсутствие правки – все это придает юношеской прозе Флобера личный характер, делает ее похожей на дневник, свидетельство о прочитанных книгах, любимых авторах, литературных задачах[676].

В произведениях 1835 – 1837 годов Флобер размышлял о властных силах мироздания, и уже тогда онтологические проблемы были для него неразрывно связаны с проблемой самотождественности, и многие сочинения этого времени отличаются автобиографизмом[677]. Средством выражения авторского «Я» вне жанра автобиографии послужила субъективная манера повествования: Флобер

---

[675] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 221.

[676] Исследованию паратекста ранних произведений Флобера посвящена работа Ивана Леклерка: Leclerc Y. «L'auteur c'est bien moi». Gustave Flaubert ou l'écrivain-manuscrit // Flaubert – Maupassant. 2002. No. 10. P. 77-86.

[677] Автобиографизм – «литературный прием, представляющий собой эхо жанра автобиографии; он появляется также и в текстах, которые сами по себе не являются автобиографией, не писались и не воспринимались как автобиографии». (Медарич М. Автобиографизм / Автобиография // Автоинтерпретация: сб. ст. по русской литературе XII–XX вв. СПб.: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1998. С. 5) А. О. Большев определяет автобиографизм как «использование ситуаций, достоверных по внутренней мотивировке, но не происходивших в действительности». (Большев А. О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2003. С. 3).

передает свои переживания и размышления, факты собственной жизни вымышленным персонажам (Джальо, Альмароэсу, безымянным героям новелл «Смертный час» и «Железная рука», Поэту в «Плясках смерти»). Заметим, что автобиографическое начало здесь отмечено исповедальным характером: так раскрываются «глубинные и сокровенные начала личности автора»[678].

В 1838 году Флоберу идет семнадцатый год. Вопросы о судьбе, призвании и смысле существования становятся для него особенно важными, и теперь в его сочинениях «эхо жанра автобиографии» – автобиографизм, сменяется автобиографичностью. Флобер, по его признанию, «положил все силы ума на изучение своей натуры, ее глубин и особенно ее пределов»[679].

Поиск идентичности определен был самим характером времени. Романтическая эпоха особенно благоприятствовала расцвету автобиографического жанра. В 1770 – 1840-е годы возникает новый психологический и социальный феномен: обостренное осознание своего «Я». В этот исторический период индивид получает статус субъекта, а писатель, повествуя от первого лица, утверждает его как личность с исключительной, неповторимой внутренней жизнью[680].

Автобиография, как заметила Жанна Бен, не означает, что пишущий ее непременно становится писателем, однако это наилучший способ моделирования неповторимой идентичности[681]. Юность Флобера пришлась на 1830 – 40-е годы, он много читал и образцом для него были Гете, Руссо, Шатобриан, Байрон,

---

[678]. «Всякий текст есть проекция духовного опыта автора – в той или иной мере, – отмечает А. О. Большев. – И все дело именно в мере, то есть буквально в количестве проецируемого сокровенно-личностного. Только тогда, когда авторская установка на исповедь – сознательная, а чаще бессознательная – явно доминирует в структуре художественного текста, его можно атрибутировать как исповедально-автобиографический. Разумеется, речь может идти не только о тексте в целом, но и об отдельных его фрагментах, в которых превалирует исповедальное начало». (Большев А. О. Указ. соч. С. 5-7).

[679] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 99. Луизе Коле, 16 октября 1846 г.

[680] Vernant J.-P. L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne. Paris: Gallimar, 1989. P. 215-216; Павлова С. Ю. Французская автобиография романтической эпохи: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2003. 27 с.

[681] Bem J. De l'autobiographie à la fiction. Un texte-clef du jeune Flaubert: Novembre, Images du mythe, images du moi / mélanges offerts à Marie Miguet-Ollagnier. Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002. P. 127.

Ламартин, Гюго и Мюссе. Его обращение к автобиографической форме повествования – это и самоанализ, и подражание мастерам, и эксперимент.

Жан Брюно назвал автобиографический цикл самым значительным и совершенным среди всех ранних произведений Флобера[682]. Исследователь включил в него «Агонии, скептические мысли» (1838), «Мемуары безумца» (1838), «Дневник 1840 – 41 годов», повесть «Ноябрь» (1842) и первое «Воспитание чувств» (1845)[683]. Это не автобиографии в прямом смысле слова, но произведения, какие Филипп Лежен причислил к жанрам «смежным с автобиографией»: автобиографические фрагменты, повести, роман»[684].

В этой главе мы обращаемся автобиографическим сочинениям 1838 – 1841 годов. К ним следует отнести и мистерию «Смар» (1839). Флобер обобщает в ней свой внутренний опыт и размышления, выраженные в скептических фрагментах «Агонии» и повести «Мемуары безумца». Повести «Ноябрь» и первому роману «Воспитание чувств» посвящена отдельная глава: эти произведения знаменуют новый, отмеченный стремлением к объективности, этап в становлении творческой индивидуальности Флобера.

В настоящее время обнаружена большая, чем это представлялось ранее, ценность иных сочинений юного писателя, но автобиографический цикл остается наиболее изученным. Он раньше других неизданных при жизни Флобера сочинений стал известен читателям. Повести «Мемуары безумца», «Ноябрь» и «Первое "Воспитание чувств"» были опубликованы не только в собраниях сочинений Флобера, но и отдельными изданиями. Однако первый автобиографический опыт Флобера – «Агонии, скептические мысли» – часто обходили вниманием издатели и исследователи.

Причиной тому и особый характер текста, и его судьба. Рукопись «Агоний» была посвящена и подарена самому близкому и любимому другу писателя – Альфреду Ле Пуатвену. Больше, чем другу – крестному брату. Альфред был

---

682 Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 70.
683 Ibid. P. 70.
684 «Автобиографией» Ф. Лежен называет «ретроспективное повествование о себе, первостепенное значение в котором имеют события частной жизни и история становления личности рассказчика» (Lejeune Ph. L’Autobiographie en France. Paris: Armand Colin, 1971. P. 10).

крестником доктора Флобера, а крестным отцом Гюстава стал отец Ле Пуатвена. Альфред был старше на пять лет, обладал философским и независимым складом ума и оказал серьезное влияние на младшего друга. Талантливый философ, требовательный к себе поэт и прозаик, Ле Пуатвен уже публиковал свои произведения в литературных газетах и журналах.

Молодых людей связывала особенная дружба, свойственная романтической эпохе: дружба «требовательная, в откровенности не знающая границ. Она изощряла навыки психологического анализа. Это было своего рода взаимное отражение, отвечавшее потребности разросшейся личности в непрестанном самоосознании, самораскрытии»[685]. В письмах Флобер не раз признавался в том, что между ним и Альфредом была «*тайна* мыслей и чувств, недоступных для остального мира»[686].

Альфред Ле Пуатвен умер в 1848 году. Его памяти Флобер посвятил третью версию «Искушение святого Антония» (1874). Эту философскую драму он называл «трудом всей своей жизни»[687].

В 1838 году Ле Пуатвен изучал право в Париже, и весной, на пасхальной неделе Гюстав послал ему в дар свои «скептические мысли», начатые еще два года назад. Рукопись была сложена так, как складывали письма, и на первой странице остались следы красного сургуча. После смерти Ле Пуатвена рукопись оставалась в его семье до 1901 года, потом она попала к библиофилу Пьеру Дузу, а опубликована была только в 1914 году, но не полностью[688].

Состоит она из двух частей. Первая озаглавлена «Тревоги», в этой части двадцать два разных по форме фрагмента: диалоги, нравоописательные сцены, притча, рассказ о священнике-прелюбодее, история об обращении к равнодушному священнику за духовной помощью, видение. Во второй части девять фрагментов – «мыслей», им предшествует обращение автора к читателю.

---

[685] Гинзбург Л. Указ. соч. С. 36.
[686] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 70. Альфреду Ле Пуатвену, 1 мая 1846 г. Выделено Флобером
[687] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. С. 108. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 5 июня 1872 г.
[688] Flaubert G. Premières œuvres. Vol. II (1838–1842). Paris: Fasquelle, 1914. 401 p.

Эта вторая часть озаглавлена «Агонии», на титульном листе к слову Агонии автор: добавил: скептические мысли. О нумерации страниц Флобер не позаботился. Первый издатель принял вторую часть за основную, а первую за черновики, случайно оказавшиеся вместе с главным текстом, и долгое время исследователи воспринимали «Тревоги» как черновые наброски, а издатели не считал нужным публиковать эту часть. В «Агониях» же видели незавершенный и несовершенный «пролог» к автобиографическому циклу[689].

Жан Брюно предполагал, что главная часть текста – это девять фрагментов, выполненных в форме афористичных максим («мыслей»)[690]. Порой, говоря о ранней прозе, об этом произведении не упоминали[691].

Наконец, в 2000 году Ги Сань, готовя к печати первый том нового собрания сочинений Флобера, реконструировал композицию «скептических мыслей». Обе части пронизаны общим настроением и дополняют друг друга, – полагает ученый, – и «нельзя рассматривать первую часть ("Тревоги") как приложение к "Агониям". Обе они обладают внутренним единством и большим, чем это казалось ранее, значением»[692].

Однако Ги Сань не считал этот текст автобиографическим: «Флобер никогда не был склонен к дневниковому типу повествования, – утверждал он. – Он был моралистом и философом, и речь в «Агониях» идет не столько о его духовной жизни, сколько о «жизни вообще», с ее противоречиями, относительностью добра и властью нищеты и несчастья. Здесь виден ученик Мольера и Монтеня»[693].

Это справедливо лишь отчасти. Действительно, Флобер в «Агониях» размышляет о мире, но вместе с тем это «итог внутренней жизни»[694], в них, по

---

[689] Unwin T. Introduction // Memoires d'un fou. Memoirs of a madman. Liverpool: Online Series Critical Editions of French Texts, 2001. P. XI; Flaubert G. Agonie. Angosce / éd. C. Pasetti. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/ (accessed: 27.05.2015).
[690] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 232.
[691] Descharmes R. Op. cit.; Реизов Б. Г. Творчество Флобера.
[692] Sagne G. Agonies. Notice. P. 1326-1327.
[693] Ibid. P. 1327.
[694] Флобер Г. Агонии / пер. с фр. Г. Модиной // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. М.: Текст, 2009. С. 56.

признанию автора, «говорят его сердце и ум»[695]. «Агонии» обращены к тому, кого он считал своим вторым «я», то есть почти к самому себе. Они были понятны автору и адресату, но во многом неясны «другому» – читателю. Это своеобразный код, требующий ключа. Одним из таких ключей может быть личность адресата – Альфреда Ле Пуатвена.

В посвящении Флобер упомянул, что посылает «Агонии» другу в память о тех беседах, что вели они в ушедшем году. Позже в письме к Луизе Коле сам Флобер назовет источник, позволяющий судить, о чем говорили тогда друзья: «В эту минуту я охвачен ужасом и сел писать тебе, пожалуй, для того, чтобы не оставаться наедине с собою, как иной раз ночью, когда страшно, зажигаешь лампу. Не знаю, поймешь ли ты меня, но все это очень странно. Читала ты повесть Бальзака под названием «Луи Ламбер»? <…> Она вонзилась в меня тысячью шипов, Ламбер этот – почти копия моего бедного Альфреда»[696].

Бальзак признавался, что повесть «Луи Ламбер» (1832-1835) он написал «для себя и немногих других», собираясь «померяться силами с Гете и Байроном, с «Фаустом» и «Манфредом»[697]. В 1835 году он включил ее в «Мистическую книгу», а в 1836 – в «Философские этюды». «Луи Ламбер» вместе с повестями «Поиски Абсолюта» (1834), «Неведомый шедевр» (1831) и «Гамбара» (1837) составили цикл произведений, обобщающих размышления Бальзака о возможности постижения истины средствами науки, искусства или философии.

Юный философ Ламбер, «перенесший все свои действия в область мысли», и его младший друг говорят о силе воображения, таинственном взаимодействии слова и мысли, об отношениях материи и духа, об основах психической организации и творческих возможностях человека, о смерти и бессмертии, о судьбе художника[698].

---

[695] Там же. С. 37.
[696] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 238. Луизе Коле, 27 декабря 1852 г.
[697] Бальзак О. де. Письма. // Собр. соч.: в 24-х т. Т. 23. М.: Правда, 1960. С. 322. Лоре Сюрвиль, 20 июля 1832 г.; Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 322. Лоре Сюрвиль, 20 июля 1832 г.
[698] Бальзак О. де. Письма. С. 211, 213, 235-236, 246.

Впервые прочитав повесть в 1852 году, Флобер напишет: «Я нашел там наши фразы (времен оных), почти дословно: беседы двух друзей в коллеже – это те, что вели мы, или очень схожие»[699].

Подобно Ле Пуатвену, герой Бальзака – спиритуалист, верящий в «двойственность человеческой природы и ангелов Сведенборга», склонный к мистическим размышлениям, сосредоточенный на жизни духа[700].

Однако Ламберу свойственны те самые колебания между материализмом и спиритуализмом, о каких писал Флобер в «Адской грезе», и, вероятно, говорил со старшим другом. Рассуждения Луи Ламбера о «потустороннем существовании усовершенствованных человеческих способностей»[701], созвучны идее Ле Пуатвена о вечном совершенствовании человеческой души. Он писал об этом в повести «Прогулка Белиала»[702].

Луи Ламбер «религиозен «по природе», его идеи, были особенно близки к идеям святой Терезы, Фенелона, многих отцов церкви и некоторых святых, которые в наше время были бы объявлены еретиками и безбожниками. <…> Он никогда не был так поэтичен, как в те моменты, когда во время наших вечерних бесед начинал рассуждать о чудесах, сотворенных силой воли в эпоху великой веры. Он находил самые яркие доказательства своей теории почти во всех историях о мучениках в первом веке церкви, который он называл «великой эрой мысли»[703]. – говорит рассказчик в повести Бальзака, не разделяющий полностью мистицизма Ламбера, но восхищенный силой его интеллекта[704].

Духовные искания героя Бальзака могли напомнить Флоберу о религиозных сомнениях старшего друга: в августе 1836 года в журнале «Колибри» было опубликовано стихотворение Альфреда Ле Пуатвена «Час тревоги». В нем звучит

---

[699] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 238. Луизе Коле, 27 декабря 1852 г.
[699] Там же. С. 239.
[700] Бальзак О. де. Указ. соч. С. 236, 243.
[701] Там же. С. 249.
[702] Le Poittevin A. Une promenade de Bélial et Œuvres inédites. Paris: Les Presses Françaises, 1924. 234 p.
[703] Бальзак О. де. Указ. соч. С. 261.
[704] Там же. С. 236.

безнадежная тревога смерти: напрасны упования на милость Творца, он суров, равнодушен к мольбам, жестоко карает людей достойнейших. Страдания – общий удел в порочном мире, сомненье губит веру, и герой, готов принять смерть бесстрашно, как древний стоик. Но все же он взывает к Богу с просьбой о милости, и «высший свет» озаряет его душу, воскрешая в ней надежду[705].

### 1.2. Состояние мира, тревога смерти

«Агонии», как упоминает Флобер во вступлении ко второй части, начаты были два года назад, то есть в том же 1836 году, когда был опубликован «Час тревоги». Они стали ответом младшего друга на это стихотворение. Именно тогда пишет он первую часть и называет ее «Тревоги». Ле Пуатвен в первых строфах «Часа тревоги» пишет: «Вечное горе – вот жизнь в этой бездне», Бог «забавляется, глядя на слезы»[706], а Флобер в своих «Тревогах» словно вторит ему: «Нищета и несчастье правят людьми», «Бог развлекается, мучая людей, чтобы узнать, до какого предела можно довести страдания»[707].

И все же Флобер не подражает старшему другу, «Тревоги» – это продолжение их беседы и спор, в котором младший занимает свою позицию. Эта часть открывается диалогом. Звучат два голоса, возможно, это Ле Пуатвен и сам Флобер:

«Так ты ни во что не веришь?» – спрашивает один из собеседников (Ле Пуатвен). «Нет» – отвечает ему другой (Флобер).

- А слава?

- Вспомни о зависти.

- Щедрость?

- А скупость?

- Свобода?

---

[705] Le Poittevin A. Op. cit. P. 67-70.
[706] Ibid. P. 67-70
[707] Флобер Г. Агонии. С. 49, 59.

- А ты не замечаешь деспотизма, что гнетет народы?

- Любовь?

- А проституция?

- Бессмертие?

- Не пройдет и года, как черви растерзают труп, потом он станет пылью, потом превратится в ничто. А после небытия….

Существует только небытие»[708].

Здесь определены главные темы первой части: греховность и смертная обреченность мира, религиозные сомнения, безнадежность и власть Небытия.

Эти темы становятся содержанием небольших «глав» первой части. После слов: «существует только небытие», – помещена сцена эксгумации тела «великого человека», со зрителями, циничным могильщиком и всеми жуткими подробностями, напоминающая новеллу в духе «неистового» романтизма. В финале автор восклицает: «И где ж теперь великий человек? Где его слава? Его доблесть? Его имя? Неужели и вправду, после жизни кончено все, и кончено навеки? И существует лишь небытие?»[709].

Отчаяние сменяется надеждой, и в следующем фрагменте Флобер задает вопрос о душе: «Горько думать, однако, что после смерти исчезнет все! О, нет, нет! Скорей к священнику! Он скажет, уверит, убедит меня, что есть душа в теле человеческом»[710], но в поисках духовника герой сталкивается не только с равнодушием, но и пороками пастырей: один, бросает распятие, в грязь у порога проститутки, «как театральную маску, как плащ Арлекина», другой так озабочен приготовлением ужина, что не может выслушать героя. Духовные сомнения остаются неутоленными: «Я искал, но тщетно. Я стучал в двери – никто не отворял мне. Меня оставили страдать от равнодушия и тоски так, что смерть была бы лучше»[711].

---

[708] Флобер Г. Агонии. С. 37.
[709] Там же. С. 42.
[710] Там же.
[711] Флобер Г. Агонии. С. 43.

Индивидуальный опыт убеждает повествователя в том, что жизнь – это отвратительный фарс: «Священник швыряет в грязь образ Сына Божьего, чтобы войти к блуднице. <…>. Жизнь – маска, а смерть истина. Набожность – маска продажной девки, добро – ложь, а зло – истина»[712].

Юный автор стремится придать личному опыту обобщающий смысл и в композиционный центр первой части помещает притчу об одиноком страннике, гибнущем в пути. Этот фрагмент интертекстуально связан с книгой Робера Ламенне «Речи верующего» (1834), оказавшей серьезное влияние на раннее творчество Флобера[713].

В VII главе своей книги Ламенне рассказывает о путнике, что поднимался на гору и достиг места, где огромный обломок скалы преградил ему дорогу, так что обойти его было нельзя. Но на помощь ему пришли другие странники, вместе они отодвинули гигантский камень и продолжили путь. Сам Ламенне так объяснял притчу: «Путник – это всякий человек, странствие – его жизнь, а камень – трудности, какие он встречает в жизни[714].

В притче Флобера иной финал – трагический:

«Долго ждал он, что кто-то придет на помощь, но пришли тигры и напились его крови. <…> а он ведь такой же, как вы, – так же стремился к свободе. Отчаявшись в собственных силах, вы ждете, что кто-то поможет вам. Но никто не придет, нет! Явятся тигры, растерзают вас, как несчастного странника, и также выпьют вашу кровь»[715].

И следующие фрагменты повествуют о горе и нищете, власти страстей, порока и смерти. Они в миниатюре воспроизводят ситуации исторических и психологических новелл, а завершается эта часть сокращенным вариантом написанного тремя годами раньше видения «Путешествие в Ад».

Вновь перед повествователем возникает Сатана, с ним он, «подобно орлу, парящему в облаках», возносится в небеса, вновь видит Европу, видит, как «брат

---

[712] Там же. С. 44.
[713] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 49-50.
[714] Lamennais F. R. de. Les Paroles d'un Croyant. Paris: A. Colin, 1949. P. 50.
[715] Флобер Г. Агонии. С. 49.

убивал брата, мать продавала дочь, писатели лгали людям, священники предавали верующих, чума пожирала народы, и война снимала жатву»[716].

### 1.3. Муки призвания, тревога судьбы

В «Тревогах», созданных в 1836 – 1837 годах выражено представление автора о состоянии мира, определяющие мотивы этой части – власть небытия и тревога смерти. Они звучат и во второй части, написанной весной 1838 года, но в ней преобладает иной мотив – тревога судьбы.

Заметим, что для старшего друга она не была такой острой. Ле Пуатвен изучал право, получил степень, женился, продолжал сочинять стихи и прозу, но творческая деятельность не была для него «судьбой», предназначением, как для Флобера. Само название стихотворения Ле Пуатвена – «Час тревоги» – подчеркивает краткий и преходящий характер сомнений и тревоги, название же, объединяющее «скептические мысли» Флобера говорит о предельном страдании, кризисе, состоянии между жизнью и смертью.

Флобера страшат не только смерть и небытие, в это время более всего его волнует будущее, судьба. Год спустя он напишет Эрнесту Шевалье: «Вопрос "кем ты будешь?", брошенный человеку, – это бездна, зияющая перед ним и приближающаяся с каждым его шагом. Кроме будущего метафизического <…> есть еще будущее в жизни»[717].

Тревога судьбы звучала уже в 1837 году в новелле «Смертный час», где герой задавался вопросами о смысле бытия и цели собственного существования: «Часто, обратившись к себе, я спрашивал: «Для чего существуешь ты?»[718]. Тот же вопрос задает Флобер в «Агониях»: «Я часто спрашивал себя для чего я жил,

---

[716] Там же. С. 55.
[717] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 32. Эрнесту Шевалье, 24 февраля 1839 г.
[718] Флобер Г. Смертный час. С. 267-270.

зачем пришел в этот мир, но лишь бездна открывалась передо мною, бездна позади, вверху и внизу – всюду тьма»[719].

Ответ на вопрос о будущем связан с проблемой выбора: быть ли ему писателем, о чем думал он сам, или юристом, как видел его будущее отец, впрочем, не принуждая к этому. Выбор сделать должен был сам Гюстав. И свобода выбора, сомнение в своих творческих возможностях рождали тревогу. «Я чувствую в сердце тайную, невидимую силу», – признается Флобер в одном из фрагментов «Агоний». Но «сила критическая», как скажет он об этом позже, превышала в нем «силу воображения»[720].

В «Агониях» он называет себя поэтом: книга его – «нечто смутное, неопределенное, навеянное кошмарами, презрительным смехом, слезами и бесконечными грезами поэта»[721]. И тут же автор сомневается, поэт ли он: «Могу ли я дать это имя тому, кто холодно с жестоким сарказмом и иронией все клянет и смеется, говоря о душе»[722].

Скепсис «скептических мыслей» обращен не только к проблемам мироздания, но к собственным творческим возможностям. «Неистовые» ноты «Агоний» определены этими сомнениями, ведь жизнь без творчества представлялась ему невозможной: «Не понимаю, как ухитряются жить люди, которые не находятся с утра до вечера в состоянии эстетической увлеченности», – напишет он позже Луизе Коле[723].

В максимах «Агоний» Флобер, говоря о бесконечности мироздания и бесконечности человеческой мысли, формулирует свой эстетический идеал: «для меня предел возвышенного в искусстве – это мысль, то есть ее выражение столь же стремительное и духовное, как она сама»[724]. Столь же важно для него единство рационального и иррационального: «Кто из нас не ощущал в себе бремени чувств

---

[719] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 58.
[720] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 163. Луизе Коле, 25 января 1852 г.
[721] Флобер Г. Агонии. С. 56.
[722] Там же. С. 56.
[723] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 92. Луизе Коле, 3 октября 1846 г.
[724] Флобер Г. Агонии. С. 60.

и идей противоречивых, наводящих ужас, пламенных? Они неподвластны анализу, но книга, соединившая их, была бы самой природой»[725].

Абсолютное единство мысли и слова кажется ему желанным и недоступным. В самом названии – «Агонии» – отражено мучительное стремление к творчеству и столь же мучительное сомнение в себе: «Я чувствую в сердце тайную, никому не ведомую силу. Неужели это проклятие на всю жизнь – быть немым, желать говорить и чувствовать, как вместо слов на губах от ярости вскипает пена. Вряд ли бывают положения более отчаянные», – терзается он[726].

В этих глубоко индивидуальных переживаниях Флобера отражается закономерность, возникающая на пути формирования творческой личности: «В жизни духа, – пишет Эмиль Мишель Чоран (Сиоран), – случаются моменты, когда механизм письма начинает выступать в качестве автономного первопринципа и становится судьбой. Именно в этот момент в философских умозаключениях и в литературном творчестве обнаруживается в полной мере сила слова и его бессилие»[727].

Страдая от невозможности приблизиться к идеалу, Флобер все же замечает, что «вместил в эти несколько страниц бездонную пропасть скепсиса и безнадежности»[728], то есть осуществил сложный замысел, заключив в конечную форму бесконечную мысль.

В посвящении, обращаясь к другу, Флобер пишет, что на этих страницах «говорят его сердце и ум»[729], он стремится рационально осмыслить то, что трудно поддается логической упорядоченности – жизнь сознания. Через сто лет в предисловии к своей книге «Внутренний опыт» французский философ Жорж Батай напишет: «Я не в силах обеспечить однородность произведения <…> Выражение внутреннего опыта должно каким-то образом ответствовать его порыву, оно не может быть сухим, упорядоченным словесным изложением»[730].

---

[725] Там же. С. 60.
[726] Там же.
[727] Сиоран Э. Искушение существованием. М.: Республика, 2003. С. 206.
[728] Флобер. Г. Агонии. С. 60.
[729] Там же. С. 37.
[730] Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997. С. 22.

Исследователи указывают на фрагментарность «Агоний», как свидетельство незавершенности и художественного несовершенства первого автобиографического опыта Флобера[731]. Сам же Флобер определил его жанр как «мысли». А фрагмент – это «субъективная форма художественного мышления, материализующая в тексте идею незавершенности и диалогичности мысли, картина рождения и угасания безначальной и бесконечной мысли»[732].

Важнейшей чертой фрагмента называют его «протеизм», возможность трансформации в сказку, новеллу, сон, видение, как это было в творчестве ранних романтиков[733]. И в «Агониях» Флобера фрагменты представлены разными жанровыми формами.

Фрагмент, как заметил В.И. Грешных, «с одной стороны, работает на разрушение классических жанров, с другой – возвращает литературу к изначальным формам, к художественному синкретизму, когда произведение начинает подражать природе, ее формам, а не конструируется согласно правилам поэтики»[734]. Это свойство фрагмента отвечает мысли Флобера о сущности искусства: «Ведь что такое поэзия, – пишет он в «Агониях», – если не единство божественной природы, чувства и мысли?»[735].

И потому, возможно, фрагментарность и внешняя несвязность «Агоний» не случайны. Флобер, владевший к тому времени разными литературными жанрами, сознательно придает это свойство первому исповедальному тексту. «Это не поэзия, но проза, не проза, но крики, – пишет он во вступлении ко второй части и называет «Агонии» книгой «причудливой и неопределенной, как жуткие гротескные маски»[736].

Заметим, что фрагментарность свойственна и «Мемуарам безумца», и мистерии «Смар», и Дневнику 1840 – 1841 годов, и философской драме

---

[731] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 232; Flaubert G. Agonie. Angosce; Unwin T. Introduction // Memoires d’un fou. Memoirs of a madman.
[732] Грешных В. И. Художественная проза немецких романтиков: формы выражения духа: автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2000. С.10.
[733] Там же. С.10.
[734] Там же.
[735] Флобер Г. Агонии. С. 60.
[736] Там же. С. 56.

«Искушение святого Антония» – то есть всем произведениям, в которых Флобер выступает и автором, и объектом наблюдения одновременно. И к названию повести «Ноябрь», признанному шедевру его юношеской прозы, он добавил подзаголовок «Фрагменты в неопределенном стиле».

Известно, что фрагмент был излюбленной формой ранних немецких романтиков, известно также, что Флобер в то время не был знаком с их произведениями[737]. Обращение к этой форме связано было скорее с традициями французской литературы XVII века, в частности, с «Опытами» Монтеня – любимой книгой Флобера. Внешне в ней нет определенного плана, но композиция подчинена опыту самонаблюдения, и личность автора определяет ее единство[738]. «Я хочу, чтобы виден был естественный и обычный ход их <мыслей>, во всех зигзагах, – писал Монтень[739]. – Мои мысли следуют одна за другой, – правда, иногда не в затылок друг другу, а на некотором расстоянии, но они все же всегда видят друг друга хотя бы краешком глаза. И если кто теряет нить моих мыслей, так это нерадивый читатель, но вовсе не я»[740].

«Агониям» Флобера придают единство мотивы тревоги судьбы, смерти и угрозы небытия. Мотив небытия неслучайно возникает в первой исповеди Флобера. «Небытие именно посредством судьбы и смерти угрожает нашему онтическому самоутверждению, – пишет Пауль Тиллих. Небытие, объясняет философ, угрожает самоутверждению относительно – в виде судьбы, абсолютно – в виде смерти, а тревога есть осознание этой угрозы, тревога экзистенциальная, присущая существованию как таковому[741].

Флобер, испытывая эту тревогу, одновременно подвергает ее рефлексии, как форму духовного опыта. Сартр в книге «Бытие и Ничто», продолжением которой станет его многолетний труд о Флобере, связывает понятие свободы и

---

[737] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 18-39.
[738] Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / пер. с нем. Ал. В. Михайлова. М.: Прогресс, 1976. С. 292.
[739] Монтень М. Опыты: в 3-х кн. Кн. первая и вторая. С. 356.
[740] Монтень М. Опыты: в 3-х кн. Кн. третья. М.: Наука, 1991. С. 200.
[741] Тиллих П. Мужество быть. С. 95. «Онтическим» философ называет основополагающее самоутверждение человека на уровне его существования.

тревоги: «Именно в тревоге человек имеет сознание собственной свободы, тревога является способом бытия свободы, как сознания бытия, как раз в тревоге свобода стоит под вопросом для самой себя»[742]. И «Тревоги» Флобера возникли в его стремления к «свободе быть собой». Это та тревога, которую Сартр назвал тревогой перед собой: «Тревога это и есть я», – утверждает он[743].

В «Агониях» впервые обнажается «я» Флобера, в мучительных сомнениях открывающего свое предназначение. Это его первая попытка рассказать о жизни «сердца и ума», история внутренней жизни, выражение экзистенциальной тревоги и вместе с тем – «история» его литературных опытов. «Агонии» – эпилог к ранним историческим, психологическим и философским произведениям, итог размышлений о состоянии мира, его властных силах и миниатюрная энциклопедия тех жанров, которыми он к тому времени владел.

Вместе с тем «Агонии» еще и пролог к автобиографическому циклу, открытие новой темы – жизни своего сознания – и поиск новой формы, в которой можно рассказать об этом. Посылая в пасхальные дни 1838 года другу свои «скептические мысли», Флобер говорит: «Вот каков я теперь, вот как думаю и вот как пишу», и одновременно он задает вопрос себе: «Каким мне быть?».

---

[742] Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. М.: Республика, 2004. С. 66.
[743] Там же. С. 66-67.

## § 2. Исповедь безумца, мастерская художника («Мемуары безумца»)

### 2.1. Проблема жанра

Повесть «Мемуары безумца» Флобер начал летом 1838 года, завершил в декабре и в первых числах января 1839 года послал ее Альфреду Ле Пуатвену как новогодний подарок. Он никогда не упоминал о ней в письмах, как, впрочем, не упоминал и об «Агониях». Каролина Комманвиль, унаследовавшая рукописи, не включила ее в список неизданных произведений Флобера[744]. Не пишет об этой повести в своих воспоминаниях хорошо знакомый с юношескими сочинениями Флобера его друг Максим Дю Кан. Вероятно, он, как и Каролина Комманвиль, не подозревал о существовании «Мемуаров безумца».

Литературоведам и читателям повесть стала известна только в начале XX века. Тогда сын Ле Пуатвена продал рукопись коллекционеру Пьеру Дузу. В 1901 году он опубликовал ее. Сначала выпусками в La Revue Blanche, и в том же году – отдельной книгой[745].

В 1909 году Рене Дешарм, составил подробное, на восьми страницах, описание рукописи[746]. В настоящее время это описание имеет значительную ценность, так как после смерти Пьера Дуза рукопись была продана, попала в частную коллекцию и с того времени стала недоступной для исследователей. Однако в 2000 году Клодина Гото-Мерш получила разрешение свериться с ней.

---

[744] Flaubert G. Trois Contes suivis de Mélanges inédits. P. 152-153.
Flaubert G. Mémoires d'un Fou // Revue Blanche. 15 décembre 1900. P. 561-576; 1er janvier 1901. P. 23-31; 15 janvier 1901. P. 110-120; 1 février 1901. P. 173-183; Flaubert G. Mémoires d'un fou / éd. P. Dauze. Paris: Floury, 1901. 163 p. Это издание стало основой публикаций: Flaubert G. Un Cœur Simple. Précédé des Mémoires d'un Fou et de Novembre / introduction et notes par R. Dumesnil. Monaco: Éditions du Rocher, 1946. XXXIV-174 p.; Les Chefs-d'œuvre de Gustave Flaubert. Écrits de jeunesse. Mémoires d'un fou. Novembre / préface et notes de M. Nadeau; ill. originales d'A. Vontobel. Paris: Le Cercle du bibliophile, Éditions Rencontre, 1970. 452 p; Flaubert G. Les Mémoires d'un fou, Novembre, Pyrénées – Corse, Voyage en Italie / G. Flaubert; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 2001. 484 p.; Flaubert G. Mémoires d'un fou / G. Flaubert ; postface de F. Gravas. Paris: Éditions Mille et une nuits, 1998. 95 p.; Flaubert G. Mémoires d'un fou. Novembre / G. Flaubert; préface, notes et C. de l'œuvre par P.-L. Rey. Paris: Pocket, 2001. 239 p.; Flaubert G. Les Mémoires d'un fou // Œuvres complètes. Vol. I / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 461-536.

[746] Описание рукописи «Мемуаров безумца» хранится в Национальной французской библиотеке под номером NAF 23839. F. 141-148.

Рукопись, сообщает Клодина Гото-Мерш, состоит из семидесяти двух исписанных с двух сторон и переплетенных страниц с обложкой, покрытой вышитым красно-черным шелком. На обратной стороне обложки экслибрис одного из ее прежних из владельцев – Луи Берту. На первой странице – название и несколько строчек, обращенных к Ле Пуатвену: «В эту пору, когда принято дарить подарки, обмениваются золотыми монетами или рукопожатиями. – А я преподношу тебе мои мысли, грустный подарок! Прими их, они твои, как и мое сердце. Г. Флобер. 4 января 1839»[747].

Эта страница, замечает Клодина Гото-Мерш, выглядит, как сопровождающее подарок письмо[748].

«Мемуары безумца» стали продолжением исповедального разговора с другом, начатого в «Агониях». В книге речь идет о воспоминаниях детства, о первом столкновении с миром, с «другими», о пробуждении чувственности, юношеском влечении к маленькой англичанке Каролине, о первой любви к Элизе Шлезингер[749], названной в повести Марией, о первом опыте физической любви, о призвании и сомнениях в себе, о муках творчества.

Восприятие этой повести флоберовской критикой противоречиво. «Это произведение наивное и в высшей степени изысканное, многословное и красноречивое, в нем есть и несовершенство, и изощренность. Это книга, сбивающая с толку, ловушка для читателя», – заметила Шошана Фелман[750].

«Мемуары» называют самым ценным, дошедшим до нас, свидетельством о юности Флобера»[751], «важнейшим автобиографическим текстом»[752], «предисловием к жизни писателя»[753] и «ключом ко всей его ранней прозе»[754].

---

[747] Флобер Г. Мемуары безумца / пер. с фр. Г. Модиной // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. М. : Текст, 2009. С. 62.
[748] Gothot-Mersch C. Les Mémoires d’un fou. Notice // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 1370-1371.
[749] Каролина-Огюстина-Элиза Шлезингер (1810–1888) – жена музыкального издателя Мориса Шлезингера. Флобер встретил ее в 1836 году на морском курорте в Трувиле.
[750] Felman Sh. Thématique et rhétorique ou la folie du texte // La Production du sens chez Flaubert. Paris: Union générale des éd.s, 1975. P. 17.
[751] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 248.
[752] Gérard-Gailly É. Le Grand Amour de Flaubert.
[753] Felman Sh. Thématique et rhétorique ou la folie du texte. P. 16.

Вместе с тем художественная ценность повести иногда кажется исследователям сомнительной, композиция несвязной, стиль неровным, а название не отвечающим ее содержанию[755].

В 1964 году «Мемуары безумца» были включены в первый том собрания сочинений Флобера, опубликованного в издательстве Seuil, но помещен этот текст был после повести «Ноябрь» (1842) и первого «Воспитания чувств» (1845). Так, нарушив хронологию, издатели подчеркнули превосходство более поздних повестей над «Мемуарами безумца»[756].

Спорным представляется исследователям и автобиографический характер «Мемуаров». Флобер преподносит другу в дар свои мысли и признается, что «в них заключена вся душа». Кажется, что после того как писатель «скрывался под масками исторических, аллегорических и фантастических персонажей, в повести возникает его истинное лицо»[757]. Но Флобер заставляет читателя усомниться в тождестве героя и авторского «я»: «Моя ли это душа или кого-то другого?», – вдруг спрашивает он[758].

Название повести, замечает Клодина Гото-Мерш, двусмысленно: «Слово «Мемуары» позволяет предполагать, что перед читателем воспоминания автора, но это не мешает рассматривать книгу как повесть, ведь многие художественные произведения в то время носили название «Мемуары» – «Мемуары дьявола» Сулье, например»[759].

Более всего сомнений в достоверности вызывала история любви к Марии (Элизе Шлезингер), несмотря на то, что о ней свидетельствуют не только исповедальные главы «Мемуаров безумца», но и воспоминания Максима Дю

---

[754] Unwin T. Introduction // Memoires d’un fou. Memoirs of a madman. P. VII-XXVII.
[755] Ginsburg M. P. Flaubert writing. A Study in Narrative Strategies. Stanford, California: Stanford University Press, 1986. P. 16-24.
[756] Flaubert G. Œuvres complètes. Vol. I: Écrits de jeunesse; Premiers romans; La Tentation de saint Antoine; Madame Bovary; Salammbô / préface de J. Bruneau; présentation et notes de B. Masson. Paris: Seuil, 1964. 799 p.
[757] Gothot-Mersch C. Les Mémoires d’un fou. Notice. P. 1350.
[758] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 63.
[759] Gothot-Mersch C. Les Mémoires d’un fou. Notice. P. 1359.

Кана[760], письма Флобера[761] и набросок плана к первому «Воспитанию чувств»: «Mm. Sch. – M. Sch. Moi» (Госпожа Ш. – Господин Ш. – Я)[762].

Еще в 1932 году Жерар-Гайи впервые назвал Элизу Шлезингер «единственной и великой любовью Флобера», прототипом образа Марии в «Мемуарах безумца» и Мари Арну в романе «Воспитание чувств»[763]. Позже об этом писали Рене Дюмениль и Серджо Чигада[764].

Альбер Тибоде предположил, что Флобер уверил себя в том, что влюблен в Элизу Шлезингер: он вспоминал ее, писал о ней и тогда, в самом деле, полюбил ее[765].

Жак-Луи Душен, настаивая на том, что «Мемуары безумца» скорее вымысел, нежели автобиография, утверждает: «образ Марии, рассказ о любви к ней были нужны автору лишь для осуществления литературной задачи. Он придумал пылкую страсть, какую еще никогда не испытывал»[766].

Действительно, в книге немало вымышленных деталей, но в ней, как справедливо заметил Жан Брюно, соблюдены основные правила «автобиографического договора». Это последовательный рассказ о прошлом: о детстве, отрочестве и самом значительном событии юности рассказчика – первой любви[767]. «А в романтическую эпоху, – продолжает исследователь, – автобиография без истории любви была невозможна. В «Мемуарах безумца» не

---

[760] Du Camp M. Souvenirs littéraires. Vol. II. Paris: Hachette et Cie, 1882–1883. 469 p.
[761] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 73. Луизе Коле, 6 августа 1846 г., Flaubert G. Correspondance. Vol. IV. Paris: Gallimard, 1998. P. 373-374. Á Élisa Schlésinger, 6 septembre 1871.
[762] Gothot-Mersch C. Les Mémoires d’un fou. Notice. P. 1356.
[763]Gérard-Gailly É. L'unique passion de Flaubert: Madame Arnoux. Paris, Le Divan, 1932. 123 p.; Gérard-Gailly É. Le Grand Amour de Flaubert.
[764] Dumesnil R. Le Grand Amour de Flaubert; Cigada S. La Musa di Flaubert // Aevum. Luglio-Agosto, 1956. P. 379-384.
[765] Thibaudet A. Gustave Flaubert. P. 19.
[766] Douchin J.-L. Les Mémoires d’un fou de Flaubert: réalité ou fabulation? // Revue d’Histoire Littéraire de la France. 1983. No. 83. P. 403-411; Douchin J.-L. La vie érotique de Flaubert. Paris: J.-J. Pauvert aux éd. Carrère, 1984. P. 20; Douchin J.-L. La «rencontre de Trouville» est-elle du «roman»? // Le Pays d'Auge.1983. No. 10. P.21-27.
[767] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 226.

только отразился личный опыт Флобера, но и сложившаяся традиция непременно включать в автобиографию рассказ о любви»[768].

Жан Брюно, называя «Мемуары безумца» чем-то средним между автобиографией и романом, настаивает на принадлежности этого текста к автобиографическому циклу. «Это особая форма автобиографии, – подчеркивает он, – в ней соединились исповедь и философские обобщения, связанные с индивидуальным жизненным опытом[769].

Эту точку зрения разделяет и Жанна Бен: «Флобер ясно видел разницу между автобиографическим повествованием и «личным» романом, в котором излагается история внутренней жизни, где герой – персонаж вымышленный, говорит от первого лица о своих чувствах, рассказывает о пережитом, а пережитое здесь – любовь, говорит о встрече с женщиной, о любви безумной, невозможной и тайной. Но Флобер ничего не придумал. «Мемуары безумца» – это и «личный» роман и самый настоящий автобиографический текст»[770].

Добавим, что «Мемуары безумца» обладают тем качеством, какое, по замечанию Н. Вильмонта, существенно отличает автобиографию от романа. Герой автобиографии находится в принципиально другом положении, чем вымышленные персонажи. Герой романа переживает, думает и действует, непосредственно откликаясь на «текущую жизнь», «текущие» события. Лишь изредка, по воле автора, он подводит итог пережитого. «Герой автобиографии на каждом этапе минувших лет <…> дает оценку некогда воспринятого и содеянного: своим давно написанным произведениям, былой эстетической идеологии, – и только в отдельных случаях так живо вспоминает некогда владевшие им чувства, что кажется, будто он пережил их только вчера»[771].

---

[768] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 226.

[769] Ibid. P. 252. Заметим, что такое сочетание исповедального и философского планов было присуще «Агониям», а позже возникнет в мистерии «Смар» и «Искушении святого Антония».

[770] Bem J. De l'autobiographie à la fiction. Un texte-clef du jeune Flaubert: Novembre, Images du mythe, images du moi. P. 219.

[771] Вильмонт Н. Век Гете и автобиография поэта // Поэзия и правда / И. В. Гете; пер. с нем. Н. Манн. М.: Худож. лит., 1969. С. 31.

В настоящее время, отмечает Тимоти Анвин, нет больше нужды доказывать автобиографическое и художественное значение повести», однако ее стилистическое богатство до сих пор остается недооцененным. Обращение к этому аспекту «Мемуаров безумца» исследователь считает одной из важных задач флобероведения[772].

Сам Флобер, обращаясь к другу, признался в посвящении: «Сначала я хотел написать личный роман»[773].

«Личный» роман возник в творчестве французских романтиков – Мишеля Раймона, Жермены де Сталь, Шатобриана, Бенжамена Констана, Альфреда де Мюссе. В 1837 году французский критик Теодор Мюре так определил этот жанр: «Основное качество этого рода романа заключается в том, что действие происходит в среде персонажей, принадлежащих нашему обществу, изображает нравы нашего времени, страсти наряжены не в средневековые мантии, не в камзолы XVII века, но во фраки и рединготы 1837 года. «Личный» роман – исключительно современный жанр»[774].

Жанр этот во многом исповедальный, он предполагает рассказ от первого лица об индивидуальном опыте героя, его сложной духовной жизни, разочарованиях и глубоком разладе с миром. «Его задача – высветить внутренний мир личности. Показать сложность этого мира. Конкретное историческое и биографическое его содержание не исключает установки на изображение вечного и вневременного»[775].

Флобер к тому времени уже читал повесть Шатобриана «Рене» и «Исповедь сына века» Альфреда де Мюссе. В «Мемуарах безумца» он ставит перед собою двойную задачу.

---

[772] Unwin T. Introduction.
[773] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 62.
[774] Цит. по: Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 113.
[775] Ботникова А. Б. Книга о французском романтизме // Труды ученых Воронеж. гос. ун-та. Вестн. литературоведения и языкознания. 2001. № 16. С. 257-261.

Во-первых, он хочет рассказать о своем внутреннем опыте. История жизни представляется ему историей мысли: «Моя жизнь – не события. Моя жизнь – это мысль» – говорит Флобер[776].

Во-вторых, он стремится испытать себя в новом для него жанре «личного» романа. Потому в «Мемуарах безумца» Флобер обращается одновременно и к Ле Пуатвену и к воображаемому читателю – «другому».

«Чья здесь душа?» – задает он вопрос Ле Пуатвену в посвящении и продолжает: «Я хочу оставить это в тайне, дать основания догадкам. Но тебе они не нужны»[777]. Там, где «другой» будет строить предположения, Альфред Ле Пуатвен – второе «я» автора, принимает обращенную к нему исповедь.

## 2.2. Священное безумие поэта

В «Агониях» Флобер назвал себя немым, яростно жаждущим говорить[778], а теперь, желая довести скепсис «до пределов отчаяния»[779], он видит себя безумцем и призывает помнить, что «писал это безумец», а потому и текст этот по-своему «безумен». У книги, утверждает автор, нет ни ясного плана, ни определенной формы: «Я не больше вашего знаю, как назвать то, что вы сейчас прочтете, – пишет он. – Я просто собираюсь излить на бумагу все, что придет мне в голову, мысли, воспоминания, впечатления, мечты, капризы»[780]. Флобер предлагает читателю видеть в книге всего лишь «развлечение бедного безумца»[781].

Но именно мотив безумия, развиваясь в разных вариациях, пронизывает все главы повести, превращается в лейтмотив и придает внутреннюю цельность этому только на первый взгляд хаотичному и непосредственному рассказу о себе и мире. Как заметила Шошана Фелман, мотив безумия в «Мемуарах» похож на

---

[776] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 62.
[777] Там же.
[778] Флобер Г. Агонии. С. 60-61.
[779] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 62
[780] Там же. С. 64.
[781] Там же. С. 65

«нить Ариадны», правда, он не поможет найти выход, но укажет вход в сложный лабиринт повести»[782].

Мотив безумия возникает как нечто противоположное «глупости» людей мыслящих здраво, практичных, стремящихся «урвать свой кусок пирога»[783].

На первой странице книги, сохраняя наметившуюся в новеллах 1837 года антитезу высокого романтического безумия и приземленного рационализма, Флобер предлагает читателю сделать свой выбор: причислить себя либо к глупцам, либо к безумцам. «Если б ты мог выбирать, то из тщеславия предпочел бы последнее» – утверждает он[784].

Безумие – знак индивидуальности, исключительности, напряженной внутренней жизни и внешней отчужденности героя: «Меня совсем не принимали, в классе – из-за мыслей, в часы досуга – из-за диковатой нелюдимости. С тех пор я стал безумцем»[785].

Безумие – метафора творческого воображения, внутренней свободы юного поэта-романтика, «чей дух достигал пределов творения, кто терялся в мирах поэзии, знал свое превосходство, бесконечные радости, и замирал в неземном восторге перед сокровенными глубинами своей души»[786].

Это свобода от мнений, прописных истин, правил и авторитетов.

Это творческая свобода: книга «безумца» – «не роман, не драма с четким планом», не стройный замысел, «ограниченный вехами, где идея вьется змеей по размеченным бечевой дорожкам»[787].

Вместе с тем это гамлетовское безумие – маска «шута в слезах», «философа в раздумье».[788]. Скрывшись за ней можно прямо высказать все, «что творится в сознании и душе»[789]. Такое безумие оказывается сродни мудрости: «Безумец

---

[782] Felman Sh. Thématique et rhétorique ou la folie du texte // La Production du sens chez Flaubert. P. 17.
[783] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 75.
[784] Там же. С. 62.
[785] Там же. С. 72.
[786] Там же. С. 72.
[787] Там же. С. 62.
[788] Там же. С. 66.
[789] Там же. С. 63.

мудр, мудрец безумен… Безумие – прекраснейшее изобретение мудрости», – эта мысль уже прозвучала в исторической драме Флобера «Людовик XI», написанной в марте 1838 года[790].

Герой открывает бесконечность мира, безграничность души, силу поэтической мысли – «этого гиганта, заключившего в себя бесконечность»[791], и одновременно обнаруживает невозможность ни точно выразить мысль, ни передать чувство в словах.

Флобер возвращается здесь к той же идее нетождественности мысли и слова, которую годом ранее в новеллах «Адская греза» и «Quidquid volueris» он выразил в образах разрушенных музыкальных инструментов. В «Мемуарах безумца» он обращается к иной метафоре, но и она выражает бесконечность мысли и безмерность души, разрушающих несовершенную, конечную форму: «Как высоко уносилась моя восторженная мысль, она летела в неведомые простым смертным края, где нет ни мира, ни планет, ни светил! Я знал бесконечность, более необъятную, если то возможно, чем бесконечность Божия, там, в атмосфере любви и восторга парила, распахнув крылья, поэзия. А после надо было спускаться из этих возвышенных сфер к словам, но как выразить в речи ту гармонию, что рождается в сердце поэта, те мысли гиганта, под тяжестью которых рушится фраза, точно рвется тесная перчатка на мощной и грубой руке?»[792].

Слово кажется автору далеким и слабым эхом мысли, в противостоянии мысли и слова он видит неразрешимое противоречие. Источником же противоречия оказывается сам субъект творчества, ведь и бесконечная мысль, и конечное слово принадлежат ему, и, осознавая свою телесную ограниченность, Флобер называет себя безумцем, а искусство – возвышенной гордыней[793].

Юный писатель ставит проблему дисгармонии мысли и слова в том самом ключе, в каком будут рассматривать ее философы XX века. «На знаке всегда

---

[790] Flaubert G. Loys XI. P. 325.
[791] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 68.
[792] Там же.
[793] Там же.

лежит проклятие опосредования: он вынужден скрывать то, что хотел бы открыть. Так, звук языка хочет каким-либо образом выразить объективно или субъективно происходящее, мир "внешнего" и мир "внутреннего", однако то, что знак выражает, есть не жизнь и не индивидуальная полнота существования, а мертвая аббревиатура. Все "знание", на которое притязает звук, не может выйти за пределы простого "указания"; по сравнению с конкретным многообразием и конкретной тотальностью действительного созерцания оно должно казаться скудным и пустым», – пишет Эрнст Кассирер[794].

От энтузиазма – священного безумия юного поэта – Флобер приходит к сомнению, и мотив сомнения, подобно мотиву безумия, становится лейтмотивом, организующим повествовательную ткань «Мемуаров».

Флобер рассказывает о том, как, усомнившись в своих творческих возможностях, попытался противопоставить искусству рациональный способ постижения истины. «Оставив поэзию, я бросился в область размышлений», – вспоминает он[795]. Однако и здесь он обнаруживает неразрешимый конфликт конечного и бесконечного, рационального и иррационального начал, ограниченности рассудка и безграничности души:

«Поначалу я был очарован этим внушительным занятием, – пишет Флобер о философии, – цель его – объяснить человека, но сводится оно к препарированию гипотез, обсуждению абстрактнейших понятий и геометрически точному порядку наипустейших слов. <…> Человек, жаждущий понять несуществующее, и создать науку из небытия; человек, душа которого сотворена по подобию Господа – его возвышенный гений останавливается перед ростком травы и не может разгадать тайну пылинки»[796].

Мотив сомнения, наметившийся в первых главах, как сомнение в себе, в своих творческих силах, достигает кульминации в XIX главе, где сам разум представляется автору одной из форм безумия:

---

[794] Кассирер Э. Язык и миф. К проблеме именования богов // Избранное: Индивид и космос. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 330.
[795] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 68.
[796] Там же. С. 69.

«Безумие – сомнение в разуме.

А может, это и есть разум.

Кто знает?»[797]

Сомнение в творчестве приводит к сомнению в бытии. Годом ранее, в «Агониях», Флобер размышлял: «Что такое слово? Ничто. Оно, как и бытие, всего лишь простая длительность»[798]. Этот фрагмент – свидетельство логоцентризма Флобера: «конечность» как свойство слова он распространяет на бытие, а свойствами Абсолюта, безграничностью и вечностью, наделяет небытие.

Если творчество невозможно, то невозможно существование Творца, и мир, лишенный эстетического принципа, утративший сакральный центр, предстает гигантским безумцем. Он кружится в «дурной» бесконечности небытия, «воет, и брызжет слюною, и сам себя терзает»[799].

С этой идеей связаны и «апокалиптические» фрагменты «Мемуаров» и фрагменты, повествующие о ничтожестве человека, одержимого гордыней и глупостью – тягчайшими «формами безумия»[800].

Хаос, дисгармония – состояние безумного мира, и состояние души поэта, усомнившегося в себе – безумца.

Мотив безумия приобретает здесь двойное значение. Это безумие позже Мишель Фуко назовет «отсутствием творчества», «пустотой», и одновременно «смертоносной и властной стихией», что «заложена в творчестве как таковом»[801]. «В классическом опыте, – пишет Фуко, – творчество и безумие были связаны на ином, более глубоком уровне: они парадоксально ограничивали друг друга. Ибо существовала некая область, в которой безумие опровергало творчество, уничтожало его своей иронией. <…> [802]. Однако, опровергая, они не уничтожали друг друга: скорее <…> в их столкновении раскрывался тот центральный для творчества момент неуверенности, в который рождается произведение. <…>

[797] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 124.
[798] Флобер Г. Агонии. С. 53.
[799] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 62.
[800] Там же. С. 127.
[801] Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 523.
[802] Там же. С. 523.

Сходясь лицом к лицу, безумие и творчество в своем противостоянии <…> обозначали тот промежуток между ними, в котором оказывалась под сомнением сама истина произведения: что оно есть – безумие или творение? Полет вдохновение или фантазм? Стихийное словоизвержение или чистый первоисточник языка? <…> безумие писателя было для всех остальных возможностью увидеть, как рождается, как возрождается вновь и вновь в отчаянии самоповторения и болезни истина произведения и творчества в целом»[803].

Вариации мотива безумия в повести предвещают некоторые положения книги Мишеля Фуко «История безумия в классическую эпоху». В частности, как заметил Скотт Карпентер, в «Мемуарах безумца» возникает важная для Фуко идея: безумец и поэт существуют по ту сторону картезианства, за пределами рационального, в древнем пространстве аналогий[804].

## 2.3. Любовь сакральная и любовь профанная

Мотивы безумия и сомнения возникают в первых главах повести (I – IX), где речь идет о детских впечатлениях и фантазиях, о грустной и одинокой жизни в коллеже, о мечтах и разочарованиях, жажде славы и дальних странствий. Особенно выразительно звучат они в последней части (гл. XVII – XX, XXIII). Но в композиционный центр повести Флобер поместил главы, объединенные иной темой – темой любви.

Первые девять глав «Мемуаров безумца» были написаны весной 1838 года. В них соединились вымысел и автобиографическое начало, как это свойственно было личному роману. Наступило лето, Гюстав вместе с семьей отправился к морю в Трувиль, работа была прервана. Он вернулся к повести только через три недели и, начиная десятую главу, заметил: «Здесь начинаются настоящие

---

[803] Фуко М. История безумия в классическую эпоху. С. 522.
[804] Carpenter S.D. Discourses of Madness: A Study of Selected Texts in the Nineteen Century. Wisconsin-Madison, Ann Arbor: UMI, 1987. P. 31.

Мемуары»[805]. Так личный роман превратился в автобиографию. «Я писал, мои чувства пронизали сюжет, пером водила душа и сломала его», – объяснял он эту перемену в посвящении[806].

Этим чувством была любовь к Элизе Шлезингер (1810 – 1888). Флобер встретил ее летом 1836 года в Трувиле (в «Мемуарах безумца» он назван городком в Пикардии). Ему было пятнадцать лет, госпоже Шлезингер исполнилось двадцать шесть. На морской курорт она приехала с мужем, Морисом Шлезингером, и годовалой дочерью.

«Она была необычайно красива, – вспоминал Максим Дю Кан, – Гладко причесанные на прямой пробор иссиня-черные волосы окружали овал ее лица, подчеркивая матовость янтарно-смуглой кожи; на губах играла улыбка, но взгляд оставался печальным; огромные и очень темные глаза контрастировали с ослепительно белыми зубами, легкий пушок едва темнел над верхней губой <…> С ней всегда была огромная собака, ньюфаундленд по кличке Неро»[807].

Через десять лет после этой встречи, в 1846 году, Флобер назовет чувство к Элизе единственной в его жизни настоящей страстью[808]. И много позже, 1872 году, он напишет в ответ на ее письмо: «Старинная моя подруга, моя былая Нежность, я не могу без волнения смотреть на Вашу подпись! … Я так хотел бы принять Вас у себя, поместить Вас в комнате моей матери. … Я теперь Старик. Будущее ничего не сулит мне. Но прошлое встает в памяти, окутанное золотой дымкой. – Из сияющей бездны милые тени протягивают ко мне руки, и одно лицо среди них сияет ярче всех – это Ваше лицо! – Да, Ваше»[809].

Черты Элизы будут вновь и вновь возникать в облике героинь Флобера – Эммы, Саламбо, госпожи Арну. Все они внешне похожи друг на друга и на Элизу Шлезингер.

---

[805] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 89.
[806] Там же. С. 18.
[807] Du Camp M. Souvenir Littéraires: Paris: Aubier, 1994. P. 337-338.
[808] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 95. Луизе Коле. 8 октября 1846.
[809] Flaubert G. Correspondance. Vol. IV. Paris: Gallimatd, Bibliothèque de la Pléiade, 1997. Á Élisa Schlésinger, 8 octobre. P. 170.

Тогда, летом 1836 года, переживая первую любовь, Флобер не отдавал себя отчета в этом, а вернувшись в Трувиль в конце августа 1838 года, и не найдя там госпожи Шлезингер, понял, что любил ее, и воспоминания о встрече с нею превратили начатую книгу в «настоящие Мемуары».

В повести Флобер дает Элизе другое имя – Мария. Тема Марии развивается как антитеза теме безумного мира и небытия. С ней связана идея гармонии, искусства. Автор подчеркивает артистизм Марии: мелодичность речи, изящную небрежность наряда, непринужденную прямоту в разговоре о литературе: «Наши с Марией суждения были совершенно одинаковы. Я еще не встречал тех, кто понимал бы искусство с большей естественностью и с меньшей, чем она, претензией»[810].

Мария воплощает единство прекрасного и священного. Флобер признается, что приступает к воспоминаниям о ней «с чувством, почти религиозным»[811]. Ее мягкий голос гармоничен как ангельское пение, и сама она представляется ему, то ангелом[812], то мадонной с младенцем на руках[813], то языческой богиней: «Каждое утро я приходил взглянуть на купания. Я смотрел на нее издали, завидовал теплым и спокойным волнам, окружавшим пеной ее высокую грудь. <…> А когда, возвращаясь, она проходила близко, я слышал, как с ее одежды стекает вода, шелестит при ходьбе ткань. <…> Зачарованный, я застывал на месте – словно на моих глазах вдруг спустилась с пьедестала и пошла Венера»[814].

Сравнение Марии с Венерой, сошедшей с пьедестала, придает этому биографическому эпизоду смысл иерофании – явления божества, его созерцание превращает смертного человека в существо более совершенное. Так любовь к Марии приобретает смысл инициации.

---

[810] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 101.
[811] Там же. С. 90.
[812] Там же. С. 102.
[813] Там же. С. 99.
[814] Там же. С. 95.

Прерывая рассказ о Марии, Флобер включает в повесть историю о первой полудетской влюбленности в маленькую англичанку Каролину Голанд, гостившую в их доме[815].

Этот фрагмент был написан еще в декабре 1837 года, раньше, чем возник замысел повести. Одни ученые видят в несовершенстве композиции, незрелость художественного мастерства в том, что Флобер поместил этот рассказ в «Мемуары безумца». «Юный писатель не может удержать нить повествования, – утверждает М. Гинзбург, – сбивается и пытается начать снова, ищет утраченный исповедальный тон, и потому внезапно вводит не связанные с предыдущим содержанием эпизод»[816].

Жан Брюно называет рассказ о Каролине «подчеркнуто литературным», но композицию «Мемуаров безумца» считает далекой от совершенства, спонтанной. Флобер просто следует за течением своей мысли, полагает он[817].

Другие, напротив, считают композицию повести тщательно продуманной и мастерски исполненной. Так Филипп Спенсер предполагает, что Флобер, намеренно изменил последовательность событий, намеренно подчеркнул детские черты в облике Каролины, противопоставляя ее Марии, а эта книга построена более искусно и сложно, чем это может показаться на первый взгляд[818].

Тимоти Анвин, не соглашаясь со Спенсером полностью, признает все же, что Флобер «реализует в этой структуре определенный замысел», повести присущи «изощренность и, одновременно, «наивность», и «связь между литературой и жизнью в этом тексте довольно сложна»[819].

Заметим, что рассказ о встрече с Марией, и историю полудетской дружбы-любви Флобер строит, как воспоминание, что соответствует жанру «Мемуаров». И композиция этих эпизодов почти тождественна. В том и в другом случае,

---

[815] Каролина Анна Голанд (1820-?). См.: Andrieu L. Caroline Anne Heuland, l’Anglaise probable des «Mémoires d’un fou» // Les Amis de Flaubert. 1963. No. 23. P. 27-29; West C. Op. cit.
[816] Ginsburg M. P. Op. cit.
[817] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 256.
[818] Spencer Ph. New Light on Flaubert’s Youth // French Studies. 1954. No. 8. P. 102.
[819] Unwin T. Introduction.

начиная рассказ, автор говорит о ценности пережитого чувства и силе воспоминаний, прибегая при этом к сходным метафорам.

«Вот самые нежные и самые мучительные мои воспоминания, – начинает Флобер рассказ о Марии, – Они живут в моей памяти и почти по-прежнему обжигают душу, так ранила ее эта страсть. Глубокий след навсегда останется в сердце. Но вот я начинаю рассказ об этой странице моей жизни, и сердце бьется, словно я ворошу дорогие руины»[820].

К воспоминаниям о Каролине он приступает со словами: «Первая любовь – одно из самых дорогих воспоминаний, любовь не бурная, не страстная, неприметная среди других влечений, но до сих пор она живет в глубине души, будто древняя римская дорога, над которой грохочет пошлый железнодорожный вагон»[821].

Далее говорится о первой встрече с упоминанием места и времени: «Я не смогу назвать точную дату. – Я был совсем юным – думаю, лет пятнадцати. В том году мы отправились на морские купания в прелестный городок*** в Пикардии», – пишет Флобер о встрече с Марией[822]. И, рассказывая о Каролине, уточняет: «Помню, случилось это в ноябре, два года тому назад, кажется, я был тогда в пятом. Впервые я встретил ее на обеде у моей матери, в четверг. Я ворвался в столовую стремительно, как школьник, который всю неделю ждет этого обеда. Она обернулась»[823].

Флобер рисует подробные портреты героинь, коротко рассказывает о том, как возникли доверительные отношения, дружба, вспоминает о беседах с ними, причем, и в том, и в другом случае, он подчеркивает мелодичность их речи.

«Вскоре мы познакомились ближе, – пишет он о Марии. – На морских купаниях, в деревне или в путешествии особенно легко разговориться, все расположены к знакомству. Ничтожный повод – и начинается беседа. <…> Вот по такой причине мы и разговорились в первый раз. <…> Она говорила просто,

---

[820] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 89.
[821] Там же. С. 107.
[822] Там же. С. 90. Эти события происходили не в Пикардии, а в Нормандии, в Трувиле.
[823] Там же. С. 108.

выразительно и прямо, а главное с такой небрежностью и грацией, так непринужденно и неспешно – казалось, она поет»[824].

«Между нами быстро возникла задушевная близость, – вспоминает Флобер Каролину, – через четыре месяца я целовал ее, как сестру; мы говорили друг другу "ты". Я так любил разговаривать с ней! В ее иноземном акценте было что-то изящное и нежное, из-за чего голос казался свежим, как ее щеки»[825].

И в тот, и в другой эпизоды включены в сходной последовательности воспоминания о прогулках, лирические пейзажи и, наконец, рассказ о расставании: «Пришло время отъезда. Мы расстались. Проститься я не смог. Она уехала в один день с нами, в воскресенье. Она – утром, мы – вечером. Она уехала, и больше я не видел ее. Прощай навсегда! Она исчезла, как дорожная пыль, что летела следом за каретой» – так заканчивается встреча с Марией[826].

«Девочек взяли из пансиона, и они жили с матерью в тихой улице на первом этаже. <…> В январе Каролина вышла замуж. <…> Мы не виделись полтора года. Так закончилась эта связь, она могла стать страстью со временем, но сама собой распалась. <…> Холодный пепел остался от этого огонька», – завершает Флобер рассказ о Каролине[827].

Параллелизм в структуре эпизодов вряд ли можно объяснить неопытностью юного автора. Скорее, это сознательный прием. При всем композиционном сходстве, интонационный рисунок этих глав различен.

Эпизод о влюбленности в Каролину Флобер называет чувствительно-мечтательной смесью, выставленной напоказ перед друзьями, «заглянувшими однажды зимним декабрьским деньком погреться, побездельничать и мирно поболтать <…> в уголке у огня»[828].

Его интонация, элегическая и одновременно ироничная, позволяет оттенить исключительность чувства к Марии: он говорит о нем восторженно, печально, с оттенком горечи, но без иронии.

---

[824] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 99.
[825] Там же. С. 110.
[826] Там же. С. 105.
[827] Там же. С. 118.
[828] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 107.

Чувство к Каролине – «нежное, чистое, не замутненное мыслью об обладании, и потому лишенное энергии, а для платонической любви слишком наивное[829]. В любви же к Марии есть нечто похожее на платоническое, возвышенное чувство, «какое вызывает статуя или собор»[830].

Говоря о платонической любви, Флобер подразумевает божественный Эрос Платона – неистощимый источник духовной энергии. В нем чувственное влечение соединяется с идеальными мотивами[831]. Флобер был хорошо знаком с сочинениями античного философа. Платоновские аллюзии возникают в его творчестве и письмах, начиная с 1839 года[832]. Он по памяти цитирует фрагменты из «Федра» и «Федона», называет диалоги Платона источником идеального, а самого себя «платоником»[833].

Платоновский эрос – начало, связанное с творчеством, предопределяющее совершенствование человеческой души, «переход из небытия в бытие»[834]. Платон изображает это движение как путь вершине:

«Вот каким путем нужно идти в любви: начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самогó прекрасного вверх, <…> пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь, наконец, что же это – прекрасное. И в созерцании прекрасного <…> только и может жить человек, его увидевший. <…> Лишь созерцая прекрасное <…> он сумеет родить не призраки добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не

---

[829] Там же. С. 117.
[830] Там же. С. 97.
[831] Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного грека: эпоха великих воспитателей и воспитательных систем. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1997. С. 185.
[832] Флобер пишет Эрнесту Шевалье: «По мере того как то, чего мы желаем, становится все ближе, предвкушаемое удовольствие постепенно тает, и кажется, нам суждено касаться только теней, скользящих по стене». (Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 56. Á Ernest Chevalier, 19 novembre). Жан Брюно видит в этом фрагменте аллюзию на диалог Платона «Республика». (Bruneau J. Notes et variantes // Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 873). Аллюзии на «Пир» возникают в новелле Флобера «Похороны доктора Матюрена» (1839).
[833] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 389. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 18 марта 1857 г.; Там же. С. 432. Эрнесту Фейдо, 29–30 ноября 1859 г.; Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. С. 66. Каролине Комманвиль, 30 марта 1868 г.;Там же. С. 391. Жорж Санд, 3 апреля 1876 г.
[834] Платон. Пир // Соч.: в 3-х т. Т. 2. М.: Мысль, 1970. С. 135.

призрак <…> и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он», – – объясняет в диалоге «Пир» пророчица Диотима[835].

К этой идее Платона восходит один из принципов зрелой эстетики Флобера: требование «познавать, усваивать Истинное через посредство Прекрасного»[836].

Встреча с Марией – важный этап воспитания чувств поэта, открытие новых свойств его души, переживание в большей степени эстетическое, нежели чувственное. Любовь к ней Флобер называет «возвышенной», «божественной», сравнивает ее с верой, святыней и священным экстазом[837].

В «странном мистическом чувстве» сливаются «мучение и радость», герой становится «взрослым и гордым», взгляд Марии зажигает «божественный огонь» в его душе, он пронзительно ощущает бесконечную гармонию, что раньше открывалась ему лишь в природе и поэзии[838].

В главах, посвященных Марии, мотив безумия звучит лишь однажды как «безумие любви» – «нежное упоение сердца», «блаженство», «гармония души» [839].

За рассказом о Каролине следует короткая глава о связи с неизвестной женщиной, связи плотской, без любви. Флобер оставляет эту женщину безымянной, и это так же символично, как имя мадонны, данное им госпоже Шлезингер. Повествование о Марии напоминает возвышенный гимн в прозе, рассказ о Каролине Флобер называет «элегией», в третьем эпизоде есть нечто от гротеска: «Эта короткая глава. Хотел бы я, чтоб она была длиннее. Вот как это было. Тщеславие пробудило во мне любовь; нет – сладострастие, и еще точнее – чувственность. <…>. Женщина предложила мне себя. Я был с ней и покинул ее объятия с отвращением и горечью, зато теперь среди завсегдатаев кафе мог разыгрывать Ловласа и за чашей пунша произносить непристойности, как все.

---

[835] Платон. Указ. соч. С. 142.
[836] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 391. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 30 марта 1857.
[837] Флобер. Г. Мемуары безумца. С. 91.
[838] Там же. С. 95.
[839] Там же. С. 95.

<…> Ту женщину я возненавидел. Она приходила, я принимал ее. Она расточала улыбки, противные, как мерзкие гримасы»[840].

История о связи с безымянной женщиной, безнадежность любви к Марии вновь возвращают рассказчика к состоянию душевного хаоса и сомнений, вновь возникает антитеза духа и плоти: священная любовь к Марии ассоциируется с творческим началом, несовместимым с низменной плотской страстью: «Нет, невозможно рассказать о священных тайнах девственной души, о чувствах, о творимых ею мирах – так прекрасны мечты, так они туманны и хрупки. Какое горькое и жестокое разочарование.

Любить, мечтать о счастье, видеть все совершенство и божественную красоту души, а после быть скованным всей тяжестью плоти, вялостью тела! Мечтать о небесах и падать в грязь!» [841].

## 2.4. Стиль повести

В этом фрагменте XVII главы возникает пространственная метафора, сходная с образом из II главы. В ней автор размышлял о дисгармонии мысли и слова: «как высоко уносилась моя восторженная мысль <…>! А после надо было спускаться из этих возвышенных сфер к словам, <…> А еще разочарование в том, что мы привязаны к земле, ледяной земле, где гаснет всякий пыл, где слабеет энергия»[842].

Эта метафора служит переходом к теме искусства, мотивам сомнения и безумия мира (главы XVIII – XX).

Автор уже говорил об этом в начале повести (главы I – III, V – VIII), а теперь он возвращается к ним с новыми, трагическими интонациями, достигающими предельной горечи в XX главе, где речь идет о безумии мира и ничтожестве человека и «скепсис» достигает «пределов отчаяния»[843].

---

[840] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 119.
[841] Там же.
[842] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 68.
[843] Там же. С. 61.

Заметим, что так связаны не только названные выше главы. В основу композиции «Мемуаров безумца» положен принцип симметрии. Главы о любви (X – XVI) представляют собою композиционный центр, его обрамляют главы, посвященные темам искусства и памяти, в них звучат мотивы безумия, сомнения. Располагаются они следующим образом:

Главы I – III и V – VIII – тема искусства, мотивы безумия, сомнений.

Главы IV, IX – тема памяти (IX) и ее вариация: воспоминания о сновидениях (IV).

Главы X – XVI – тема любви.

Главы XVII – XX – тема искусства, мотивы безумия, сомнений.

Глава XXI – тема памяти, «сон наяву» (явление Марии).

Глава XXII – итог субъективной линии сюжета: завершение темы любви «прощание» с Марией, размышления о будущем.

Глава XXIII – финал, обобщение размышлений о себе, мире, искусстве.

Финал отличается особой музыкальностью: «Я слышу жалобный звон погребальных колоколов, и в душе возникает смутная грусть, необъяснимая и мечтательная, как эти гаснущие звуки.

Скорбный заупокойный гул рождает вереницу мыслей, мне представляется жизнь в дни великолепных торжеств, с возгласами триумфа, колесницами и коронами, а над всем этим – вечное безмолвие и вечное величие.

Звон размеренный и холодный, как могила, а между тем он звучит каждый праздник, рыдает во всякий день скорби – люблю опьяняться твоей гармонией, заглушающей шум городов. Люблю в полях, на холмах, золотых от спелых колосьев, слушать слабый голос деревенского колокола, он поет среди лугов, а в траве жужжит мошкара, и птицы щебечут в листве.

Зимой, в хмуром и тусклом свете пасмурных дней, подолгу слушал я зовущие к службе колокола – отовсюду звучали их голоса, оплетая небо сетью гармоний. И мысли мои текли в согласии с этим исполинским инструментом – величавые, бесконечные, я ощущал в себе звуки, мелодии, эхо иного мира, нечто безмерное, и тоже обреченное на смерть.

Колокола! Вы так же будете звонить в день моих похорон, а минутой позже ваш голос отметит крестины! Вы насмехаетесь, как все на свете, лжете, как жизнь, каждый этап которой вы отсчитываете: крещение, брак, смерть. Бедная медь, она заблудилась и повисла между небом и землей, а могла бы так славно служить в полях сражений, или стать конской подковой»[844].

Исследователи видят здесь аллюзию на образ колокольного звона из повести Шатобриана «Рене»: «По воскресеньям и праздничным дням ко мне в чащу лесную часто долетал сквозь деревья отдаленный звон колокола, призывавшего земледельца в храм. Прислоняясь к стволу вяза, я внимал в молчании благочестивым звукам. Каждый раскат медных ударов рождал в бесхитростной моей душе образ сельской жизни, наполнял ее спокойствием одиночества, радостью веры и пленительной грустью воспоминаний о раннем детстве. <…> Все обретаем мы в волшебных грезах, которые навевает на нас звук родного колокола: веру, семью, родину, колыбель и могилу, прошлое и будущее»[845].

Но, возможно, этот образ навеян и реальными впечатлениями. Здание Руанского госпиталя, где располагалась квартира доктора Флобера, находится между церковью святой Магдалины и Собором Руанской Богоматери. Звон колоколов и сейчас окружает дом, где прошли детство и юность писателя.

Рисуя символический образ колоколов, Флобер соединяет в нем темы и мотивы, наметившиеся в первой части повести (до рассказа о встрече с Марией) и получившие развитие во второй части. Но здесь они звучат в новом ключе: в мире, подобном «гигантскому безумцу», есть гармония, существуют искусство и творчество, возможные вопреки сомнениям, неудачам и доводам рассудка.

Колокола, чей звон отмечает каждый этап человеческой жизни, лгут, как поэт, не нашедший точного слова. И так же, как поэт, они «безумны». Поэт – существо, ни чему полезному не склонное[846], и «бедная медь», подобно ему,

---

[844] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 142.
[845] Шатобриан. Рене // Французская повесть XIX века. Т. 1. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. С. 5-27.
[846] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 75.

заблудилась между небом и землей, вместо того, чтобы «служить в полях сражений или стать конской подковой», но голос колоколов, как и голос поэта окружает мир «сетью гармоний» [847].

Этот заключительный фрагмент повести выполнен ритмизованной прозой. Помимо лексических повторов и повторов синтаксических конструкций автор прибегает к повторам звуков. В начале главы звук [ã] имитирует первые гулкие удары колокола: «Quand j'entends les cloches sonner et le glas frapper en gémissant, j'ai dans l'âme une vague tristesse, quelque chose d'indéfinissable et de rêveur comme des vibrations mourantes»[848].

Далее, в чередовании гласных [ã], [e], [i], [ε] возникает певучая, похожая на перезвоны, мелодия:

«J'aime à me laisser étourdir par ton harmonie, qui étouffe le bruit des villes. J'aime, dans les champs, sur les collines dorées de blés mûrs, à entendre les sons frêles de la cloche du village qui chante au milieu de la campagne, tandis que l'insecte siffle sous l'herbe et que l'oiseau murmure sous le feuillage.

Je suis longtemps resté, dans l'hiver, dans ces jours sans soleil, éclairés d'une lumière morne et blafarde, à écouter toutes les cloches sonner les offices. De toutes parts sortaient les voix qui montaient vers le ciel en réseau d'harmonie, et je condensais ma pensée sur ce gigantesque instrument. Elle était grande, infinie, je ressentais en moi des sons, des mélodies, des échos d'un autre monde, des choses immenses qui mouraient aussi»[849].

А в заключительных строчках вновь возникает ассоциация с мерными и гулкими ударами колоколов: «Ô cloches! vous sonnerez donc aussi sur ma mort, et une minute après pour un baptême. Vous êtes donc une dérision comme le reste et un mensonge connue la vie dont vous annoncez toutes les phases : le baptême, le mariage, la mort. Pauvre airain, perdu et caché au milieu des airs et qui servirais si bien en lave ardente sur un champ de bataille ou à ferrer les chevaux...» [850].

---

[847] Там же. С. 142.
[848] Flaubert G. Les Mémoires d’un fou // Œuvres complètes. Vol. I. P. 515.
[849] Flaubert G. Les Mémoires d’un fou // Œuvres complètes. Vol. I. P. 515.
[850] Flaubert G. Les Mémoires d’un fou. P. 515.

Достоинства стиля зрелых произведений Флобера неоспоримы, его называют Бетховеном французской прозы[851] «Те, кто читает Флобера вслух, – пишет Луи Бертран, – знают, какое это интеллектуальное наслаждение, какое физическое удовольствие порождает блестящая и тонкая оркестровка периодов. Они знают, что этот несравненный музыкант в прозе не только привлекает мощью, но и владеет пленительными ламартиновскими полутонами, легкими и выразительными. Фразы чаруют как изысканные стихи или музыкальные аккорды, что отдаются долгими отзвуками»[852].

Забота о композиции и стиле видна и в ранних сочинениях писателя. Стиль «Мемуаров безумца» на первый взгляд может показаться «неровным», а композиция «хаотичной»[853], однако Флобер ставит перед собой задачу создать текст, принадлежащий перу поэта, безумца, и его мнимая «импульсивность» свидетельствует об успешном решении этой задачи. «Ты скажешь, быть может, что экспрессия чрезмерна и картина беспричинно мрачна. Вспомни – писал это безумец», – обращается Флобер в посвящении к Ле Пуатвену[854].

Однако в первой главе, говоря о намерении рассказать историю своей внутренней жизни, Флобер иронически оценивает выбранную им повествовательную технику: это «рыдания, выплеснувшиеся из сердца и жидким тестом расплывшиеся в пышных фразах», пропитанные слезами «романтические метафоры»[855]. Здесь же он предупреждает читателя: «Я так усвоил привычку к насмешке и скепсису, что здесь, от начала и до конца, вы найдете неизменное шутовство, а весельчаки, любящие позабавиться, смогут в итоге посмеяться и над автором, и над собой»[856]. Так образ поэта-безумца оказывается «маской», способом взглянуть на себя со стороны. «Шестнадцатилетний писатель сочиняет свои «Мемуары» – произведение романтическое в высшей степени, но именно с этого момента и впредь он упорно нападает на ценности и иллюзии романтизма»,

---

[851] Copée F. Souvenirs d’un Parisien. Paris: Lemerre, 1910. P. 119.
[852] Bertrand L. Gustave Flaubert. Avec des fragments inédits. P. 134.
[853] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 255; Ginsburg M. P. Op. cit. P. 16-24.
[854] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 61.
[855] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 63.
[856] Там же.

– заметила Шошана Фелман[857]. «Страсть не создает стихов, и чем больше вкладываешь в них свою личность, тем ты слабей как художник», – скажет Флобер в 1852 году[858]. В то время он станет называть себя не поэтом, но художником. В первом «Воспитании чувств» он расскажет о той метаморфозе, что произошла с ним к 1845 году: поэт стал художником, способным «изображать всеобщее в мире и природе»[859].

«Начиная книгу, – пишет Жанна Бен, – Флобер колебался между двумя формами повествования и двумя позициями автора – субъективной и объективной». Он хотел «заключить в слова личность шестнадцатилетнего юноши одновременно выразить универсальный человеческий опыт[860]. «"Бовари" станет решением этой сложной проблемы, но когда, почему и как он освободился от "излияний чувств", перестал говорить о себе, обратился к безличной манере письма? – задает вопрос Жанна Бен. – Загадочная трансформация протекала тайно и неуклонно»[861].

В «Мемуарах безумца» обнаруживается начало этой трансформации. В книге отражен один из важных этапов творческой эволюции Флобера, впервые он задумывается о позиции автора в тексте, впервые обращается к проблеме «автор и текст». Тимоти Анвин справедливо называет «Мемуары безумца» одним из самых значительных сочинений флоберовского канона и подчеркивает, что главное в нем не «автобиографические откровения», но исследование автором собственного способа письма[862]. Потому «Мемуары безумца» – это исповедь поэта, история его внутренней жизни, и, одновременно, мастерская писателя, становящегося художником.

В «Агониях» и «Мемуарах безумца» Флобер напряженно размышлял о противоречиях конечной формы и бесконечного содержания. Эти размышления,

---

[857] Felman Sh. Thématique et rhétorique ou la folie du texte. P. 17.
[858] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 199. Луизе Коле, 5-6 июля 1852.
[859] Flaubert G. L’Éducation sentimentale // Œuvres complètes. Vol. I. P. 1040.
[860] Bem J. De l'autobiographie à la fiction. P. 128.
[861] Ibid.
[862] Unwin T. Introduction // Memoires d’un fou / G. Flaubert. P. VIII.

как и его представления о двойственной сущности поэта, выраженные в новеллах 1837 года, созвучны с представлениями гейдельбергских романтиков. В частности с теми, что Клеменс Брентано вложил в уста героини романа «Годви»: «Когда я играю на клавире, то всякая пьеса отдается в моей душе скорбью, словно я пишу письмо в далекий мир, в родной мне мир, и там меня не понимают, <…> не видят меня и не видят образов в моем воображении, не знают слабосильности машины и тирании рычагов – хрупкости моего тела, столь неловко, неумело поставленного между мною и моим выражением, – и, однако, мне не избежать этой борьбы между желанием и умением, не избежать заикающихся слов. <…> Сильный предпочтет смерть забавам звуков. И все же я играю» [863].

Творческое состояние кажется героине опасным безумием: «Но вскоре остановило меня странное ощущение, будто сама я обращаюсь в безумную», – говорит она[864]. Музыка с ее «бесплотными очертаниями», «беспрерывной переменчивостью», «бескартинностью» и множеством образов представляется ей игрушкой, способной ставить себя над владельцем, играть им, превращать его в себя[865].

Лишь в мистической любви можно приблизиться к абсолюту, полагает Брентано. Поэзия для него – совершенный вид творческой деятельности: «Поэзия могущественнее живописи; одна сводит идеал на землю, а та, первая, окрыляет любые стремления или по крайней мере достигает идеала. В поэзии творение предоставлено самому себе, и созидающая его сила созидает сама себя, ибо поэтическое творение есть вся энергия своего создателя. В ней фантазия жаждет, творение исполнено энергии воображения. Пластическое творение поэзии относится к идеалу, как язык к мышлению, а в живописи – как краски, как облик целого к мысли»[866]. Однако устами героини он утверждает: «Искусство никогда не заменит мне любви. Оно искусственное это искусство!»[867].

---

[863] Брентано К. Статьи и художественные фрагменты. Годви // Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1986. С. 352.
[864] Там же. С. 352-353.
[865] Брентано К. Указ. соч. С. 353.
[866] Там же.
[867] Там же. С. 358.

Сходный мотив возникает и в повести Флобера: «Человек с его талантом и искусством – жалкая обезьяна, подражающая чему-то, более высокому»[868]. Подобно тому, как в романе «Годви» ощущается «эстетический союз Брентано с иенцами и одновременно его ироническая ревизия»[869], в «Мемуарах безумца» отчетливо ощутима связь с романтической традицией и ее ироническое переосмысление.

Флобер, как об этом упоминалось выше, если и был знаком в юности с творчеством немецких романтиков, то лишь опосредованно. В «Мемуарах безумца» он не подражает писателям старшего поколения, но говорит о том, что больше всего волнует его самого – о стремлении к абсолюту, о трудностях письма, сомнениях в своих силах. В творческом становлении он проходит этапы, сходные с историей раннеромантического духа.

«Романтики по-своему выразили многоликость духа», – пишет В.И. Грешных, указывая на три фазы движения романтического духа: энтузиазм, карнавал, смятение[870].

Энтузиазм ранних романтиков ученый определяет как «дух, устремленный к центру я своего я». Это «необыкновенная жажда выражения духа человека, <…> экзальтация чувств, художественной мысли и языка. Это восторженное отношение к Творцу, увлеченность идеей творения. Эта фаза развития романтизма во многом антирационалистична; она дает представление об отрицании в творчестве классического рационализма и утверждении абсолютной свободы самовыражения»[871].

Эти черты: увлеченность идеей творения, экспрессивность, представления о творчестве как стихийно-интуитивном процессе, «устремленность к центру своего я», – обнаруживаются в сочинениях Флобера 1835 – 1838 годов, ими отмечены «Путешествие в Ад» и «Пляски Смерти». Он размышляет о мире с тем,

---

[868] Флобер Г.Мемуары безумца. С. 123.
[869] Грешных В. И. Мистерия духа : художественная проза немецких романтиков. Калиниград : Изд-во Калинградского гос. ун-та, 2001. С. 278.
[870] Грешных В. И. Художественная проза немецких романтиков. С. 30.
[871] Там же. С. 18.

чтобы определить свое место в нем, творчество представляется ему священнодействием, а Поэта он отождествляет с Сыном Божьим.

Карнавал духа в творчестве романтиков, – объясняет В.И. Грешных, – «это не средневековое, сложное по своей природе, действо, а своеобразное воспоминание той культуры, которая со временем была утрачена, культуры, в которой романтики увидели сосуществование разных смыслов жизни, их обнаженность во время площадных праздников»[872].

Карнавальность как состояние романтического духа В.И. Грешных связывает со снижением пафоса раннеромантического энтузиазма, профанацией его идей. «Карнавал духа в романтизме — это игра его смыслов <…> Дух человека как нечто тайное и самое сокровенное освобождается от оков индивидуального и раскрывается в своем общественном, площадно-открытом миру бытии, демонстрируя свою амбивалентность»[873].

Игра смыслов, снижение романтического энтузиазма свойственны флоберовскому диптиху о поэте – новеллам «Адская греза» и «Quidquid volueris». В этом отношении особенно выразителен гротескный финал «Quidquid volueris»: скелет «поэта» Джальо выставлен в зоологическом музее на обозрение любопытствующим горожанам. Но прямым проявлением «карнавала романтического духа» стал образ поэта-буржуа Гарсона, навеянный книгой Рабле[874].

Постепенно утрачиваемый энтузиазм приводит к смятению романтического духа. Смятение духа есть результат творческого инакомыслия, критического осмысления раннеромантической эстетики. «Создавая и осваивая новое направление в развитии литературы, иенские романтики предчувствовали свое истощение, которое видится прежде всего, как ни парадоксально это звучит, в активном утверждении своих манифестов», – пишет В.И. Грешных. «В самой природе романтизма лежала его кратковременность. В своих самых высших

[872] Там же. С. 19.
[873] Там же.
[874] Рабле был одним из любимых авторов Флобера. В 1838 году, работая над мистенией «Смар» он сочинил «Этюд о Рабле», представив в нем писателя гением и бунтарем. Flaubert G. Étude sur Rabelais // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris : Gallimard, 2001. P. 527-538.

проявлениях он свелся к нескольким недолгим вспышкам, а затем начиналась ловля отблесков, ловля воспоминаний», – цитирует он Н.Я. Берковского[875].

Знаком смятения отмечены первые автобиографические сочинения Флобера. Об этом свидетельствуют их названия: «Тревоги», «Агонии», «Мемуары безумца».

Смятение ведет немецких романтиков (Фридриха Шлегеля, Брентано) к религии как более совершенному способу постижения истины. «Он пережил обращение, <…> как многие романтики, он возвращается к вере отцовского дома», – пишет о Брентано Н.Я. Берковский.[876].

Смятение Флобера принимает форму абсолютного сомнения: «Я хотел найти прекрасное в бесконечном, а нашел там сомнение», – пишет он в «Мемуарах безумца»[877].

Опыт абсолютного сомнения запечатлен в мистерии «Смар».

## § 3. Опыт сомнения («Смар, старинная мистерия», «Дневник 1840 – 1841 гг.», «Пиренеи – Корсика»)

### 3.1. История создания, источники мистерии «Смар»

Сочиняя «Мемуары безумца», Флобер начал произведение в ином жанре – мистерию «Смар». Жанр мистерии, сочетающий драматическое и эпическое начала, фантастические и философские черты, позволил автору в иной форме выразить и обобщить свой индивидуальный опыт. И подобно тому, как личный роман превратился в автобиографию, история отшельника Смара стала рассказом автора о себе самом.

Жан Брюно, не причисляя «Смара» к произведениям автобиографического цикла, все же признает, что это «гибридное, полудраматическое, полуэпическое», «не похожее ни на одну романтическую мистерию» сочинение, «начатое как рассказ о вымышленном персонаже», постепенно превращается в

[875] Грешных В. И. Мистерия духа. С. 145.
[876] Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 334.
[877] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 123.

«автобиографическое, исповедальное повествование, становится все более и более личным»[878].

Родство «Мемуаров безумца» и «Смара» подчеркивает Ги Сань: «Повесть и мистерия имеют много общего. И в том, и в другом случае Флобер рассказывает о своем детстве, страдает из-за невозможности воплотить мысль в слове»[879].

В «Мемуарах безумца» Флобер пишет о том, как, оставив поэзию, он «бросился в область размышлений»[880], попытался противопоставить искусству науку и философию. Так он надеялся найти способ познания бесконечного мира и бесконечной человеческой души. «По каким ступеням можно сойти из бесконечности к рассудку? Как последовательно низвести мысль, чтоб не разрушить ее? Как уменьшить этого гиганта, заключившего в себя бесконечность?», – спрашивал он себя в «Мемуарах»[881].

Но стремление приблизиться к абсолюту с помощью разума не увенчалось успехом и привело к сомнению. «Я усомнился во всем, – признается юный автор в «Мемуарах безумца», – в любви, во славе, в Боге – во всем, что есть, во всем, что может быть»[882]. В мистерии «Смар» он рассказывает о попытке сделать сомнение мировоззренческой позицией, инструментом познания бесконечности. «Знаешь, с тех пор, как вас, тебя и Альфреда, нет рядом, я куда больше анализирую самого себя и других. Я беспрерывно занимаюсь анатомией», – писал он Эрнесту Шевалье, работая над «Смаром»[883].

Мистерия стала плодом этого исследования. Герои мистерии воплощают разные грани сознания автора: Смар – веру, а явившийся в облике ученого Сатана – разум. Искушения отшельника Сатаной есть искушения веры рациональным знанием. Персонификацией сомнения выступает Юк, бог гротеска.

---

[878] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 217. Об автобиографическом характере мистерии упоминает Айюша Хилард (Hilliard A. Le rythme de Smarh: deux modes contrastés du vœu de désintégration chez Gustave Flaubert // Romanic Review. 1986. Vol. LXXVII, no. 1. P. 55-70).
[879] Sagnes G. Smar. Notice. P. 1398.
[880] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 68.
[881] Там же. С. 68.
[882] Там же. С. 70-71.
[883] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 31. Эрнесту Шевалье, 26 декабря 1838 г.

Замысел «Смара» возник осенью 1838 года, об этом свидетельствует письмо к Эрнесту Шевалье от 11 октября: «Я ничего нового не написал с тех пор, как мы расстались, я размышляю, строю планы. Но все это так неопределенно, незавершенно, что нет смысла писать тебе об этом»[884].

В ноябре Флобер все еще обдумывает сюжет мистерии: «Строю планы, создаю сцены, представляю в мечтах бессвязные, воображаемые ситуации, в которые переношусь и погружаюсь. Престранный мир – моя голова!», – пишет он другу[885]. В декабре он уже ясно представляет план «Смара» и осознает сложность его воплощения: «Теперь уж сам не знаю, продолжать ли свое сочинение, – в нем я натыкаюсь на трудности непреодолимые и на каждом шагу срываюсь в пропасть»[886].

В конце февраля 1839 года он вновь пишет Шевалье о том, как сложно реализовать замысел, сомневается в себе: «Два месяца назад я начал мистерию и все что написал – абсурд, без малейшего смысла. Быть может, я это брошу. Мне открывались величественные дали, но нависли тучи и погрузили меня во тьму пошлости»[887].

Он все же возвращается к «Смару» в марте 1839 года: «Принялся снова за давно заброшенную работу, за мистерию, этакое рагу, о котором, кажется, тебе уже писал», – сообщает он Шевалье, и подробно пересказывает сюжет:

«Сатана ведет человека (Смара) в бесконечность; оба подымаются в воздух, пролетают огромные расстояния. При виде открывшихся ему чудес Смар преисполняется гордыни. Он полагает, что постиг все тайны мироздания и бесконечности, но Сатана увлекает его еще выше. Тогда ему становится страшно, он дрожит, бездна как будто готова его поглотить, в этой пустоте он робеет.

Оба возвращаются на землю. Здесь его, человека, почва; он говорит, что создан для жизни здесь и что в природе все ему подвластно. Тогда налетает буря, море вот-вот его затопит. Он опять признается в своей слабости и ничтожестве.

---

[884] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 29. Á Ernest Chevalier. 11 octobre 1838.
[885] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 31. Эрнесту Шевалье, 30 ноября 1838 г.
[886] Там же. С. 30-31. Эрнесту Шевалье, 26 декабря 1838 г.
[887] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 38. Á Ernest Chevalier, 24 février 1839.

Сатана ведет его к людям: 1) дикарь воспевает свое счастье, кочевую жизнь, но вдруг его охватывает желание идти в город; не в силах этому противиться, он уходит. Это – варвары, приходящие к цивилизации. 2) Смар и Сатана приходят в город, посещают удрученного скорбью короля, повинного в семи смертных грехах, потом бедняка, супружескую пару, покинутый храм. Все части храма обретают голос и начинают жаловаться; от нефа до каменных плит все говорит, все проклинает Бога. Тогда этот храм, ставший нечестивым, обрушивается.

В мистерии есть еще один персонаж, участвующий во всех событиях и обращающий их в шарж. Это Юк, бог гротеска. Так, в первой сцене, когда Сатана искушает Смара гордыней, Юк убеждает замужнюю женщину отдаваться всем мужчинам без разбору. Это смех рядом со слезами и скорбью, грязь рядом с кровью.

Но вот Смару опостылел мир, он хотел бы, чтобы все на этом кончилось, Сатана же, напротив, заставляет его испытать все страсти и все горести, которые он видел. На крылатых конях Сатана летит с ним к берегам Ганга. Там – чудовищные, фантастические оргии, сладострастие, насколько хватит моего воображения; но сладострастие утомляет человека. Он еще должен испытать честолюбие.

Он становится поэтом; утратив иллюзии, впадает в беспредельное отчаяние – небо может проиграть спор. Смар, однако, еще не испытал любви. Появляется женщина... женщина... он ее полюбил. Он снова стал прекрасен, но Сатана тоже в нее влюбился. Тогда они начинают ее соблазнять, каждый по-своему. Кто одержит победу? Ты думаешь, Сатана? Нет, побеждает Юк, гротеск. Женщина эта – Истина»[888].

В пересказе Флобер дает ключ к своему произведению, но, как справедливо заметил Ги Сань, сам текст намного богаче, экспрессивней, разнообразнее в

[888] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 33-34. Эрнесту Шевалье,18 марта 1838 г.

способах выражения, заключает в себе много личного, связанного с жизнью автора, чего не позволяет увидеть в нем это краткое резюме[889].

Работа была завершена 14 апреля 1839 года. Флобер назвал «Смара» «старинной мистерией». Новую жизнь этому средневековому жанру дал Байрон. Мистерия была одним из любимых французскими романтиками жанров. Флобер читал мистерии Байрона «Каин» (1821), «Небо и земля» (1822) во французских переводах[890]. Он был знаком также с мистериями Альфреда де Виньи, Александра Дюма и Теофиля Готье[891], но «Смаром» он более всего обязан Гете, Байрону и Эдгару Кине.

«Байронизм», по замечанию Жана Брюно, обнаруживается в «идейном плане» мистерии, а ее стиль восходят к «Агасферу». Флобер был обязан Кине и характером Юка, – утверждает исследователь. Язвительный бог гротеска, по его мнению, играет в «Смаре» ту же роль, что и Моб (Смерть) в книге Кине[892].

Пролог на Небесах и вторая сцена «Смара», где отшельнику является Сатана, искушая его высшим знанием, не могут не вызвать в памяти «Фауста». К тому времени Флобер читал трагедию Гете. Правда, ему известна была только ее первая часть, перевод второй части не был тогда опубликован во Франции. О Гете он мог беседовать со старшим другом – Ле Пуатвеном. Альфред был поклонником немецкого писателя. «Я верно исповедую твой культ / Я жил тобой, рос под твоим крылом, / и пред тобой, и пред созданьями твоими / я так благоговел, как поклоняются Творцу», – писал он в послании «Гете»[893].

Исследователи безуспешно пытались объяснить происхождение имени Юка, бога гротеска. Этимология имени главного героя остается столь же неясной.

---

[889] Sagne G. Smar. Notice. P. 1400.

[890] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 205-211; Реизов Б. Г. Творчество Флобера. С. 31-33.

[891] Vigny A. Poèmes antiques et modernes. Paris: Hachette, 1914. 334 p.; Dumas A. Don Juan de Marana, ou la Chute d'un Ange, mystère en cinq actes. Paris: Marchant, 1836. 303 p.; Gautier T. Une larme du diable. Paris: Desessart, 1839. 94 p.

[892] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 205-211; Degoumois L. Flaubert à l'école de Goethe. Genève: Sonore, 1925. 68 p.

[893] Le Poittevin A. Une promenade de Bélial et Œuvres inédites. Précédées d'une introduction sur la vie et le caractère d'Alfred Le Poittevin par René Descharmes. Paris: Les Presses Françaises, 1924. P. 105. Пер. Г. Модиной.

Льюис Шэнкс ассоциирует имя отшельника с именем монаха Смарагда, первого настоятеля аббатства Сен-Мишель. Флобер мог слышать об этом на уроках истории. Правда, тут же ученый выдвигает иное предположение и возводит имя отшельника к имени Эсмеральды: «Юный ученик Гюго не нашел ничего более романтического, как дать мужской латинский вариант имени Эсмеральда своему герою. Он назвал его Смаром, то есть Смарагдусом»[894]. Жан Брюно, комментируя это предположение, справедливо замечает: «Трудно вообразить, что может быть общего у цыганки Гюго и отшельника Флобера»[895]. Но Льюис Шэнкс допускает и третью версию: имя отшельника может быть навеяно новеллой Шарля Нодье «Смарра». Так Нодье назвал духа кошмарных сновидений[896].

Заметим, что, кроме созвучия имен, злой дух из новеллы Шарля Нодье и кроткий отшельник Флобера ничего общего не имеют. Однако некоторые сцены мистерии – полет на крыльях Сатаны, дуэт Смерти и Юка, ожившие изображения на витражах старинной церкви, финал, в котором герой низвергается в бездну – отмечены чертами страшного сновидения, и атмосфера необъяснимого ужаса перед образами собственного воображения роднит мистерию Флобера с новеллой Нодье.

### 3.2. Разум против веры

В мистерии появляется новая «маска» автора, после сверхчеловека Альмароэса, полузверя Джальо и поэта-безумца, впервые в художественном мире Флобера возникает отшельник. Образ христианского монаха позволяет Флоберу объединить два принципа: телесный и духовный. «То, что в «Адской грезе» представлено было образами Альмароэса и Сатаны, Флобер соединяет в образе Смара: он человек, но человек особенный, призванный к духовной жизни[897].

---

[894] Shanks L. Flaubert's Youth 1821–1845. P. 78; Coleman A. Some sources of Flaubert's «Smarh» // Modern Language Notes. 1925, April. P. 205-215.
[895] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 204.
[896] Shanks L. Flaubert's Youth 1821–1845. P. 7.
[897] Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain: Flaubert et Les Tentations de saint Antoine. Paris: Honoré Champion, 1997. P. 131.

В финале мистерии Смар становится поэтом, и в этом отождествлении отшельника и поэта сказалась уверенность Флобера в священном статусе искусства, интуитивное представление о единстве прекрасного и священного. Наконец, возникновение нового образа, в котором автор выражает представление о себе самом, определено его новыми тревогами и новым характером искушений.

В «Путешествии в Ад», «Плясках Смерти» и «Адской грезе» Сатана искушал героев, предлагая им признать власть страстей и небытия, но герои стояли выше веры и сомнений: Христос сам является объектом веры, Альмароэс – аллегория абсолютного разума. Он всеведущ.

В «Смаре» тема искушений получает иное звучание – это искушение абсолютным сомнением, и подобное искушение не будет иметь смысла, если человек способен противопоставить знанию свое знание, потому героем мистерии Флобер делает наивно верующего отшельника. «Мудрость Смара – это всего лишь святая наивность, – пишет Ги Сань – Ему нечего возразить Сатане, толкующему о существовании души, границах добра и зла»[898].

Действительно, отшельник признает: «Я не ученый муж. Мне довольно божественного знания, оно меня возносит над людьми и приближает к Богу»[899]. «Святой среди святых»[900], Смар воплощает абсолютную веру, и потому возможно противопоставить ей абсолютное сомнение.

В первой части мистерии Сатана, представившись странствующим философом, смущает душу отшельника жаждой познания. Есть только одно истинное знание – утверждает демон, – это познание бесконечности[901]. Бог, уверяет он отшельника, есть ни что иное как бесконечность, и обещает поднять Смара «к вершинам мироздания»[902].

Идея полета навеяна мистерией Байрона «Каин»[903], но Флобер наполняет эту сцену иным смыслом. В «Каине» размышления о категориях добра и зла,

---

[898] Sagnes G. Smar. Notice. P. 1406.
[899] Flaubert G. Smar. P. 548.
[900] Ibid. P. 541
[901] Ibid. P. 550.
[902] Ibid.
[903] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 211.

божественной справедливости, оппозиции духовного и телесного, свойственной человеку, определены ключевым характером проблемы смерти и бессмертия. Люцифер является Каину в тот час, когда героя одолевают сомнения в справедливости Бога, создавшего смерть. Идеей бессмертия Люцифер искушает Каина, унося его в бесконечность вселенной.

Сама тайна мироздания, влекущая Каина, есть тайна смерти. «К чему тебя влекло всего сильнее?» – спрашивает Люцифер.

«К тому, чего я никогда не ведал

И ведать бы не должен – к тайне смерти», – отвечает Каин»[904].

В сцене полета слова «смерть» и «бессмертие» повторяются в репликах Каина и Люцифера, подобно «скрепам» в трагедиях античных драматургов. Каин узнает, что именно смертная предопределенность полагает границы человеческому знанию:

Лишь время и пространство неизменны,

<…> Ты – прах, ты не постигнешь

Того, что выше праха, и увидишь

Лишь то, что было прахом[905].

В итоге Байрон противопоставляет телесному несовершенству человека возможность духовного совершенства, а вере – свободный разум:

Один лишь добрый дар

Дало вам древо знания – ваш разум:

Так пусть он не трепещет грозных слов

Тирана, принуждающего верить

Наперекор и чувству и рассудку.

Терпи и мысли – созидай в себе

Мир внутренний, чтоб внешнего не видеть:

Сломи в себе земное естество

И приобщись духовному началу![906]

---

[904] Байрон Дж. Каин. Мистерия / пер. И. Бунина // Собр. соч.: в 4-х т. Т. 4. М.: Правда, 1981. С. 362.

[905] Там же. С. 364.

Отшельник Флобера, в отличие от мятежного героя Байрона, верует кротко, мир представляется ему совершенным, и в знании он предвидит возможность приблизиться к источнику мировой гармонии, к Творцу: «Куда стремлюсь? Не знаю, но знать хочу, подняться ввысь и видеть. Все, что мне было ведомо, ничтожным, жалким стало. Душу охватили странные желания. Познать бы бесконечность! Мир, где я рожден, понять! Тебя, кому я поклоняюсь, Тебя увидеть, Боже!»[907].

Во второй части мистерии Сатана увлекает героя в пространство вселенной, и поначалу красота мироздания подтверждает надежду отшельника видеть Творца, создавшего мир для человека: «Я поднимаюсь к небосводу, а он все удаляется. Вокруг вращаются миры, так значит я – центр этого подвижного творения. О, как огромно мое сердце! Я выше презренного земного мира, неразличимого с безмерной высоты. Играя, кружатся вокруг меня светила, летят огненногривые кометы. Пройдут века, они промчатся вновь, подобно кобылицам в облачных полях. Меня баюкает безмерность! Об этом я мечтал – парить блаженно в бесконечности»[908].

Но Сатана развенчивает его теоцентрические иллюзии: Творец незрим и недостижим. Чувство свободы и восхищение небесной гармонией в душе Смара сменяется ужасом бездны: «Зрелище это непостижимо для смертной души», «мироздание рушится на меня, вечность дурманит, губит», «я умираю, бесконечность истомила меня», – жалуется он[909].

Сатана все более смущает его, говоря о несовершенстве мира и равнодушии Творца: «О, если ты велик настолько, чтоб видеть – увидишь вокруг одни лишь слезы. А если ты способен слышать – услышишь только горестные вопли: так мироздание поет хвалу Создателю. <…> Оставь Творца сияющего праха, теперь он сам не видит в этом смысла. Ему нет дела, жив иль умирает червь ничтожный. Он высоко, превыше всех, простерся в бесконечности, покрыл ее плащом, как

---

[906] Там же. С. 387.
[907] Flaubert G. Smar. P. 549.
[908] Ibid. P. 551.
[909] Ibid. P. 552.

саваном, и созерцает звезды, блуждающие в пустоте. Один в недвижной вечности. Великий, он творит, а результат – несчастье»[910].

Искуситель стремится убедить отшельника в относительности добра и зла, универсальной власти последнего и в том, что сам Творец, быть может, «демон обширного затерянного ада, где все наказаны уже при жизни»[911]. Вновь, как это было в «Плясках Смерти», Сатана побуждает героя признать власть небытия, внушает, что бесконечность и есть небытие: «Устанет мир кружиться и сиять, и в прах рассыплется. Придет закат последний, и в ночь небытия светило канет. <…> И Он погибнет тоже, <…> и этот Голос дрогнет, навеки умолкая. И этот яркий Свет померкнет. <…> Ты станешь равным нам в небытии, Ты, чья воля нас извлекла оттуда! Могущественный дух, рожденный созидать и убивать, Ты тоже обречен!»[912].

Столкнувшись с бесконечностью, разум рождает бесконечные сомнения. Всякое утверждение он превращает в отрицание. Едва Смар в ответ на рассуждения Сатаны, выражает некоторую уверенность, делает некий вывод, как демон немедленно и красноречиво доказывает обратное.

Разум подвергает сомнению и свои собственные возможности: «небытие обширнее человеческого ума, обширнее мироздания, оно охватывает мир, вгрызается, вонзается в него»[913].

«В этой мистерии, – заметила Жизель Сежанже, – впервые возникает иное, нежели в более ранних текстах представление о Небытии. Это понятие теперь имеет не только онтологический, но и гносеологический характер. С одной стороны – это Не-бытие, черная дыра в онтологической реальности, а с другой – понятия Небытия приобретает пропедевтическую функцию, это некая фиксированная позиция, делающая относительными все построения разума, некий уровень знания»[914].

---

[910] Flaubert G. Smar. P. 552-553.
[911] Ibid. P. 558.
[912] Ibid. P. 544.
[913] Ibid. P. 555.
[914] Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain. P. 132.

Созерцание бесконечности и речи Сатаны гасят каждый новый порыв надежды в душе отшельника. Мироздание предстает бездонной пропастью, у бытия нет цели, и нет свободы ни для звезд, ни для Сатаны, ни для самого Творца: «Он сам не может избежать того, что предначертал когда-то», и «не способен уничтожить сам себя»[915].

Таким образом, встреча с бесконечностью и попытка разумного ее постижения не дают позитивного знания: душа человеческая и сущность Бога равно непостижимы, несовершенны и порочны, «истина скрыта в тени, человек тянет к ней руки, она же вечно ускользает»[916]. И отшельник молит вернуть его на землю: «Ты лучше покажи мне мир, открой мне жизнь. Ты показал мне Бога – яви теперь людей»[917]. Если постичь бесконечность и цель мироздания невозможно, полагает Смар, то земная жизнь и человеческая душа должны быть понятны ему.

Земному странствию Смара посвящена третья часть мистерии. Первые две части (явление Сатаны и полет в бесконечном пространстве) решены в драматической форме: диалоги персонажей сопровождаются авторскими ремарками. В третьей части диалоги перемежаются с обширными описаниями. «Это, – пишет Жан Брюно, – выгляди так, словно Флобер начал драму, но постепенно все больше склонялся к эпическому повествованию»[918]. Подобное движение от драмы к роману, отмечает исследователь, заметно уже в пьесе «Людовик XI». В последних ее сценах эпическое начало явно преобладает над началом драматическим[919].

Заметим, что в «Смаре» эта метаморфоза не случайна, но связана с поиском формы, способной вместить внутренний опыт автора, историю его мысли.

Основой драматического начала первых сцен мистерии стало противостояние разума и веры, и по форме эти части близки философскому диалогу. Флобер не отрицает гармонии Вселенной, и потому инструментом ее познания делает разум, пусть несовершенный и конечный. Земная жизнь, душа

---

[915] Flaubert. Smar. P. 519-615.
[916] Ibid. P. 556.
[917] Ibid. P. 560.
[918] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 215.
[919] Ibid.

человеческая представляются ему хаосом страстей. Потому жизнь человеческую Смар «познает» иным способом: его наставником становится Юк – бог гротеска, «непревзойденный знаток земного мира, способный наилучшим образом истолковать его»[920]. Сатана же по-прежнему воплощает рациональное начало, и здесь к нему возвращается та роль владыки страстей, какую исполнял он в «Плясках Смерти».

Бог гротеска в «Смаре» – еще одна «маска» Флобера. Он воплощает абсолютное сомнение автора, и эта гносеологическая позиция далека от рациональной.

Жан Брюно называет Юка первым крупным художественным образом Флобера. «В нем, – отмечает исследователь, – соединились черты Мефистофеля, Моб и, без сомнения, черты гротескного буржуа Гарсона»[921].

Действительно, Юк так же, как Гарсон, издевается над моралью, защищает порок, смеется над буржуа, изрекает прописные истины и сам же потешается над ними. Разинув рот, он извергает сразу «ложь, клевету и поэтические бредни, молитвы и пародии». И все это «течет и разрастается, сплетаясь и впиваясь семенами людям в уши и всходит в их мозгу, чтобы одно создать и сокрушить другое, зарыть живого, мертвеца извлечь на свет, порок возвысить и унизить добродетель»[922]. Юк глумится над церковью, дворцом и кабаком, корчит гримасы и нищему, и королю.

Жизель Сежанже, возводя образ Юка к теории гротеска Виктора Гюго, подчеркивает своеобразие флоберовского персонажа: «Гротеск у Гюго – это безобразное устремленное к бесконечному. Он указывает на возможное присутствие в отсутствии, усиливает представление о ценности Прекрасного. У Флобера Юк исполняет иную роль, и функция гротеска здесь иная. Он все отрицает, все осмеивает, все разрушает. В нем нет ничего, кроме шутовства»[923].

---

[920] Flaubert G. Smar. P. 568.
[921] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 212.
[922] Flaubert G. Smar. P. 575.
[923] Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain. P. 133-442 p.

Заметим, что Гюго рассматривает гротеск, как прием, «новый элемент, вошедший в поэзию». Это средство избежать однообразия «всеобщей красоты» в искусстве, «передышка», «мерка для сравнения», исходная точка, «от которой поднимаешься к Прекрасному с более свежим и бодрым чувством», свидетельство того, что «все связано друг с другом»[924].

Флоберу в то время гармония противоположных начал представлялась недостижимой. Гротеск для него не только художественный прием, и не только «шутовство», но воплощение особой точки зрения. «Я теперь смотрю на мир как на спектакль и смеюсь над ним», – говорит он в сентябре 1838 года, обдумывая план мистерии[925], и через полгода, завершая работу, пишет Шевалье: «Если когда-нибудь я и приму деятельное участие в жизни мира, то как мыслитель и развратитель. Я всего лишь буду говорить правду, она будет ужасной, жестокой, обнаженной»[926].

«Правда» в то время неотделима для него от сомнения и даже отождествляется с ним, эта мысль уже прозвучала в «Мемуарах безумца»[927]. Юк в «Смаре», воплощая абсолютное сомнение, предвещает то значение гротеска, какое будет свойственно художественной культуре модернизма, то есть осознание абсурдности всего существующего. Реальность, изображение которой основано на принципах подобного гротеска, «растворяется в аллюзиях и реминисценциях, зеркальных отображениях одного в другом» и формируется как «игровое пространство, близкое стихии карнавала», «балаганного празднества»[928].

И в мистерии Флобера зрелище, показанное Богом гротеска, пронизано многими литературными аллюзиями и разворачивается как балаганное действо.

Комедия бытия «затянута не в меру» – объявляет Юк, – но все же жизнь человеческая – «занятный фарс», и люди в нем – «марионетки», а Сатана

---

[924] Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Собр. соч. в 15-ти т. Т. 14. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. С. 87.
[925] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 28. Эрнесту Шевалье, 13 сентября 1838 г.
[926] Там же. С. 32. Эрнесту Шевалье, 24 февраля 1839 г.
[927] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 124.
[928] Магда Т. И. Гротеск как феномен культуры // Философия XX века: школы и концепции. СПб.: Санкт-Петербург. филос. о-во, 2001. С. 134-135.

кукловод[929]. Юк действует как режиссер, показывая отшельнику отдельные сцены, заранее определяя их последовательность: «начнем с истории, затем перейдем к анатомии, а завершим представление гастрономией и географией» [930].

Историю представляют три эпизода: Дикарь, оставив безмятежную жизнь на лоне природы, устремляется в город, буря стирает с лица земли королевский дворец, рушится древняя Церковь.

Анатомии соответствует «Маленькая буржуазная комедия» из современной жизни.

В заключительной части Смар сам становится актером, исполняя главную роль в спектакле. Речь в этих сценах идет о странствии на Восток, о роскоши и чувственных наслаждениях, об искушении Смара гордыней, превращении его в императора, покорителя мира.

Эти эпизоды завершены по смыслу, самостоятельны и решены в особых формах: лирический монолог Дикаря, притча о тщетности земной власти, физиологический очерк о супружеской жизни, драматическая миниатюра об искушении нищего алчностью и гордыней, аллегорическая картина победы разума над верой, фантастические картины искушений Смара.

Поначалу отшельник послушно следует за Юком, и, «чтоб лучше видеть город и долину»[931], поднимается на вершину горы, затем входит во дворец, бредет по городу, оказывается у стен старинной церкви. Он больше не размышляет и не спорит, а только смотрит, словно внимательный зритель в театре.

В небесном странствии Смару открылись бездны вселенной, на земле он обнаруживает бездны человеческой души. Люди предстают рабами страстей. В «Мемуарах безумца» Флобер признавался, что страсти были знакомы ему «по книгам»[932]. И сцены земной жизни «Смара» в основе своей имеют литературные источники.

---

[929] Flaubert. Smar. P. 568.
[930] Ibid.
[931] Ibid.
[932] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 80, 112.

В монологе охваченного неизъяснимой тоской Дикаря звучат реминисценции из «Рене» Шатобриана». «Незримая рука меня влечет куда-то – вот так песок пустыни носит ветер, так листья осенью кружатся вихрем, и я хочу, как эти листья, лететь по ветру. Я их преследовал, что было сил, галопом гнал коня, но листья вдруг взметнулись и пропали в облаках, а братья их, упавшие в поток с ним прочь умчались» – сетует Дикарь[933].

Правда, герой Шатобриана противопоставляет свою тоску «мимолетной печали» дикарей. Их грусть, рожденная «избытком счастья», исчезает, стоит лишь с умилением поднять взор в небо, в поисках того неведомого, «что проникается жалостью к дикарю»[934]. Флобер же одарил Дикаря тоской более глубокой и потому Ги Сань справедливо видит в этой «шатобриановской» сцене оттенок руссоизма[935].

Сцена гибели Короля представляет собой прямой парафраз сцены из «Агасфера» Кине: в ней Океан, подчиняясь воле Создателя, разливается потопом, овладевает дворцом и королевством. В горделивой ярости Титан стремится затопить всю Землю, но по слову Творца отступает, усмирившись[936].

В «Смаре» эта сцена приобретает иной смысл: торжествует не божественная сила и воля, но страсти и небытие. В отличие от Кине, Флобер окружает Короля не раболепными слугами, а Смертными грехами. Каждый их них искушает владыку, а сами искушения разворачиваются в сцены-миниатюры.

Тщеславие сулит Королю славу завоевателя, и возникает описание кровавой битвы, гибели людей, дымящихся руин. Сладострастие манит к роскоши и чувственным наслаждениям, но погрузившийся в них Король открывает вдруг низменный и отвратительный облик самого Сладострастия. Алчность рождает в

---

[933] Flaubert G. Smar. P. 571. «Часто, подняв голову, следил я глазами за перелетными птицами. Я представлял себе дальние берега, чужие страны, куда они улетают, я хотел обладать их крыльями и тоже устремиться вдаль. Тайное чувство смущало меня: сам я, чудилось мне, странник, но голос, звучавший с неба, казалось говорил:… подожди, поднимется ветер смерти, и тогда устремишься ты в свой лет в неведомые края, которых алчет твое сердце», – сетует Рене (Шатобриан Р. Рене. С. 11).
[934] Шатобриан Р. Указ. соч. С. 11.
[935] Sagnes G. Smar. Notice. P. 1401.
[936] Quinet E. Op. cit. P. 74-77.

нем влечение к золоту, а Зависть заставляет желать всего без разбора, даже лохмотьев нищего.

Наконец, Гордыня внушает Королю, что весь мир принадлежит ему. Он воздвигает алтари самому себе. Но гордыня все растет, полнит сердце, душит его, и владыка сокровищ, наложниц и множества слуг сам оказывается рабом страстей и пороков. Тогда ветер мощным порывом врывается во дворец, гасит свечи, уносит трон и Короля. «Все стало прахом, кануло в небытие»[937], – так заключает Флобер эту сцену, по смыслу родственную финалу его ранней пьесы «Людовик XI» и предвещающую явление Смертных грехов святому Антонию в первой версии «Искушения».

«Литературный» характер этого эпизода, как, впрочем, и следующих, подчеркивает реплика Сатаны: «О, как эротично, бурлескно, пасторально, чувствительно, меланхолично! Питательная литературная похлебка для чахоточных!»[938]. Он предлагает показать Смару жизнь или смерть, измену или верность, и перед отшельником разворачивается новое зрелище – «Маленькая буржуазная комедия».

Она разделена на шесть коротких сцен, первым двум предшествуют обстоятельные ремарки, затем они исчезают. Герои обмениваются репликами лишь в начале первой сцены, а далее следует повествование от третьего лица о том, как после свадьбы романтические иллюзии новобрачной рассеялись. Она обнаружила, что муж ее глуп, а тот вскоре вернулся к привычкам холостяцкой жизни.

Финал «Маленькой буржуазной комедии» печален: «Они прожили под одной крышей до самой смерти: внешне и по закону вместе, а в душе и по сердцу – врозь. <…> Первой умерла жена. Сын и духовник приняли ее последний вздох. Мужу сообщили об этом – он тут же облачился в траур»[939].

---

[937] Flaubert G. Smar. P. 578.
[938] Ibid.
[939] Flaubert G. Smar. P. 581.

Эпилогом к зрелищу служит реплика Юка: «А вот мужу найти подходящий гроб было непросто. Виной тому – длинные, крутой спиралью завитые рога. И как это супруг столь добродетельной дамы умудрился обзавестись ими?»[940].

Название эпизода, деление на сцены и его содержание свидетельствуют о влиянии Бальзака, а в начале третьей сцены, пропуская описание медового месяца, Флобер прямо отсылает к Бальзаку: «Читайте «Физиологию брака» господина де Бальзака, там сказано об этапах супружеской жизни»[941].

Далее Юк показывает Смару нищего, ставшего убийцей, а затем приводит к Церкви. Сцена, где звучат жалобы Церкви, так же, как и сцена гибели Короля, восходит к «Агасферу» Кине, и так же Флобер наполняет ее иными деталями и придает ей иной смысл.

В драме Кине Страсбургский собор, обретая голос, объявляет себя «воплощением вечности на земле»[942]. В мистерии Флобера Церковь жалуется на забвение ее верующими. Реплики произносят неф, чаша для святой воды, витражи, колонны, каменные плиты пола, горгульи и колокол. Сатана сокрушает Церковь под громкий смех и рукоплескания философов. Крушение Церкви ассоциируется с утратой веры, и символический характер этой сцены подчеркивает образ бесплодной, покрытой пеплом пустыни, в которой оказался Смар.

Здесь завершается первая часть земного странствия отшельника. Его итог – отчаяние. «Так кто же ты?» – вопрошает он Сатану. И тот отвечает: «Я – Дьявол!»[943].

Впервые Флобер называет искусителя Дьяволом, именно так станет он называть его в «Искушении святого Антония». А вопрос отшельника и ответ Дьявола будут повторены в каждой версии «Искушения».

Эпизоды земного странствия, основанные на различных литературных источниках, не только предвещают будущие произведения Флобера, но

---

[940] Ibid. P. 584.
[941] Ibid. P. 580.
[942] Quinet E. Op. cit. P. 269.
[943] Flaubert G. Smar. P. 589.

генетически восходят к более ранним его сочинениям. «Маленькая буржуазная комедия», будучи «этюдом» к роману «Госпожа Бовари», продолжает тему новеллы «Страсть и добродетель». Образ нищего-преступника уже появился в одном из фрагментов «Агоний»[944]. Рене Дешарм утверждает, что «все идеи «Смара» присутствуют в новелле «Адская греза»»[945]. Тимоти Анвин обнаруживает родство «Смара» и мистерии «Пляски Смерти»: «Смар», как и «Путешествие в Ад» есть история искушений, и также как «Пляски Смерти», это история столкновения сил Добра и Зла»[946].

Однако более всего «Смар» связан с «Мемуарами безумца». Сцена с Дикарем, уходящим в город, эпизод гибели короля пронизаны мотивами VI – VII глав этой повести[947]. И реплика Смара в финале первой части его земного странствия: «Я поднялся в бесконечность, но она едва не погубила меня, я странствовал по земле – и вот лишился сил: природа человека мерзостна. <…> Я знать хотел, и вот едва ли, что узнал. Я жаждал света – ты погрузил меня во тьму, и черный горизонт недостижим, непроницаем взором»[948], – звучит как парафраз фрагмента XIX главы «Мемуаров безумца»: «Отчего так чисты небеса, а земля так порочна – вопросы эти ведут во мрак, и нет из него исхода»[949].

В аллюзиях на книги предшественников, современников и на собственные сочинения сказался автобиографический характер мистерии Флобера. Писатель

---

[944] «Нищета – это человек с оскалом длинных белых зубов. Зимним вечером он поджидает вас за углом и, угрожая пистолетом, замогильным голосом требует хлеба». (Флобер Г. Агонии. С. 50).

[945] Descharmes R. Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857. P. 120.

[946] Unwin T. Art et infini. P. 51.

[947] Сцена с Дикарем завершается ремаркой: «И хохотом разразился Сатана, глядя, как человечество бредет роковым путем и цивилизация занимает девственные леса». О тщетности этого пути предостерегает Дикаря его гений: «Многие, как и ты, ушли в города. <…> Долго брели они, а дорога все тянулась вдаль, простиралась бесконечная пустыня, счастье бежало впереди и манило, как тень. Они оборачивались, но тщетно! Ветер вздымал прах за их спиной. И в долгом странствии обрели они безысходную печаль, мучительную агонию, безнадежность и смерть». (Flaubert G. Smar. P. 574). А в «Мемуарах безумца» герой размышляет: «Горе этой бесплодной цивилизации, что сушит и губит все, устремленное к солнцу поэзии и души! <…> Когда же придет конец этому обществу, истощенному всевозможным развратом, развратом ума, тела и души? И агонии лживого и лицемерного вампира, именуемого цивилизацией, возрадуется Земля. <…> И в колыбели сгинут народы, подобно растениям, сломленным ветром, увядающим до расцвета». (Флобер Г. Мемуары безумца. С. 81-82).

[948] Flaubert G. Smar. P. 589.

[949] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 124.

вполне осознанно обращается к этому приему. «Я – человек-цитата», – писал Флобер 12 сентября 1835 года Эрнесту Шевалье[950]. Он не только ищет форму, в которой может выразить свои размышления, но, осознавая себя художником, рассматривает то, что прочел и то, что написал как опыт, неотделимый от истории его жизни, как саму жизнь писателя.

### 3.3. Экзистенциальное сомнение

Во второй части земного странствия автобиографические мотивы звучат все отчетливее. Отшельник уже не зритель, но герой зрелища. Юк уступает место Сатане, и тот вновь становится наставником Смара. Владыка страстей велит отшельнику пережить все возможные искушения, предаться всем порокам и так достичь «неведомого знания», доступного лишь самому демону.

В «Мемуарах безумца» Флобер рассказал уже о том, как мечтал о славе завоевателя, грезил Востоком, мысленно уносился во времена Римской империи, воображая «звериные страсти и гигантские пиры»[951]. В «Смаре» Сатана говорит отшельнику: «Придумай образ, пожелай – и мечта твоя станет реальностью, ты прикоснешься к ней руками, я помогу тебе проникнуть в глубины твоего сознания, исполню все»[952].

По знаку Сатаны являются крылатые кони, и вновь начинается полет, странствие в бесконечности, но теперь перед Смаром распахивается бездна его собственной души.

Смар переживает перевоплощения: становится восточным владыкой и. устав от роскоши и наслаждений, превращается в одержимого жаждой разрушения полководца, покоряет мир и в гордыне желает уничтожить саму Вечность: «Он холм воздвиг из праха, горой сложил пустые черепа, озера крови

---

[950] Flaubert G. Lettres inédites // Flaubert. 2004. No. 56, 29 avril. URL: http://flaubert.univ-rouenfr/bulletin/bulle56.php (accessed: 19.04.2015).
[951] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 74.
[952] Flaubert G. Smar. P. 601.

осушил знаменами и распростерся на руинах, повторяя: Вот слава! <…> Я уничтожил мир и с Вечностью хочу сразиться!»[953].

Однако Юк возражает ему: «И Вечность, и бессмертие, и слава – они мои!»[954]. Бог Гротеска, подобно Сатане и Смерти в «Плясках Смерти», объявляет себя Абсолютом: «Я – истина, я – шут, гротеск, уродство. Я то, что есть, что было и что будет. Я – вечность[955].

И Смерть признает власть Юка: «Да! Я тебя забыла, или забыть пыталась, ведь ты мешаешь мне, меня тревожишь, мучаешь, в тоску вгоняешь. Ты хочешь завладеть моим добром, и знаю – ты отнимешь все, сорвешь мой плащ, и разве лишь лоскут оставишь. <…> Так станем же одной семьей, ведь нам нельзя быть друг без друга»[956].

Мистерия могла бы завершиться апофеозом Юка и Смерти, но их дуэт – не последний эпизод, история Смара продолжается. Он оказывается на грани духовной смерти, но не гибнет. Его агонию автор сравнивает с крестными муками Христа, а жизненный путь – с Голгофой, где крест – душа героя: «И длилось это не три дня, и не лежал он в каменной гробнице, но мысль живая билась в смертной муке под тяжестью плиты могильной бытия и смерти»[957].

Духовный кризис завершается возрождением Смара. Импульсом к новой жизни становится эстетическое чувство – имманентно присущая герою «властная, пылкая, нерушимая» мысль о бесконечной красоте мироздания: «Душа его, поникшая, как ветхий парус, вновь трепещет. Вечерний бриз наполнен ароматом теплых волн морских, неясных звуков, он новой силой вдохновляет душу. Смар вновь живет – в лучах надежды расцветает сердце, как роза в солнечном сиянии»[958].

Мысль о красоте мира возникает уже в первых сценах мистерии, становится ее лейтмотивом и противостоит столь же важному мотиву сомнения. Отшельник

---

[953] Ibid.
[954] Ibid. P. 603.
[955] Ibid.
[956] Ibid.
[957] Flaubert G. Smar. P. 605.
[958] Flaubert G. Smar. P. 601.

не раз приходит в отчаяние, теряет надежду, но эстетического чувства не утрачивает никогда.

Мечтая о бесконечности, Смар представляет ее прекрасной: «Я любовался сияющими звездами, лазурным небом и думал: должно быть, вечность такая же пленительная, нежная, безмолвная и бесконечная. Там нет полей, деревьев и листвы, и все ж она прекрасней этой дали, где взгляд теряется. И мысль моя летела так высоко, как только может вознестись мысль человека. Я знал: гармония небес и красота земная для нашей созданы души»[959].

В небесном странствии Сатана внушает отшельнику ужас перед бесконечностью, вселенная видится Смару пугающей, но все же прекрасной, и даже в изначальной пустоте он предполагает «совершенство, величие и красоту»[960].

Разуверившись в возможности постичь бесконечность небес, Смар с восторгом принимает красоту земную. «Взгляни, – приглашает он Сатану, вернувшись на землю, – спокойно море, и солнце розовыми искрами играет на зеленой глади! Благоухают волны, набегая на песок, медлительные, мощные. <…> Просторный берег ракушек перламутром, морской травой и пенным кружевом украшен. Какое чудо!»[961].

Красота Востока будит в душе отшельника радость, избавляет от отчаяния, в которое повергло его зрелище земных страстей: «Под ветром клонится бамбук, лепечут волны синие и звездный свет на них играет, по небу облака плывут, то кутают вуалью лунный лик, то снова обнажают. И медленно течет река в долине сонной и цветущей, так медленно, что кажется – то змей огромный простерся на траве и впился в океан. <…> А в бесконечной дали слились в любовном страстном поцелуе земля и небосвод»[962].

---

[959] Ibid. P. 549.
[960] Ibid. P. 553.
[961] Flaubert G. Smar. P. 560.
[962] Flaubert G. Smar. P. 594.

Чувство прекрасного – импульс к метаморфозам Смара, их итогом станет превращение его в поэта[963].

Гармония мироздания несомненна, и разум не способен ни объяснить ее, ни опровергнуть. В этом эстетическое чувство подобно вере. Идея неразрывного единства религиозного и эстетического начал утверждается в сцене сокрушения Церкви Сатаной.

Величественный храм с потемневшим портиком, острыми шпилями, каменными башнями прекрасен и хранит воспоминания о прошлом: «День угасал, последние лучи заката проникали сквозь алые витражи и пламенными отблесками озаряли сумрак. <…> Как прекрасна была когда-то эта церковь в летние дни! Крестьяне несли сюда сжатые колосья, чтобы благословить урожай; здесь молились высокородные дамы и пажи, а рыцари и короли пред тем, как отправиться в Палестину, шли сюда, чтобы освятить оружие, сказать «последнее прости» портику, освещенному солнцем, певучему колоколу и преклонить колена в темной нише. … Все миновало! Теперь она пуста и позабыта, словно древняя могила»[964].

Флобер, как свидетельствует его письмо к Эрнесту Шевалье[965], предполагал изобразить Церковь, проклинающей Бога и гибнущей в своем нечестии, но в окончательном варианте он подчеркивает неразрывность прекрасного и священного, эстетического чувства и веры, противопоставляя им разум как деструктивную силу.

Именно красота старой Церкви (веры) представляет опасность для Сатаны (разума): «Я должен погубить тебя, ведь ты, хоть и старуха, по-прежнему прекрасна!»[966].

Эстетизм, неотрывный от религиозного чувства, выступает основным принципом мировосприятия героя и, в самом прямом смысле, главным условием его жизни. С ним Смар преодолевает духовную смерть и возрождается поэтом.

---

[963] Ibid. P. 595.
[964] Ibid. P. 585.
[965] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 32. Эдгару Шевалье, 18 марта 1839 г.
[966] Flaubert G. Smar. P. 588.

Так все сцены, предшествующие превращению Смара в поэта, приобретают смысл испытаний, необходимых для приобщения профанного существа к сфере священного и вечного.

Инициальный смысл мистерии подчеркивает и сцена на сельском кладбище, предшествующая странствию на Восток. В ней Смару является иная старинная церковь, оживают ее витражи: колышутся нарисованные цветы, «словно волнует их ветер преисподней», движутся фигуры святых, и Смар видит Христа в пустыне, Сатану в его чудовищном обличье, видит страх Спасителя[967].

Это явление представляет собою одно из искушений Смара: зрелище исчезает, все погружается во мрак, а Юк с оглушительным хохотом раскачивается на канате, соединяющем небо и ад[968]. Вместе с тем этот эпизод служит параллелью истории Смара – искушения и сопутствующие им страдания есть условие становления новой, более совершенной личности.

Перевоплощению героя в поэта соответствует метаморфоза повествования: эта часть приобретает откровенно автобиографический характер. «Неважно, – пишет Ги Сань, – переживает ли Смар новое детство или вспоминает о прошлом. Он становится поэтом, и этот румяный светловолосый отрок удивительно похож на юного нормандца, автора мистерии»[969].

Действительно, Флобер вновь, иными словами, повторяет то, о чем писал в первых главах «Мемуаров безумца», о чем вновь расскажет через три года в автобиографической повести «Ноябрь».

Герою, воскресшему поэтом, свойственны те же, что и автору мечты, так же переживает он пантеистические озарения на берегу моря и, подобно автору, интуитивно ощущает единство прекрасного и священного, воспринимает этот союз как закон мироздания.

На нескольких страницах Флобер воспроизводит историю своих представлений о творческой личности и творчестве – движение от раннего энтузиазма, от идеального образа поэта к попытке представить поэтом себя, к

---

[967] Ibid. P. 594.
[968] Ibid.
[969] Sagne G. Smar. Notice. P. 1403.

осознанию противостояния мысли и слова, к сомнению в себе, к смятению и отчаянию.

Идеальный поэт – тот, кто стоит «превыше других», кому дано воссоздать «всю бесконечную цепь проявлений жизни от зеленого ростка до вечности, от песчинки до человеческого сердца». Поэт владеет «славой, рукоплесканиями, золотом, миром, бессмертием»[970].

Творчество герой отождествляет с вдохновением, особого рода страстью, состоянием «счастья и торжества». Но оказывается, что самый пылкий порыв препятствует выражению мысли: «У меня было множество мыслей когда-то, теперь ни одной; я ощущаю только какие-то бесцельные страсти»[971].

Неуловимая изменчивость мысли, безмерность того, о чем он желал бы сказать, приводят Смара в отчаяние: «Любовь, слава, смерть, честолюбие – все эти бездны, что окружают и осаждают меня. Не найдется ни единого слова, чтобы все это описать!»[972].

И вновь в мистерии, как в «Агониях» и «Мемуарах безумца», возникает образ поэта, обреченного «не говорить ничего, ни единого слова, жить немым в нелепом этом мире», а мир, в котором невозможно творчество оказывается «океаном скверны»[973]. Само существование лишается смысла.

Сомнение в себе – последнее искушение, переживаемое отшельником-поэтом. Вновь оно приводит его на грань духовной смерти, и вновь надежда и жизнь возвращаются к нему под влиянием эстетического чувства. Но теперь это не красота небес или земли, не красота воображаемого Востока или пластических страстей, на этот раз отшельнику, познавшему все искушения, в облике прекрасной женщины со словами любви явилась Истина. В этой сцене намечается мысль об исключительных гносеологических возможностях искусства – познании

---

[970] Флобер Г. Смар (фрагменты) / пер. Т. Хмельницкой //. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2 / Г. Флобер. М.: Худож. лит., 1984. С. 338.
[971] Там же. С. 339-340.
[972] Флобер Г. Смар (фрагменты). С. 339.
[973] Там же.

истины посредством прекрасного. Эта идея станет основанием зрелой эстетики Флобера[974].

Так страдания поэта вновь оказываются испытаниями на пути к обретению самотождественности: «Так кто же я? Поэт? О, да! Я вечно буду петь, я и сейчас пою!» – понимает он[975].

Символический финал мистерии представляет собою столкновение неотделимой от эстетизма веры, разума и сомнения. Сатана, воплощающий разум, стремится овладеть Истиной: «Прочь, Смар! Она моя» – требует демон. Истина не достается ни Смару, ни Сатане – глумливый Бог гротеска душит ее в своих объятиях, Сатана рыдает, а поэт низвергается в бездонную пропасть, «и в ней он кружится поныне»[976].

Финал этот рассматривают как торжество скепсиса и «всесокрушающей насмешки»[977], выражение «пессимизма и тревоги, граничащей с отчаянием»[978], «нигилизма»[979]. Флобер обнаруживает, что скептическое сомнение бесплодно, а человеческий разум конечен и несовершенен. Итог этот, как заметил Тимоти Анвин, близок суждениям Паскаля: человек не в силах постичь беспредельности, ибо сам он конечен. «Истинное знание для Флобера, как и для Паскаля, – пишет Тимоти Анвин, – заключено в том, что бесконечность превосходит человеческий разум»[980].

Исследователь не случайно упоминает имя Паскаля. Программа класса философии, в который Флобер перешел в октябре 1839 года, предполагала изучение избранных фрагментов из сочинений Паскаля. Но с его идеями Флобер познакомился раньше. В библиотеке Флобера, как свидетельствует опись, сделанная нотариусом Бидо в 1880 году, было двухтомное издание «Мыслей»

---

[974] «Это величайшее наслаждение-познавать, усваивать Истину посредством Прекрасного». Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 391. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 30 марте 1857 г.
[975] Flaubert G. Smar. P. 613.
[976] Ibid. P. 614-615.
[977] Реизов Б. Г. Творчество Флобера. С. 32.
[978] Unwin T. Art et infini. P. 56.
[979] Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain. P. 177.
[980] Unwin T. Art et infini. P. 55.

Паскаля[981]. Аллюзии на «Мысли» возникают уже в 1837 годах в новеллах «Адская греза» и «Quidquid volueris». Их герои воплощают близкие Паскалю представления о человеке как «невиданном, хаотическом существе» и «предмете противоречий»[982]. В образах Альмароэса и Джальо намечается паскалевская мысль о том, что «несчастным может быть только существо сознательное» и «человек велик, осознавая свое жалкое состояние»[983].

Аллюзиями на «Мысли» Паскаля пронизаны XIX и XX главы «Мемуаров безумца». Они с новой силой звучат в «Смаре». Отправляя отшельника в небеса, а затем в земное странствие, с тем, чтобы «познать себя» Флобер словно следует воле Паскаля: «Пусть же рассмотрит человек всю природу в ее высоком и полном величии. <…> Земля покажется ему тогда точкой в сравнении с необъятным кругом, описываемым этим светилом; пусть он подивится тому, что этот необъятный круг, в свою очередь, не больше как очень мелкая точка в сравнении с путем, который описывают в небесном пространстве звезды. <…> Весь этот видимый мир есть лишь незаметная черта в обширном лоне природы. Никакая мысль не обнимет ее.

Пусть, придя в себя, человек посмотрит, что представляет он в сравнении со всем бытием, <…> пусть научится ценить землю, царства, города и себя самого в истинном значении»[984]. Задавая вопрос: «Что такое человек в бесконечном?», – Паскаль отвечает: «Ничто, в сравнении с бесконечным, все в сравнении с ничтожеством, середина между ничем и всем. Бесконечно далекий от постижения крайностей, конец вещей и их начало бесспорно скрыты в непроницаемой тайне; он одинаково неспособен видеть и ничтожество, из которого извлечен, и бесконечность, которая его поглощает»[985].

---

[981] La Bibliothèque de Flaubert. Inventaires et critiques. P. 89.
[982] Паскаль Б. Мысли. М.: REEFL-book, 1994. С. 115.
[983] Там же. С. 76. Сартр называет юного Флобера «решительным сторонником Паскаля». (Сартр Ж.-П. Идиот в семье. С. 269).
[984] Паскаль Б. Указ. соч. С. 63-64.
[985] Там же. С. 65

«Что такое человек?» – спрашивает Сатана в мистерии Флобера и отвечает: «Величие и ничтожество»[986], а Смар, утратив надежду понять цель мироздания, восклицает: «Бесконечность пожирает, терзает меня, я сгораю, боюсь кануть в ней, кружиться, как щепки на ветру, и вспыхнуть, как они сияющим огнем»[987].

Для Паскаля абсолютная истина доступна только Творцу, а вера есть ключ постижению Абсолюта: «Все сущее, начинаясь в ничтожестве, простирается в бесконечность. Кто может проследить этот изумительный ход? Только виновник этих чудес постигает их; никто другой понять их не может»[988]. Но индивидуальный опыт Флобера в то время заключался в абсолютизации сомнения, и бесконечность для него, полагает Тимоти Анвин, «оборачивается пустотой и отрицанием», «враждебной силой, которая сеет сомнения в душе человеческой» и бытие Флобер рассматривает с позиции отрицания[989].

Однако здесь же Тимоти Анвин справедливо указывает на сходство речей Сатаны в сцене полета с размышлениями Спинозы о Верховном существе как первопричине и бесконечной череде следствий, вбирающем в себя все сотворенное. Правда, Флобер в то время еще не читал «Этики», и эти идеи являются логическим развитием его собственных онтологических представлений, выраженных в более ранних произведениях[990].

Действительно, в мистерии «Пляски смерти» Создатель представляется и причиной и следствием бесконечного мира, источником гармонии и творческой силы. Сатана и Смерть, искушая Христа, объявляют себя Абсолютом, но в итоге признают власть Творца.

В «Смаре» на роль Абсолюта претендует Юк, однако он не владеет истиной – в его руках она гибнет, исчезает. Таким образом, абсолютизация сомнения в «Смаре» выглядит как эксперимент, попытка проверить его гносеологические возможности. Об осознанном характере этого опыта свидетельствует следующий фрагмент из повести «Мемуары безумца»: «Я пережил естественный ужас,

---

986 Flaubert G. Smar. P. 559.
987 Ibid. P. 560.
988 Паскаль Б. Указ. соч. С. 65.
989 Unwin T. Art et infini. P. 56.
990 Unwin T. Art et infini. P. 56.

прежде чем решился принять эту веру в небытие. На краю пропасти я закрыл глаза – и бросился в нее»[991].

Результатом опыта становится открытие того, что абсолютное сомнение – тоже вера, но вера в ничто. «Я думал найти счастье в сомнении, – пишет Флобер в «Мемуарах», – Какое безумие! Сомнение – это странствие в бесплодной пустоте»[992]. Поэт в интуитивном озарении способен приблизиться к истине, но возведенное в абсолют сомнение губит ее, и творчество оказывается невозможным: «Прежде, бывало, я думал, размышлял, писал, худо ли, хорошо ли изливал на бумаге вдохновение сердца; теперь я уже не думаю, не размышляю, а пишу и того меньше. Наверно, поэзия меня со скуки покинула, улетела прочь. Бедный ангел, неужто ты не вернешься!»[993].

Опыт сомнения и пережит и осмыслен автором: «Позже я расскажу обо всех этапах этой угрюмой и мечтательной жизни, <…> Позже, быть может, вы прочтете о тревогах, терзавших сердце, такое жаркое, так горько страдающее», – обещает он в «Мемуарах безумца»[994] и выполняет обещанное в «Смаре», а через три года возвращается к воспоминаниям об этом в повести «Ноябрь».

В письмах Флобера 1838 – 1839 годов отразились и осознание кризиса, и надежда на его преодоление: «Я из тех, кому завтрашний день противен, уже сегодня, кому будущее кажется бесцельным; из тех, кто грезит, а вернее бредит, наяву, ворча и проклиная. <…> И, однако, я чувствую, хоть и смутно, что во мне что-то волнуется, что я в переходном периоде, и мне любопытно посмотреть, что получится, как я из этого выйду. У меня *линяет шерсть* (в интеллектуальном смысле)[995].

Паскаль противопоставляет сомнению религиозную веру. В сознании Флобера сомнению противостоит чувство предназначения и вера в сакральный

---

[991] Flaubert G. Smar. P. 505.
[992] Ibid. P. 471.
[993] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 32. Эрнесту Шевалье, 24 февраля 1839 г.
[994] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 71.
[995] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 32. Эрнесту Шевалье, 24 февраля 1839 г. Подчеркнуто Флобером.

статус искусства: «Если есть на земле или среди всех форм небытия вера, достойная поклонения, если есть что-то святое, чистое, высокое, связанное с непомерной жаждой бесконечного и смутного, с тем, что мы называем душой – это искусство!»[996].

«Призвание, – заметил Ги Сань, – бурлило в его душе, и в то время Флобер ни разу не усомнился в том, что обладает особым и мощным даром»[997]. Действительно, его герой восклицает: «Но ведь у меня есть талант, я чувствую его, он переполняет меня, мне кажется, он сейчас перельется через край»[998].

Отчаяние вызывало у него сомнение в возможности приблизиться к абсолюту в искусстве: обрести тождество мысли и слова. Изображая искушения Смара красотами Востока, автор вдруг сам вторгается в мистерию с вопросами и признаниями: «Разве способно слово воплотить существо мысли? Разве, выразив ее, мы тем самым ее не убиваем? <…> Вот это-то и приводит меня в отчаяние. <…> Я устал уже вновь и вновь убеждаться, что ничего у меня не получается, и я не могу найти ни одного слова, способного передать эту мысль»[999].

Подобный тип сомнения Пауль Тиллих, назвавший Флобера «революционером экзистенциализма»[1000] определяет как экзистенциальное сомнение, неотделимое от веры. Философ понимает веру не как уверенность в истинности чего-то, но как состояние предельной заинтересованности: «Это сомнение того, кто предельно заинтересован в каком-то конкретном содержании», оно не отвергает всякую конкретную истину, однако вынуждено осознать присутствие элемента ненадежности в ней. Это сомнение, по утверждению философа, «присутствует во всяком акте веры, приемлет эту ненадежность и принимает ее в себя в акте мужества. <…> Не существует веры, лишенной свойственного ей «вопреки» и мужественного самоутверждения в состоянии предельного интереса. Этот врожденный элемент сомнения прорывается наружу в

---

[996] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 123.
[997] Sagne G. Smar. Notice. P. 1405.
[998] Флобер Г. Смар (фрагменты). С. 339
[999] Флобер Г. Смар (фрагменты). С. 337.
[1000] Тиллих П. Мужество быть. С. 98. Философ не был знаком со «Смаром», но мистерия могла бы служить художественной иллюстрацией к его книге «Динамика веры» (1957).

особых индивидуальных и социальных условиях. <…> Экзистенциальное сомнение и вера – два полюса одной и той же реальности, состояния предельного интереса»[1001].

Экзистенциальное сомнение будет свойственно Флоберу на протяжении всей его жизни: «Я одержим злосчастной манией самоанализа. Я сомневаюсь во всем. Даже в собственном сомнении», – напишет он Луизе Коле в 1846 году[1002]. И позже, в письме к матери из Каира он говорит: «Я полон сомнений и колебаний, – что я стану делать после возвращения? Что буду писать? Чего буду стоить? Где мне лучше жить? Какой линии держаться?»[1003].

Экзистенциальное сомнение Тиллих противопоставляет скептическому сомнению – позиции «отвержения всякой надежности», которая неизбежно ведет к отчаянию и цинизму, либо к тому и другому поочередно. «Когда метание между отчаянием и цинизмом становится невыносимым, – пишет Тиллих, – такая позиция ведет к безразличию и порождает попытку выработать позицию полного отсутствия интереса. Но так как человек сущностно заинтересован в своем бытии, побег такого рода в конце концов оборачивается провалом. Такова динамика скептического сомнения. Оно способно на пробуждающее и освобождающее воздействие, но так же оно способно помешать развитию центрированной личности. Ведь личность без веры невозможна. Отчаяние скептика по поводу истины свидетельствует о том, что истина является его бесконечной страстью. Циничное чувство превосходства над всякой конкретной истиной свидетельствует о том, что истина по-прежнему воспринимается серьезно»[1004].

Этот второй тип сомнения Флобер воплотил в образе Бога гротеска. «С юношеским мужеством Флобер представил все вариации, все воплощения гротеска, поставив его на философское основание, однако не все в тексте свидетельствует о полном отчаянии, душа возрождается вновь и вновь. И хотя

---

[1001] Тиллих П. Динамика веры // Избранное: Теология культуры / П. Тиллих. М.: Юристъ, 1995. С. 146-147.
[1002] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 282. Á Louise Colet, 8-9 août 1846.
[1003] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 122. Матери, 5 января 1850 г.
[1004] Тиллих П. Динамика веры. С. 132-215, 145.

большая часть «старинной мистерии» разворачивается в пространстве нереальном, в ней воплощены самые реальные тревоги юного автора» – пишет Ги Сань, справедливо называя мистерию «инициальным» произведением [1005].

В мистерии Флобер попытался изобразить рождение поэта, становление творческой личности, череду искушений – движение от энтузиазма к смятению. Опыт сомнений, воплощенный в «Смаре» стал одновременно опытом самопознания – попыткой взглянуть «самому себе в лицо»[1006].

Противопоставляя в мистерии разум и веру, Флобер не только противопоставляет противоположные грани сознания, но ищет основу единства собственной личности. Другим свидетельством этих поисков станет «Дневник 1840 – 1841 годов».

### 3.4. Поиски самотождественности

В 1840–1841 годах Флобер записывал размышления и воспоминания, предназначая эти заметки лишь для одного себя. Рукопись была запечатана, как письмо, на ней сохранились следы сургуча, но, в отличие от «Агоний» и «Мемуаров безумца», это было письмо к самому себе. Потому, вероятно, рукопись осталась без названия. Каролина Франклин-Гру опубликовала фрагменты из нее в 1931 году под заголовком «Воспоминания, заметки, тайные мысли»[1007].

В 1965 году текст был издан полностью, но с многочисленными ошибками[1008]. Новое, исправленное издание появилось почти через четверть века, в 1987 году, под редакцией Жана-Пьера Жермена как «Юношеский дневник». Прежнее название стало подзаголовком[1009].

---

[1005] Sagne G. Smar. Notice. P. 1404.
[1006] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 122. Матери, 5 января 1850 г.
[1007] Un manuscrit inédit de Flaubert.
[1008] Flaubert G. Souvenir, notes et pensées intimes / avant-propos de L. Chevalley-Sabatier. Paris: Buchet-Chastel, 1965. 90 p.
[1009] Flaubert G. Cahier intime de jeunesse. Souvenirs, notes et pensées intimes (1838–1841).

Ги Сань и Клодина Гото-Мерш, издатели последнего собрания юношеской прозы Флобера, сочли название и подзаголовок неудачными: «Он предполагает нечто более определенное – мемуары, последовательное изложение воспоминаний»[1010]. В этом последнем издании текст носит название «Личная тетрадь 1840–1841 годов»[1011]. Настаивая на этом названии, Ги Сань, приводит следующие аргументы: «Здесь почти нет последовательного рассказа о событиях и слишком мало дат, чтобы считать эти записки настоящим дневником»[1012].

Действительно, в рукописи, насчитывающей сто страниц, даты возникают только пять раз, и первая дата вовсе не указывает на начало заметок. В тот день, 28 февраля 1840 года, Флобер перечитал первые тринадцать страниц: «Только что перечитал эту тетрадь и пожалел себя», – пишет он.

Вторая дата – 21 мая 1840 года. Флобер перечитывает «Смара». Он горько разочарован: «Все, что казалось мне пылким, – холодно, все, что казалось хорошим, – отвратительно»[1013]. Именно в это время он добавляет к «Смару» несколько строк под заголовком «Размышления человека, беспристрастно прочитавшего мистерию через год после ее создания»: «Бывают вещи ничтожные, но не до такой степени. То, что год назад казалось тебе прекрасным, сегодня ужасно. Я взбешен, ибо предрекал тебе великое будущее, да и сам ты считал себя маленьким Гете. Глубокая иллюзия. Для начала надо иметь идеи, а твоя мистерия их лишена. Бедный друг! Тебе суждено восхищаться замыслом и отчаиваться, видя его воплощение. <…> Вот лучший мой совет – не пиши больше»[1014].

Автор «размышлений» назван Жасменом. Под этим именем, полагает Жан Брюно, скрывается сам писатель. Суждения Жасмена исследователь называет строгими и справедливыми: «"Смар" – произведение несовершенное, но Флобер, к его чести, быстро и правильно оценил мистерию. Это свидетельствует об

---

[1010] Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes. P. 1463. Название подсказано самим Флобером: «Только что перечитал эту тетрадь», – пишет он на одной из страниц (Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 160).
[1011] Flaubert G. Cahier intime de 1840–1841. P. 729-756.
[1012] Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes. P. 1464.
[1013] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 162.
[1014] Flaubert G. Smar. P. 615.

эволюции его мировоззрения и литературного мастерства»[1015]. Однако имя «Жасмен» – не вымышлено. Флобер, возможно, имел в виду Жака Жасмена (1798–1864), цирюльника и чрезвычайно плодовитого, но посредственного поэта. Флоберу стихи Жасмена казались карикатурными. Жасмен – маска заурядного поэта, «родственника» Гарсона. Его размышления свидетельствует об ироничном отношении автора и к себе, и к возможной оценке его мистерии поэтом-буржуа[1016].

Третья дата «Дневника» – 2 января 1841 года, ночь. Флобер возвращается с бала, перечитывает оставленный на некоторое время «Дневник» и возобновляет записи, обобщая «события пяти месяцев, завершивших то, что зовется детством, и положивших начало чему-то без названия – жизни человека двадцати лет»[1017].

Четвертая – 25 января 1841 года. Флоберу приходит на память совет одного из друзей его отца: «Помню, господин Клоке <…> однажды предложил мне записать все мои мысли в форме афоризмов, запечатать тетрадь и открыть ее лет через пятнадцать: «Перед вами будет другой человек»[1018].

Пятая дата – 8 февраля 1841 года отмечает последнюю запись. Флобер дает оценку себе в настоящем и завершает рукопись «Прощай, Гюстав, когда-нибудь встретимся! Какой бы она ни была эта встреча, пусть она случится, по крайней мере, до этого дня пройдет еще какое-то время!»[1019].

В рукописи не только отсутствует тщательная хронология, характерная для дневниковых записей, но и воспоминаниям в ней посвящены лишь немногие страницы. В остальном это размышления о себе, о будущем, об истории, философии, науке, искусстве. Они выражены в афористичной манере, близкой манере Монтеня и Паскаля, любимых философов Флобера.

Заметим, что даты возникают всякий раз, когда автор перечитывает то, что написал раньше, или пишет с намерением перечитать заметки позже. Он словно

---

[1015] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 230
[1016] Bruneau J. Notes et variantes // Correspondance. Vol. II / G. Flaubert. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980. P. 1021-1514.
[1017] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 169.
[1018] Там же. С. 178.
[1019] Там же. С. 184.

смотрит на себя со стороны, наблюдая происходящие с ним перемены. «Моя жизнь – не события. Моя жизнь – это мысль», – говорил Флобер в «Мемуарах безумца»[1020], и заметки 1840–1841 годов есть настоящее свидетельство самосознания двадцатилетнего писателя, история его мысли, своеобразный «Дневник».

«Я пишу эти страницы для того, чтобы перечитать их позже, через год, через тридцать лет», – пишет Флобер на одной из страниц[1021], а на последней сам назначает себе встречу в будущем. Он действительно распечатал рукопись через несколько лет и не один раз перечитывал ее. На страницах романа «Госпожа Бовари» и во втором «Воспитании чувств» Иван Леклерк обнаружил несколько афористичных фраз из «Дневника». «Назначив себе встречу через тридцать лет, Флобер не ошибся в сроке», – замечает исследователь[1022].

В 1840 году Флобер уже не был учеником коллежа. В декабре 1839 года его вместе с двумя товарищами исключили из класса философии за «непослушание» и в назидании другим. Выпускной экзамен на степень бакалавра он успешно сдает экстерном. Зимой 1841 года Гюстав должен был готовиться к поступлению на факультет права, но вместо этого усердно занимался греческим, латынью и английским, чтобы читать в оригинале Гомера, Вергилия и Шекспира – тех, кого он считал своими литературными наставниками.

В «Мемуарах безумца» было представлено прошлое, завершенный жизненный этап, пережитый опыт абсолютного сомнения воплотился в «Смаре», а в дневнике перед нами настоящее со всей неизвестностью будущего.

Флобер и верит в свое призвание художника и сомневается в нем. В письмах конца 1839 – начала 1840-х годов за иронией сквозит горькая тревога: «Что я стану делать после коллежа? Жить в Париже, в одиночестве, заниматься правом, пущусь во все тяжкие с девками и прощелыгами, но ты, конечно, порекомендуешь мне кафе с золоченой колоннадой, где можно поразвлечься, или

---

[1020] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 64-65.
[1021] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 149.
[1022] Leclerc Y. «L'auteur c'est bien moi»: Gustave Flaubert ou l'écrivain-manuscrit. P. 86.

какую-нибудь потаскушку из сада Шомьер» – пишет он Эрнесту Шевалье в ноябре 1839 года[1023].

И через год он отвечает на вопросы друга о будущем: «Ты просишь рассказать, о чем я мечтаю? Да ни о чем. Что я стану делать после коллежа? Ничего. Кем хочу стать? Никем. Я устал от мечтаний, отупел от планов, пресытился размышлениями о будущем. И я мало гожусь к тому, чтобы занять какое-то *определенное положение*. Но я признаюсь тебе, друг мой: уподобившись плешивому ободранному ослу с редкими клочьями шерсти на шкуре или пустому бочонку с двумя-тремя каплями вина на дне, я начну в будущем году изучать благородное ремесло, коим ты вскоре вполне овладеешь. Займусь юриспруденцией»[1024].

В «Дневнике», думая о настоящем и будущем, он задает вопросы себе: «Что я делаю? Что буду делать когда-либо? Что ждет меня?»[1025].

Предчувствие будущего было одновременно и мучительным, и манящим: «Как прекрасно будущее, что грезилось мне! Я сочинял жизнь, словно роман, и какую жизнь! Горько отречься от нее», – пишет он[1026].

Думая о призвании, сомневаясь и надеясь, он стремится понять себя, ищет свою точку зрения на мир и настойчиво противопоставляет два способа восприятия и познания мира: рациональный, научный, и иррациональный, эстетический. «Дневник» открывается словами: «Бесконечность непостижима. Кто же в том сомневается? Множество явлений недоступны нашему пониманию, но мы верим в них: стало быть, помимо ума есть иной способ размышлять, дающий доводы более убедительные, чем доводы нашего рассудка?»[1027]. Этот фрагмент представляет собою парафраз 282 отрывка из «Мыслей» Паскаля: «Мы

---

[1023] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 56. Á Ernest Chevalier, 19 novembre 1839.
[1024] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 77. Lettre à Ernest Chevalier, 10 janvier 1841. Подчеркнуто Флобером.
[1025] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 171.
[1026] Там же. С. 154.
[1027] Там же. С. 142.

познаем истину не только разумом, но и сердцем, этим то последним путем мы постигаем первые начала, и напрасно старается оспаривать их разум»[1028].

И далее автор повторяет те идеи, что уже прозвучали в мистерии «Смар». Он подвергает сомнению познавательные возможности науки и философии: «Инструмент наук – анализ. Полагают, что в этом их величие, но в этом их ничтожество. Природа есть единство, вы же, изучая, рассекаете ее, разделяете, препарируете, а потом хотите собрать все части воедино, но получается искусственно!»[1029].

Искусство представляется ему абсолютной альтернативой и философии, и науке: «Поэзия <…> подобна вселенной, в ней есть свои моря, источники, чтоб утолить нашу жажду; а глотка философии пересохла от праха небытия всех ее систем»[1030].

В творчестве для него важны не мысль, разум, рассуждение и вкус, но вдохновение, чувство, откровение и «нёбо», то есть способность ощущать «неуловимую чистейшую сущность поэзии»[1031]. Но именно в эстетических размышлениях ему особенно остро открываются не только противоречия идеи и материи, мысли и слова, но и необходимость привести их в гармонию: «Есть утверждение, довольно глупое, что слово выражает мысль. Точнее будет сказать, что оно мысль искажает», – повторяет Флобер, но в то же время определяет искусство как «перевод мысли формою»[1032]. С этого времени и навсегда важнейшей проблемой для него становится стиль. Позже, закончив работу над романом «Госпожа Бовари», он скажет: «Точная мысль влечет за собой точное слово и является им»[1033].

Первая часть «Дневника», где Флобер предстает «истинным романтиком»[1034], идеалистом, обрывается наброском в «неистово

---

[1028] Паскаль Б. Указ. соч. С. 116.
[1029] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 144.
[1030] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 145.
[1031] Там же. С. 159.
[1032] Там же. С. 24.
[1033] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 410. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 12 декабря 1857 г.
[1034] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 521.

романтическом», восточном духе. 3 августа 1840 года, получив степень бакалавра, он отправляется в путешествие на юг Франции и Корсику.

Флобер покинул Руан 22 августа, а и возвратился 1 ноября 1840 года. Его спутниками были друг отца доктор Жюль Клоке, итальянский аббат Стефани и Луиза Клоке – сестра доктора. Часть странствия была традиционной для того времени: они останавливались в Туре, Бордо, Байонне, Лурде, Ниме, Арле и Марселе, посещали горячие источники, осматривали древние замки, церкви и античные памятники. На Пиренеях любовались известными красотой пейзажами. Но на Корсике, благодаря участию префекта, им удалось пройти тропами, известными лишь погонщикам мулов и корсиканским разбойникам, увидеть природу, не тронутую цивилизацией. «Путешествие на Корсику было погружением в природу»[1035].

На время путешествия Флобер оставил «Дневник» ради путевых заметок. Отец советовал ему: «Воспользуйся случаем и вспомни друга твоего Монтеня. В путешествии он видел способ узнать нравы и обычаи народов, "отточить и отшлифовать свой ум в общении с другими". Смотри во все глаза, наблюдай и записывай, не уподобляйся обывателям или коммивояжерам»[1036].

Флобер взял в дорогу пачку бумаги, но ее оказалось недостаточно. В Тулоне ему пришлось пополнить запасы. Рукопись в двести семьдесят две страницы стала первой книгой путешествий Флобера. Он начал ее в Бордо предисловием: «Кое-кто, отправляясь в путешествие, запасается чернилами, необходимыми познаниями, держит наготове заранее определенные восторги. <…> Есть иные – они не желают ничего видеть, мрачно надвигают пониже козырек картуза, защищая и лоб, и рассудок от впечатлений. Здесь, как и везде, сложно найти рекомендованную благоразумием золотую середину, геометрическую точку, идеальный центр необозримого пространства человеческой глупости.

---

[1035] Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes. P. 1427.

[1036] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 68. Le docteur, Madame et Caroline à Gustave, 29 août 1840. Доктор Флобер ссылается на XXVI главу первой книги «Опытов» Монтеня. (Монтень М. Опыты. Кн. первая и вторая. С. 143).

Я все же попытаюсь ее отыскать и проявить ум, здравый смысл и вкус. К тому же у меня нет претензий на литературность, и я не стану писать в каком-то определенном стиле. Если же это случится, то пусть метафора возникнет невольно, как это бывает при невозможности выразить что-то буквально. Итак, я воздержусь от напыщенности и только шесть раз на странице напишу слово *живописно* и лишь двенадцать раз восхитительно. <…> Я хочу просто-напросто стряхнуть пером на бумагу немного пыли с моего плаща, хочу, чтобы фразы пахли кожей дорожных сапог, чтобы не было у них, ни штрипок, ни подтяжек, ни помады, размазанной в жирных периодах, ни лака, чтобы придать им жесткую форму. Я хочу, чтобы все было просто, искренне и хорошо, свободно и непринужденно, как движения здешних женщин, когда они, поворачиваются вдруг, уперев руки в бок, поглядывая лукаво, и дело здесь не в корсете, а в ладном сложении. Вот это, мною самим взятое, обязательство вынуждает меня писать честно[1037].

Так автор определяет свою повествовательную стратегию. «Путешествие» было в то время жанром чрезвычайно популярным. С XVIII века жанр этот эволюционировал от книг ученого характера, полных географических, исторических и политических сведений, к «живописным» путешествиям, и далее к «впечатлениям», где на первом месте была личность автора.

Известно, что импульсом к трансформации жанра были «Сентиментальное путешествие» Стерна и «Путешествие из Парижа в Иерусалим» Шатобриана. Стерн оказал значительное влияние на французских романтиков, а книга Шатобриана стала последним «ученым» и первым романтическим путешествием. В предисловии Шатобриан сам указал на двойственный характер своей книги: говоря об истории, искусстве, он следует объективной манере путешественников XVIII века, но там, где речь идет о его впечатлениях господствует лирическое начало[1038].

---

[1037] Flaubert G. Pyrénées – Corse // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 647-648.

[1038] Chateaubriand R. de. Préface de la première éd. de Itinéraire de Paris à Jérusalem // Œuvres complètes de monsieur le vicomte De Chateaubriand. Vol. IX. Paris: Pourrat Frère, 1836. P. 536-539.

Флобер не пожелал в своем «Путешествии» выглядеть ни бесстрастным, ни восторженным, и это позволяет исследователям говорить его о «критическом отношении к романтикам»[1039]. Жан Брюно справедливо возражает на это: «Намереваясь писать «просто» о своих приключениях и впечатлениях, Флобер подражал романтикам, <…> концепция его «Путешествия» и сам текст в полной мере романтические. Путешественник в «Пиренеях – Корсике» – знаток искусства, историк, поэт и рассказчик»[1040].

Далее исследователь указывает на родство книги Флобера с «Впечатлениями путешественника» Александра Дюма[1041]. «Впечатления» были одной из распространенных вариаций жанра путешествия. Обращаясь к этой форме, автор рассказывал понемногу обо всем, но главным образом о себе самом. Эта разновидность возникла как нечто противоположное безличной манере «ученых» и «живописных» путешествий[1042].

Флобер, подобно Дюма, рассказывает об исторических событиях, рассуждает о живописи, архитектуре и литературе, упоминает о необходимых для жанра «романтического путешествия» местных легендах и экзотических нравах. Но исторических пассажей в его книге значительно меньше. При виде архитектурных памятников и произведений искусства Флобер чаще дает волю своему воображению. По дороге в Блуа он видит себя туринцем XVII столетия, едущим в замок, и представляет, как отдыхал бы, перечитывая «Гаргантюа» в тени того самого виноградника, где в летний зной случалось вздремнуть самому Рабле[1043]. Поздним вечером в Ниме на развалинах римского цирка он воображает зрителей, ожидающих начала представления, и спрашивает себя: «о чем беседовали Дав и Формион, Либертин и Постум? Что нашептывала Гиппия консулу?»[1044].

---

[1039] Shanks L. Flaubert's Youth 1821–1845. P. 103.
[1040] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 295.
[1041] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 304-305; Dumas A. Impressions de Voyage. Paris: Charpentier, 1835. 353 p.
[1042] Louandre Ch. Statistique littéraire. Deuxième article // Revue des Deux-Mondes. 1847. P. 426.
[1043] Flaubert G. Pyrénées – Corse. P. 648.
[1044] Ibid. P. 682.

При этом Флобер не думает о возможном читателе, не заботится о связности и последовательности повествования, редко упоминает о датах. Свои настроения и впечатления он описывает подробнее, нежели те явления, что вызвали их[1045]. Многие фрагменты «Пиренеев – Корсики» напоминают дневник. Флобер пишет о себе: «Мои главные качества – любовь к свободе и непостоянство. Мне нужен досуг. Затишье в душе сменяется бурей»[1046].

Но более всего мучают его проблемы стиля. Несколько страниц «Пиренеев – Корсики» посвящены трудностям воплощения мысли в слове. Флобер сравнивает любимейших своих авторов: Рабле и Монтеня, и впервые отдает предпочтение рациональному началу в творчестве: «Читая Рабле, с головой уходишь в приключения, плутаешь в лабиринте, не находишь выхода и забываешь, где вход. Это бесконечная арабеска, оглушительные взрывы смеха, безумные фейерверки, ослепительные и слепящие, однако напрасно искать здесь ясного смысла, чистой идеи. У Монтеня же все свободно, просто, здесь погружаешься в волны разума, и каждая из них переполняет и расцвечивает красноречивые фразы»[1047].

Историю французской литературы Флобер рассматривает как историю стиля: «Фраза постепенно наращивает мускулы, приобретает ясную силу. Так, от маркиза де Реца к Паскалю, от Корнеля к Мольеру мысль становится все более точной, а фраза все более ясной и лаконичной. Она, словно светильник из цельного кристалла позволяет идее сиять, и свет так ярок, что не видно оболочки, его окружающей. Вот в этом то и есть, если я не ошибаюсь, сущность французской прозы XVII века: забота о форме ради выражения мысли, метафизика в искусстве, и, выражаясь ученым языком, субстанция в качестве сущности»[1048].

До путешествия он писал в «Дневнике»: «Мне недостает лаконичности, а еще больше – точности. В моих сочинениях нет единства, нет движения, <…> и

---

[1045] «Точка зрения для него важнее, того, на что обращен взгляд», – утверждает Жан Помье. (Pommier J. Dialogue avec le passé. Paris: Nizet, 1967. P. 314).
[1046] Flaubert G. Pyrénées – Corse. P. 670.
[1047] Ibid. P. 675.
[1048] Ibid. P. 677.

чувства ритма ни малейшего. Вот чего мне недостает – и стиль мой многословный, напыщенный»[1049].

И во время странствия, дождливым утром 15 сентября, приступая к описанию событий прошлого дня, он тревожится: «О чем писать? Ничто не утомляет так, как бесконечные описания, перечисление самых беглых впечатлений. Пытаешься все запомнить, все высказать, и ничего не остается для себя. Всякое выраженное чувство слабеет, и образ на полотне бледнее того, что существует в реальности. И к чему рассказывать обо всем? Не лучше ли хранить в тайниках души никому недоступные воспоминания и баловать себя, воскрешая их в такие вот, как сегодня, хмурые дни? <…> Как я опишу долину Кампан и Баньер-де-Бигор, как расскажу о нравах, хозяйстве, дорогах и экипажах, пещерах и водопадах, ослах и женщинах, и прочем, прочем? Смогу ли удовлетворить стремление выразить мысль, найти хоть одно точное слово?»[1050].

И все же он продолжает путевые заметки. Пишет о древнем городке Сен-Бертран де Комин и романской церкви, о дороге через лес, о вершинах пиренейских гор, взметнувшихся к небу и застывших, словно гигантские волны снежного моря[1051]. Фразы энергичные, тон повествования большей частью сдержанный, описания сложны и часто построены на игре контрастами, пейзажные зарисовки выполнены изысканно[1052].

Примером служит описание пантеистического экстаза на берегу корсиканского залива Сагонь: «По дороге, ведущей прямо от старинного селения, мы спустились на берег. Море было спокойно, в полуденном сиянии лазурные волны казались совсем прозрачными. Солнечные лучи отражались от прибрежных скал и ослепительно искрились, окружая вершины алмазными

---

[1049] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 164.
[1050] Flaubert G. Pyrénées – Corse. P. 670.
[1051] Ibid. P. 674.
[1052] «Странно, – пишет Клодина Гото-Мерш, – почему ученые так мало уделяют внимания книге, в которой так явно обнаруживается мастерство, свойственное зрелым произведениям Флобера, предпочитая ей «Quidquid volueris» и «Мемуары безумца». (Gothot-Mersch C. Pyrénées – Corse. Notice // Œuvres complètes. Vol. I. Œuvres de jeunesse / G. Flaubert. Paris: Gallimard, 2001. P. 1430). Единственная работа, посвященная особенностям стиля первого «Путешествия» Флобера была опубликована в 1911 году: G. R.-J. Gustave Flaubert aux Pyrénées // Bulletin pyrénéen. 1911. Février. P. 59.

коронами. Море благоухало нежнее роз, мы наслаждались его ароматом, дышали солнцем, ветром, далью, миртами. То был один из тех счастливых дней, когда сердце, словно природа, открывается солнцу и так же благоухает сокровенными цветами, рожденными волею высшей красоты. Свет, свежий ветер, мысли нежные и невыразимые полнят душу, вся она пронизана радостью и бьет крыльями, отзываясь каждой частице бытия, растворяется в них, дышит с ними вместе, словно сущность одухотворенной природы звучит в ней чудным гимном. Вы улыбаетесь бризу, ласкающему вершины деревьев, шепоту волн на песке, летите с ветром в морскую даль, нечто эфирное, величавое, нежное исходит от самого солнца и растворяется в безбрежном сиянии – так легкой дымкой понимается и тает в воздухе утренняя роса»[1053].

Еще в отрочестве Флобер интуитивно ощущал единство природы, прекрасного и священного. Во время путешествия это чувство впервые обрело особую силу, и здесь впервые он описал его.

Первое путешествие дало Флоберу возможность лучше понять себя[1054]. До странствия он был мучительно недоволен собой, вновь называл себя немым, жаждущим говорить, отчаивался: «Себя я считаю освистанным, униженным, опозоренным, я больше не знаю, на что надеяться, чего желать, что есть во мне: я могу стать всего лишь жалким писакой, тщеславным ничтожеством»[1055].

Вернувшись из путешествия, он снова берется за дневник и теперь в афористичных, пронумерованных римскими цифрами фрагментах, хладнокровно и отстраненно, черта за чертой набрасывает свой интеллектуальный портрет. Он больше не немой и не безумец, он ищет свое «я» и, не желая ограничиться какой-то одной точкой зрения на мир, принимает обе грани своей личности: «Я ни материалист, ни спиритуалист. Если бы я стал кем-то, то скорее материалистом-спиритуалистом»[1056].

---

[1053] Flaubert G. Pyrénées – Corse. P. 694-695.

[1054] Позже сам Флобер будет называть путешествия «серьезным трудом» и наилучшим способом понять себя и другого. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 57-50. Альфреду Ле Пуатвену, 1 мая и 13 мая 1845 г.

[1055] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 160.

[1056] Там же. С. 180.

### 3.5. Традиции Вольтера в становлении мировоззрения Флобера

В стремлении Флобера сочетать два противоположных типа мировосприятия сказалось влияние философа, бывшего ключевой фигурой Просвещения – Вольтера. Его имя несколько раз возникает в «Дневнике».

Заметим, что, несмотря на внимание ученых к философским основаниям мировоззрения Флобера, традиция Просвещения в становлении творческой индивидуальности писателя остается во многом неизученной проблемой. «Известной истиной», скорее, будет признание традиций античности, шестнадцатого и семнадцатого столетия, влияние Платона и Плотина, Монтеня, Паскаля, Спинозы, и даже восточной философии в становлении творческой индивидуальности Флобера, нежели традиции века Просвещения[1057]. Проблеме «Флобер и философия» был посвящен один из выпусков Revue Flaubert. Среди работ о Флобере и Ницше, Делезе, Сиоране, Шопэнгауэре, лишь в одной статье упомянуты однажды и вскользь имена Руссо и Вольтера[1058].

Возможно, это связано с тем, что сам Флобер порой непочтительно говорил о восемнадцатом столетии. «Горделиво и надменно вознес свою распухшую от философии главу век Разума, но финалом его стал 93 год», – писал юный Флобер в мистерии «Владычица мира»[1059].

«XVIII век ничего не понял ни в поэзии, ни в человеческом сердце, лишь разум был ему понятен» – утверждает он чуть позже в Дневнике[1060]. А еще позже,

---

[1057] Kim Yong-Eun. Quête mystique et science du vivant chez le jeune Flaubert; Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. 635 p.; Seznec J. Flaubert and India // Journal of the Warburg and Courtault Institutes. 1941–1942. Vol. 4, No. 3-4. P. 141-150.

[1058] Poyet T. De Flaubert à Cioran: une pensée de la contradiction Relire Flaubert à l'aune de La Tentation d'exister de Cioran // Revue Flaubert. 2007. No. 7. URL: http://www.flaubert.univ-rouenfr (accessed: 14.07.2015).

[1059] Flaubert G. La Femme du monde. P. 129.

[1060] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 158.

уже работая над романом «Госпожа Бовари», мрачно пророчествует: «XVIII век отменил душу, а дело XIX века, возможно, будет в том, чтобы убить человека»[1061].

Однако Флобер знал и ценил наследие просветителей. В юности он открыл «Исповедь» Руссо. «Невшательское предисловие» произвело на него огромное впечатление: «Я предпринимаю дело беспримерное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы, – и этим человеком буду я. Я один»[1062]. Эти слова напомнили Флоберу «Опыты» горячо любимого им Монтеня, но восхищение вызвал и способ рассказа о себе. Семнадцатилетний Гюстав настоятельно советует Эрнесту Шевалье непременно читать «эту замечательную книгу», «настоящую школу стиля»[1063].

Флобер действительно учился у Руссо. В его автобиографических повестях возникают аллюзии на «Исповедь», там, где речь идет о пробуждении чувственности, о любви как важном этапе самопознания, и в размышлениях о том, как соотносятся события реальной жизни, память о них и воображение[1064].

Руссо писал историю своей души, стремясь «поглубже заглянуть в себя», он «сумел одновременно раскрыть и текучесть сознания, и абсолютное единство личности»[1065]. Он показал, что «неповторимость человеческого чувства могут быть воплощены в поэтике исповедального слова»[1066]. Именно эти проблемы особенно волновали юного Флобера.

Руссо останется для него великим Руссо, но позже, возлагая на писателя с его культом чувствительности и социальными идеями ответственность за

---

[1061] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 329. Луизе Коле, 14 декабря 1853 г.
[1062] Руссо Ж.-Ж. Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя. М.: Худож. лит., 1949. С. 8.
[1063] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 29. Эрнесту Шевалье, 28 октября 1838 г.
[1064] Клодина Гото-Мерш называет «Исповедь» Руссо среди источников «Первого "Воспитания чувств"». (Gothot-Mersch C. Rousseau et Flaubert: une source de «L'Éducation sentimentale» dans les «Confessions» // Mélanges de littérature en hommage à Albert Kies. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 1985. P. 165-176).
[1065] Гинзбург Л. Указ. соч. С. 112.
[1066] Борисенок М. К. «Исповедь» Жана-Жака Руссо (к проблеме метода): автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1986. С. 10.

возникновение неокатолицизма и христианского социализма, скажет «не терплю великого Руссо»[1067].

Но к философу, ставшему эмблемой века Разума, к Вольтеру, его отношение было неизменно восторженным и глубоко почтительным. В «Дневнике» он называет себя «сыном Вольтера»[1068].

Флобер начал читать Вольтера в 1835 году, включив его сочинения в «план летнего чтения», и больше не расставался с ним[1069]. «Я обожаю прозу Вольтера, его повести – для меня вкуснейшее лакомство. «Кандида» читал раз двадцать, перевел его на английский и время от времени все еще перечитываю», – пишет Флобер в 1844 году[1070].

«Ум Монтеня квадрат, ум Вольтера – треугольник» – говорит он в Дневнике, сравнивая любимых писателей[1071]. У Вольтера он берет уроки композиции: заметками и выписками полна толстая тетрадь, озаглавленная «Театр Вольтера». И герой «Первого "Воспитания чувств"», кому ценой многих трудов и отречений суждено стать «большим и серьезным художником»: постоянно перечитывает Вольтера, восхищаясь «четкостью» и безупречной ясностью мысли «будто из прозрачной друзы, торчали острые, крепкие иглы, способные пронзить насквозь»[1072].

Стиль Вольтера, «выпуклая упругая фраза, хрустально прозрачная, и с гранями острыми как кинжал», становится для Флобера идеалом стиля современной прозы[1073]. Вольтер был для него не только образцом стиля и точности выражения мысли, связь Флобера с Фернейским отшельником была более глубокой. Письма Флобера, его дневник, ранние и поздние сочинения полны вольтеровскими аллюзиями, явными или скрытыми цитатами из

---

[1067] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 435. Эдме Роже де Женетт, 1859–1860 г.
[1068] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 180.
[1069] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 25. Эрнесту Шевалье, 14 августа 1835 г.
[1070] Там же. С. 54. Луи де Корменену, 7 июня 1844 г.
[1071] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 153.
[1072] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». М.: Текст, 2005. С. 300, 348.
[1073] Там же. С. 300.

«Метафизического трактата», «Основ философии Ньютона», трактата «Несведущий философ» и «Философского словаря».

«Люди часто говорят о Провидении и небесной благодати. У меня нет ни малейшей причины верить в это, – пишет Флобер в автобиографических фрагментах «Агонии», – Бог развлекается, мучая людей, чтобы узнать, до какого предела можно довести страдания. Разве не похож он на ребенка, знающего, что майский жук умрет, и с тупой жестокостью обрывающего у него сначала крылья, затем лапки, и, наконец, голову?»[1074].

Эта фраза может быть свидетельством его размышлений над одной из глав «Метафизического трактата». Вольтер назвал ее «Сомнения в существовании Бога». Философ пишет: «Бесконечно мудрый и бесконечно благой Бог дал всем существам жизнь, дабы они пожирали друг друга», и «с точки зрения людских несчастий есть в чем упрекнуть божество в течение всей нашей жизни», а потому «немыслимо не считать очень жестоким существо, ведущее себя, как жестокий человек»[1075].

«Что такое человек? Что я об этом знаю?» – задает вопросы Флобер в «Агониях» и продолжает: «Спросите об этом призрака, он ответит – Образ Бога, Какого? Того, кто властвует над ним. Сын ли это Добра, Зла или Небытия? Берите всех троих – и получите Троицу»[1076]. И этот фрагмент восходит к «Метафизическому трактату»: «Спросите у отца Мальбранша, что такое человек, он вам ответит, что это субстанция, сотворенная по образу и подобию божьему, весьма подпорченная в результате первородного греха»[1077]

В мистерии «Смар» и философской драме «Искушение святого Антония» Дьявол, смущает героев – отшельников сомнением в существовании Творца, приводя ту же систему рассуждений, что и Вольтер в главе «Сомнения в существовании Бога». И вывод Вольтера: «Существование Бога мне доказано, что же касается его атрибутов, … я не создан для их постижения», – повторяется в

---

[1074] Флобер Г. Агонии. С. 59.
[1075] Вольтер. Метафизический трактат // Философские сочинения / Вольтер. М.: Наука, 1988. С. 236.
[1076] Флобер Г. Агонии. С. 54.
[1077] Вольтер. Метафизический трактат. С. 228.

размышлениях Смара и Антония, продолевающих искушения[1078].

Не только в «Дневнике 1840 – 1841 годов», но в письмах и в автобиографической прозе Флобер не раз называет себя верным сыном Вольтера, и всякий раз в одном контексте. Он пишет в «Дневнике»: «Христианство покоится на смертном одре. Возврат к нему, я полагаю, был только его последним отблеском. Мы все-таки защищаем его в пику всем наводящим смертельную скуку филантропическим и философским глупостям, но когда речь зайдет о самом учении, о чистой религии, мы чувствуем себя сыновьями Вольтера»[1079]. В повести «Ноябрь» он повторяет: «Не получивший религиозного воспитания, как многие люди моего поколения, я не знал ни холодного счастья атеистов, ни беззаботной иронии скептиков, <…> что касается христианских догм, я не снисходил до них и в этом оставался верным сыном Вольтера[1080].

Позже, в 1852 году, Флобер определит свое мировоззрение как эстетический мистицизм[1081], а Вольтера назовет спиритуалистом[1082]. «Для меня это святой! – восклицал он, – этот человек представляется мне пылким, одержимым, убежденным, превосходнейшим. <…> Его ум был осадной машиной. И что побуждает меня любить его еще нежнее, так это отвращение, которое внушают мне вольтерьянцы – люди, смеющиеся над всем великим. А он разве смеялся? Он скрежетал зубами!»[1083].

Подобно Вольтеру, он не признает института официальной церкви и догм, но подобно Вольтеру, принимает «бесконечное бытие, всемогущее, вечное и созидающее», существование Создателя, Великого Мастера, Художника[1084].

---

[1078] Там же. С. 236.
[1079] Флобер Г. Дневник 1840–1841. С. 180.
[1080] Флобер Г. Ноябрь // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. / Г. Флобер. М.: Текст, 2009. С. 211.
[1081] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 205. Луизе Коле, 4 сентября 1852 г.
[1082] «Глупцы ополчаются против спиритуалиста Вольтера. …О, глупость! Беспросветная глупость!» – писал он в октябре 1879 года госпоже Роже де Женетт. (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. С. 244; Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 205. Луизе Коле, 4 сентября 1852 г.
[1083] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. С 435. Эдме Роже де Женетт, 1859–1860 г.).
[1084] Вольтер. Основы философии Ньютона. С. 275.

Вольтер говорит об этом с позиций разума: «Если творения людей, в том числе мои собственные, вынуждают меня признать в них интеллект, я должен признать значительно более высокий интеллект, проявляющийся в массе подобных творений. Ничто не способно пошатнуть во мне аксиому: «Всякое творение указывает на творца»[1085]. У Флобера же религиозное чувство неотделимо от чувства эстетического, и система доказательств иная: «Я хочу, чтобы Христос существовал, и я знаю, что это так и есть, потому что страсти Христовы самое прекрасное, что есть на свете», – утверждает он[1086].

Флобер – ученик Вольтера, а тот пишет в финале «Назидательных проповедей»: «Мой Боже! Избавь нас от заблуждений атеизма, отрицающего твое бытие, и освободи нас от суеверия, бесчестящего твое бытие, наше же превращающее в ад!»[1087]. И Флобер в письме к Луизе Коле убежденно говорит: «Вот чего не хотят видеть социалисты всего мира с их вечной проповедью материализма. Они отвергли страдание, они кощунственно прокляли большую часть современной поэзии, кровь Христову, текущую в нас. Но ничто ее не изгонит, ничто не исторгнет. Иначе мы стали бы глупее птиц, которые хотя бы сидят высоко на деревьях»[1088].

Размышляя о проблемах религии, веры, этики, о феномене человека и возможностях истинного знания о мире Вольтер занимает позицию сомнения: «Кто хочет познавать, должен уметь сомневаться»[1089]. При этом философ обозначает исходную позицию поиска: «Отстранимся здесь более, чем где-либо, от всякой пристрастности и всех предрассудков»[1090]. Он стремится к истине, но отказывается от претензии на обладание абсолютной истиной, «движется к

---

[1085] Вольтер. Несведущий философ // Философские сочинения / Вольтер. М.: Наука, 1988. С. 334.
[1086] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 145.
[1087] Вольтер. Назидательные проповеди, прочитанные в приватном собрании в Лондоне в 1765 году // Философские сочинения / Вольтер. М.: Наука, 1988. С. 400.
[1088] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 206. Луизе Коле, 4 сентября 1852 г.
[1089] Вольтер. Назидательные проповеди. С. 400.
[1090] Вольтер. Метафизический трактат. С. 231.

концепции бесконечно расширяющегося и углубляющегося познания»[1091]. Эта позиция близка и Флоберу, понимавшему творчество как вечное движение к абсолюту[1092]. С вольтеровской позицией отстраниться от всякой пристрастности и предрассудков, возможно, связана и концепция объективного письма, и упорное нежелание «делать выводы»: «Ни один великий гений не делал выводов, и ни одна великая книга их не делала, ибо само человечество беспрестанно движется, не делая никаких выводов. Их не делали ни Гомер, ни Шекспир, ни Гете, ни даже Библия. Жизнь – это вечная проблема, так же как история и все остальное. Слагаемые без конца добавляются. Как можно сосчитать спицы колеса, когда оно вертится?»[1093].

Флобер считает Вольтера спиритуалистом, не забывая о второй грани его мировоззрения. Сам он колеблется между рациональной и иррациональной точками зрения на мир, рассматривает материалистическую и идеалистическую позиции как возможные: «Я отдал бы целое состояние, чтобы стать или глупее, или разумнее, атеистом или мистиком, чем-то завершенным, целостным, идентичным, чтобы это можно было определить одним словом», – писал он Эрнесту Шевалье[1094].

Во второй части «Дневника» Флобер не только отказывается определить одним словом тип своей личности, но желает, подобно деисту Вольтеру, сочетать «на равных» две противоположных начала, стать «материалистом-спиритуалистом». «Прощай, Гюстав», – пишет он на последней странице «Дневника», прощаясь с поэтом-романтиком в себе. Здесь начинается осознанный путь от Поэта к Художнику.

Произведения 1838–1841 годов свидетельствуют о новом этапе в становлении творческой индивидуальности Флобера: приятии творчества как призвания, стремлении привести в гармонию рациональные и иррациональные стороны своего сознания. Эти проблемы стали основой внутреннего

---

[1091] Богуславский В. М. Скептицизм в философии. М.: Наука, 1990. С. 194.
[1092] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 391. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 30 марта 1857 г.
[1093] Там же. С. 394. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 18 мая 1857 г.
[1094] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 56. Á Ernest Chevalier, 19 novembre 1839.

фрагментарных по форме «Агоний», «Мемуаров безумца», мистерии «Смар», Дневника и путевых заметок «Пиренеи – Корсика». В них Флобер впервые обращается к отношениям автора и текста. Важнейшей в это время для него становится проблема стиля, забота о форме. Совершенство прозаического стиля он связывает с лаконичностью, точностью выражения мысли, ритмом. Интертекстуальность – характерная черта произведений автобиографического цикла. В них возникают прямые аллюзии на произведения Байрона, Шатобриана, Кине, Бальзака, Паскаля, Вольтера и более ранних произведений самого Флобера. Повествовательная ткань включает вариации различных стилей. Флобер осознанно обращается к этому приему. Это одновременно и поиски формы, и возможность придать повествованию автобиографические черты: все, прочитанное и написанное ранее Флобер рассмтривает как часть его внутреннего опыта.

Сочинения этих лет обладают сложной жанровой природой. Фрагменты («Агонии), личный роман («Мемуары безумца»), мистерия («Смар») отмечены на первых страницах лишь «эхом автобиографии» – автобиографизмом, но по мере повествования, авторское «я» выходит на первый план, и текст приобретает черты исповедальные и автобиографические. В них выражен романтический индивидуализм автора, свойственное романтикам стремление к универсализму, «поиски высшей гармонии, слияния человека и мира»[1095].

[1095] Тураев С. В. От Просвещения к романтизму. М.: Наука, 1983. С. 150.

# Глава III. От Поэта к Художнику. Автобиографическая проза 1842–1845 гг

## § 1. Жертвоприношение поэта (повесть «Ноябрь»)

### 1.1. История создания

В ноябре 1841 года Флобер стал студентом юридического факультета. Он был уверен, что сумеет получить диплом адвоката, но внутренне все больше противился этому. «Я не могу себе представить, что когда-нибудь мне придется вести дело о какой-то межевой стене или защищать несчастного отца семейства, обманутого надменным богачом. Когда мне говорят о профессии адвоката и уверяют: этот малый будет славно выступать, – потому что у меня широкие плечи и звучный голос, <…> в душе у меня что-то возмущается», – пишет Флобер, бывшему профессору литературы Руанского коллежа Гурго-Дюгазону[1096].

Называя свое состояние нравственным кризисом, он признается учителю: «Я подошел к решающему моменту: надо либо отступить, либо идти вперед, в этом для меня сейчас все. Это – вопрос жизни или смерти. После того, как я приму решение, ничто уже меня не остановит»[1097].

«Идти вперед» – значит писать. Флобер рассказывает Гурго-Дюгазону о замысле трех произведений в разном жанре и особой манере письма каждый. «Этого довольно, чтобы доказать самому себе, есть ли у меня талант или нет. Я вложу в них все, что сумею вложить по части стиля, страсти, ума, а там – посмотрим»[1098].

Речь идет о восточной сказке «Семь сыновей дервиша», о первом «Воспитании чувств» и повести «Ноябрь». Именно над этой повестью работал Флобер в то время, думал завершить весной, но закончил только в конце октября 1842 года.

---

[1096] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 43. Гурго-Дюгазону, 22 января 1842 г.
[1097] Там же. С. 43.
[1098] Там же.

При жизни писателя «Ноябрь» опубликован не был, однако это единственное произведение Флобера, известное многим его друзьям в рукописи. В 1842 году он читал повесть сестре, Ле Пуатвену и Шевалье, в 1846 – Максиму Дю Кану и Луизе Коле, в 1850 – Луи Буйе, ставшему его близким другом, а в 1860 году – Гонкурам.

Бодлер был наслышан об этой повести: «Я давно мечтаю прочесть «Искушение» и другую необычную книгу, из которой Вы ни единого фрагмента не публиковали», – писал он Флоберу[1099]. «Я почитаю Вам кое-что из «Ноября», если это развлечет Вас», – отвечал ему Флобер, приглашая в Круассе[1100].

После смерти писателя рукопись попала в частную коллекцию, в 1957 году была выставлена на книжном аукционе и вновь продана библиофилу, пожелавшему остаться неизвестным. Несколько страниц повести были опубликованы в 1885 – 1886 годы[1101]. В 1910 году Луи Конару удалось опубликовать всю повесть[1102]. В этой редакции опубликован текст в последующих изданиях[1103]. Книга была уже в печати, когда упоминание о рукописи «Ноября» появилось в каталоге аукциона Сотби. Издателям не удалось отредактировать текст, сверив его с манускриптом, но, получив разрешение владельца поработать с ним, Клодина Гото-Мерш убедилась в том, что издание 1910 года соответствует оригиналу.

Друзья, знакомые с «Ноябрем» в чтении Флобера, высоко оценили его. «Роман поразительно сильный для того возраста, в каком был автор. Уже там в

---

[1099] Baudeleraire Ch. Œuvres complètes. Correspondence générale recueillie, classée et annotée par Jacques Crépet. Vol. III. Paris: Edidion de Louis Conard, 1947. P. 126.

[1100] Flaubert G. Correspondance. Vol. III. Paris: Gallimard, 1991. P. 92.

[1101] Flaubert G. Trois Contes suivis de Mélanges inédits; Flaubert G. Par les Champs et par les Grèves (Voyage en Bretagne) accompagné de Mélanges et de Fragments inédits. 331 p.

[1102] Flaubert G. Novembre. P. 162-256. На русском языке впервые повесть появилась в 1919 году в переводе Иоанны Брюсовой под редакцией и со вступительной статьей Валерия Брюсова. (Флобер, Г. Ноябрь и другие рассказы.).

[1103] Flaubert G. Novembre / G. Flaubert ; illustré de 21 eaux-fortes et pointes sèches, gravées par E. Chatrine. Paris : Édition d'Art Devambez, 1928. 123 p.; Flaubert G. Novembre. Fragments de style quelconque / G. Flaubert. Paris: Éditions Clancier-Guénaud, 1988. 127 p.; Flaubert G. Novembre. Fragments de style quelconque / G. Flaubert. Grenoble: Éditions Cent pages, 1999. 99 p.; Flaubert G. Novembre // Œuvres complètes. Vol. I.

некоторых подробностях пейзажа проглядывает тонкая, очаровательная наблюдательность, свойственная «Госпоже Бовари». Начало романа, передающее осеннюю грусть, – достойно того, чтобы автор подписался под ним и сейчас», – вспоминали Гонкуры[1104].

В опубликованных позже отрывках исследователи отмечали изящество стиля, сочетание субъективного и объективного начал, лиризм и аналитическую точность психологического рисунка[1105].

«Ноябрь» стал известен полностью, и его художественную ценность признали даже те, кто в ранней прозе Флобера видел лишь «почву для его зрелых произведений», вариации на темы «Фауста» и «Агасфера»[1106]. Эту повесть называют самой глубокой по содержанию и совершенной по стилю из всех предшествующих сочинений Флобера[1107].

Именно достоинства повести оказались основой выдвинутой Максимом Дю Каном гипотезы о том, что рано проявившийся талант Флобера медленно угасал, так и не достигнув полного расцвета. Причиной он называл нервную болезнь, первый приступ которой случился в 1844 году. До этого, утверждал Дю Кан в «Литературных воспоминаниях», Флобер писал стремительно, вдохновенно и талантливо, а долгая работа над зрелыми произведениями – свидетельство болезни, угасания его личности и таланта. «С годами работать ему становилось все трудней: «Ноябрь» он написал за два месяца, а для «Бувара и Пекюше» ему потребовалось пять лет, но книга осталась незавершенной. А ведь она не намного больше «Ноября»[1108].

Дю Кану не знал, как долго продолжалась работа над повестью: он

---

[1104] Гонкур Э. де, Гонкур Ж. де. Указ. соч. С. 440.
[1105] Fischer E.-W. Etudes sur Flaubert inédit. P. 10-12; Descharmes R. Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857. P. 188-190; Maynial E. La jeunesse de Flaubert. P. 10-12.
[1106] Thibaudet A. Op. cit. P. 20.
[1107] Coleman A. Flaubert's literary development. P. 30; Hubbard A. A Note on Flaubert's «Novembre» // Modern Language Notes. 1916, November. P. 405-408; Shanks L. Flaubert's Youth 1821–1845. P. 128; Sander E. Nachwort // Gustave Flaubert. November. Hamburg: Rowolht, 1950. P. 130-150; Maranini L. «Novembre» di Flaubert // Estratto délia Rivista di Letterature moderne. 1952. Anno III, no. 3. Luglio – Settembre. 16 p.; Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 306; Bem J. De l'autobiographie à la fiction. P. 127-136.
[1108] Du Camp M. Souvenirs littéraires. Vol. 1. P.184.

познакомился с Флобером в марте 1843 года. На протяжении нескольких лет молодых людей связывали дружеские отношения. Позже их пути разошлись.

Известно, что самые ранние произведения Флобер писал в порыве вдохновения. «То было короткое время, – замечает Иван Леклерк, – когда юный автор считал себя поэтом и полагал, что писать надо столь же быстро, как рождается мысль, без черновиков, без поправок, без предварительных заметок, словно письма, адресованные близким людям»[1109]. Однако уже рукописи 1836 года свидетельствуют о более медленной работе, в черновиках возникают варианты повествования, варианты названий. Не сразу были написаны «Агонии», работа над «Мемуарами безумца» продолжалась полтора года, столько же времени потребовало сочинение мистерии «Смар». «В этих произведениях помимо романтического вдохновения есть и «рациональное осмысление композиции, и требовательность к стилю»[1110].

Флобер работал над повестью «Ноябрь» не два месяца, а два года. Первые страницы были написаны по возвращении из путешествия по Пиренеям и Корсике, и весной 1841 он завершил первую часть. Об этом свидетельствует письмо к Максиму Дю Кану: «Погода пасмурная, Сена желтая, трава зеленая; на деревьях только появляются листья: весна – время радости и любви. «Но в сердце моем весны столько же, сколько на большой дороге, где ветер режет глаза, где пыль клубится вихрем». Вспоминаешь, откуда это? Из «Ноября». Мне было девятнадцать, когда я это писал тому уже скоро шесть лет[1111].

Вторая часть была завершена в конце 1841 – начале 1842 года, а третью он начал летом и осенью 1842 года. В письме к Эрнесту Шевалье Флобер воспроизводит с небольшими изменениями фрагменты из «Ноября»[1112]. И позже, в письме к Луизе Коле, он называет время работы над третьей частью повести: «О "Бовари" не могу даже думать. Мне, чтобы писать, надо быть дома. Свобода ума у меня зависит от тысячи привходящих обстоятельств, очень ничтожных, но очень

---

[1109] Leclerc Y. «L'auteur c'est bien moi». P. 77-86.
[1110] Ibid. P. 77-86.
[1111].Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 66-67. Максиму Дю Кану, 7 апреля 1846 г.
[1112] Там же. С. 44-45. Эрнесту Шевалье, 15 марта 1842 г.

важных. <…> Позавчера в Тукском лесу, в чудном местечке у источника, я нашел окурки сигар и крошки пирога. Здесь был пикник! Такое я описал в «Ноябре» одиннадцать лет назад»[1113].

Зимой 1842 года Флобер пишет Гурго-Дюгазону о том, что весной покажет ему «Ноябрь»[1114]. В это время он уже работает над повестью, и до окончания остается не два, но десять месяцев. На последней странице рукописи стоит дата: 25 октября 1842 года.

Флобер начал «Ноябрь» в девятнадцать лет, а закончил, достигнув совершеннолетия. В основе повести – не порыв, не вдохновение, как было с «Мемуарами безумца». Это произведение, долго зревшее и отшлифованное, «первая настоящая книга Флобера»[1115].

Название книги, по предположению Жана Брюно, указывает на время, когда автор начал работу над ней[1116]. Но в названии есть и прямая связь со временем действия. Поздней осенью на закате дня герой возвращается с прогулки и вспоминает прошлое, перебирает в памяти всю свою жизнь: «Мысли, страсти, дни восторга, дни печали, порывы надежды, щемящую тоску»[1117]. Вместе с тем слово *ноябрь* – эмоциональная метафора поздней осени: «Печальна эта пора: кажется, вместе с солнцем гаснет жизнь, по сердцу, как по коже, пробегает дрожь, смолкают звуки, тускнеет даль, все засыпает или гибнет»[1118]. Название связано с доминирующим в повести настроением, душевным состоянием одолеваемого смертельной тоской героя, и предвещает его медленную гибель.

Закончив книгу, Флобер добавил к названию подзаголовок – «Фрагменты в неопределенном стиле». Автор придавал подзаголовку особое значение: под этим названием он представил повесть Гонкурам. Исследователи же называют подзаголовок «неясным» и «двусмысленным» и предполагают, что Флобер либо

---

[1113] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 299. Луизе Коле, 14 августа 1853 г. Особый характер третьей части подчеркивает Эрнст Зандер, доказывая, что работа над повестью продолжалась в течение 1840–1842 годов. (Sander E. Nachwort. P. 141).
[1114] Там же. С. 43-44. Гурго-Дюгазону, 22 января 1842.
[1115] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 312.
[1116] Ibid. P. 308.
[1117] Флобер Г. Ноябрь // Мемуары безумца / Г. Флобер. С. 187.
[1118] Там же. С. 186.

решил предупредить упреки в неровности стиля, либо, напротив, привлечь внимание к особенностям повествования[1119].

Заметим, что фрагментарность свойственна и предшествующим произведениям автобиографического цикла. В «Агониях» композиция была подчинена самонаблюдению и позволяла передать историю мысли. В «Мемуарах безумца» особенности повествования определены желанием воскресить прошлое, пусть и недавнее, а «воспоминания не тождественны самому опыту, они спонтанны, изменчивы и фрагментарны»[1120].

«Ноябрь» – книга воспоминаний. Все, о чем говорится в ней, уже стало прошлым. В первой части герою, является, «как призрак», его прошлая жизнь, и автор подчеркивает прерывистость возникающих образов, их внешнюю связь и внутреннюю самостоятельность: «Печальные годы вновь слетелись ко мне, словно привлеченные тоскливой зимней бурей; что-то страшное вихрем взметнуло их в моей памяти, сильней, чем ветер вздымает листву на глухих тропах. По странной иронии, воспоминания, едва возникнув, разворачивались картинами, а затем, собравшись стаей, улетали и терялись в угрюмом небе»[1121].

Во второй части герой вспоминает о встрече с куртизанкой Мари, и она рассказывает ему о своем прошлом. В третьей части безымянный друг сообщает о гибели героя как о событии, принадлежащем прошлому: «Наконец, в прошлом декабре он умер»[1122], и воспоминаниями о нем завершает повествование.

Повествовательная ткань повести пронизана явными литературными реминисценциями, восходящими к произведениям Шатобриана, Сенанкура, Мюссе, Сент-Бева, Гете и Руссо. Таким образом, подзаголовок – «фрагменты в неопределенном стиле» – указывает на свойства изображаемого объекта (воспоминания), на присутствие в повести разных «голосов» и разной повествовательной манеры.

---

[1119] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 308; Brombert V. Указ. соч. P. 149; Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes. P. 1492.
[1120] Hytier J. Le Roman de l'individu et la biographie // Cahier de l'Internationale des études françaises. 1967. Vol. 19, no 1. P. 98.
[1121] Флобер Г. Ноябрь. С. 186.
[1122] Там же. С. 303.

Первые исследователи ранней прозы Флобера восприняли повесть как «глубоко личное произведение, нечто вроде исповеди»[1123] и продолжение «Мемуаров безумца». «Тот, кто хочет знать об идеях, замыслах, притязаниях Флобера <…> не найдет лучшего источника, нежели «Ноябрь». Флобер прямо рассказывает том, каким он был между семнадцатью и двадцатью годами, так же, как рассказал о юношеских тревогах в «Мемуарах безумца» – заметил Эдуард Мейниаль[1124]. И в настоящее время флобероведы подчеркивают тесную связь этих произведений. «В «Ноябре», – пишет Клодина Гото-Мерш, – возникает тот же психологический портрет мечтательного ученика коллежа, с его жаждой любви, дальних путешествиях, волшебной роскоши Востока»[1125].

Жан Брюно тоже рассматривает «Ноябрь» как продолжение, но продолжение «Дневника»: «Автор растет, взрослеет, меняются его представления о себе, о мире, об искусстве, и он пишет о том, что чувствует в данный момент. И потому «Ноябрь» – бесценное свидетельство об эволюции сознания юного писателя, фиксируемой непосредственно»[1126].

Безусловно, в повести Флобер продолжает рассказывать о себе, по-прежнему стремится передать не внешний, но внутренний опыт. В книге «нет ничего такого, чего не было бы в нем самом, выстраданного, глубоко личного»[1127], «это снова часть его собственной души»[1128]. Повесть связана и с «Мемуарами безумца» и с «Дневником», но не меньшее родство существует между повестью «Ноябрь» и мистерией «Смар».

Эту связь подчеркивает эпиграф, восходящий к «Опытам» Монтеня: «Ради … пустой болтовни и фантазий»[1129]. Флобер цитирует Монтеня по памяти. «Если философствовать, как утверждают философы, значит сомневаться, то с тем большим основанием заниматься пустяками и фантазировать, как поступаю я,

---

[1123] Descharmes R. Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857. P. 190.
[1124] Maynial E. Op. cit. P. 9-12.
[1125] Gothot-Mersch C. Novembre. Notice // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse / G. Flaubert. Paris: Gallimard, 2001. P. 1499-1480.
[1126] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 343.
[1127] Guillemin H. Op. cit. P. 25-26.
[1128] Thibaudet A. Op. cit. P. 25.
[1129] Флобер Г. Ноябрь. С. 185.

тоже должно означать сомнение», – пишет Монтень[1130]. Так, цитируя «Опыты», Флобер намекает на ту позицию, какую он выразил уже в «Мемуарах безумца» и «Смаре» – сомнение во всем.

И все же «Ноябрь» – не только вариация на тему «Мемуаров безумца» и «Смара», но еще более глубокое исследование собственной личности в ее становлении. В мистерии Флобер рассказал об опыте абсолютного сомнения, толкнувшем поэта в «бездну небытия», то был взгляд на самого себя «изнутри», с очень близкого расстояния и в состоянии смятения. Через три года он вновь рассказывает об опыте сомнения, но опыте пережитом, он вновь смотрит самому себе в лицо и стремится сделать это более отстраненно. Он подчеркивает дистанцию, разделяющую настоящее и прошлое: «Как далеко все это! Жил ли я в те времена? Я ли это был? Я ли это теперь? Каждый миг моей жизни внезапно разделяет бездна, между вчера и сегодня пролегает пугающая вечность»[1131]. Эта дистанция превращает повесть в объективное исследование личности поэта.

### 1.2. Эстетический мистицизм поэта

В «Агониях» и «Мемуарах безумца», повествователь едва решался назвать себя поэтом. «Поэт? Могу ли я дать это имя тому, кто холодно с жестоким сарказмом и иронией все клянет и смеется, говоря о душе?» – спрашивал он[1132]. Смар в последней, автобиографической, части мистерии задает себе вопрос: «Так кто же я? Поэт?», и отвечает на него: «О, да!»[1133]. Герой «Ноября» – не безумец и не отшельник. Он поэт, и автор последовательно воспроизводит этапы формирования творческой личности, Упоминая о «Ноябре» в письме к Гурго-Дюгазону, он предупреждал: «Изложить здесь его анализ не сумею, так как там все – сплошной анализ и психологическая анатомия»[1134].

---

[1130] Монтень М. Опыты. Кн. первая и вторая. С. 307.
[1131] Флобер Г. Ноябрь. С. 303.
[1132] Флобер Г. Агонии. С. 55.
[1133] Flaubert G. Smar. P. 613.
[1134] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 43. Гурго-Дюгазону, 22 января 1842 г.

Впервые он прямо пишет о формировании эстетического сознания от его истоков – «дремлющего хаоса бесконечных возможностей, неявных, нетронутых, ищущих своего образа и ждущих оформления» – к чувству предназначения, стремлению жить «среди вечной красоты, носить мантию, подобно королям, знать страсти в их высшем проявлении»[1135].

Эстетическое чувство пробуждается в детстве как безотчетное влечение «к чему-то великолепному», чего герой, по его признанию, не мог тогда «ни словами выразить, ни представить в какой-либо форме»[1136]. Затем возникает любовь к искусству и осознание себя «поэтом»[1137].

Впервые Флобер пишет о «механизмах» творчества, о работе воображения и рождении художественного образа: «Я начинал с того, что принуждал себя мечтать, как поэт, захваченный замыслом и возбуждающий вдохновение. Я развивал мысль все дальше, поворачивал ее разными гранями, погружался в ее глубины, возвращался и начинал сначала. Вскоре возникал необузданный бег воображения, волшебный прыжок за пределы реальности»[1138].

Творчество представляется герою универсальным законом, и совершенным образцом выступает сама природа: «Я старался различить никому не понятные речи в звуках леса и в шепоте волн, напрягал слух, стремясь понять их гармонию; <…> и внезапно связи и антитезы возникали со слепящей меня самого отчетливостью»[1139].

В пантеистическом озарении герою открывается красота мироздания. Природа предстает перед ним в совершенной гармонии, основанной на чувстве «всеединства»: «Дух Божий снизошел на меня, сердце стало огромным, в неизъяснимом восторге я поклонялся чему-то неведомому, растворялся в сиянии солнца, терялся в бесконечном небе, аромате волн. Безумная радость охватила меня, я был счастлив, словно в раю. <…> Что-то нежное, как любовь и чистое, как молитва летело ко мне с горизонта, опускалось с вершины скалистого утеса, из

[1135] Флобер Г. Ноябрь. С. 199.
[1136] Там же. С. 188.
[1137] Там же. С. 212.
[1138] Там же. С. 199.
[1139] Там же. С. 200.

небесной глубины. В шуме океана, в свете утра было чудо, принадлежащее мне, как небесные владения. Все на земле казалось мне прекрасным, я больше не видел ни противоречий, ни зла, любил все – и камни, ранившие ноги, и острые скалы, о которые ободрал руки – любил равнодушную природу, и она, я знал это, понимала и любила меня. И я думал том, как сладостно вечером, стоя на коленях, в мерцании свечей петь хвалу мадонне, поклоняться Деве Марии, что является морякам в уголке неба с кротким младенцем Иисусом на руках»[1140].

В основе этого эпизода лежит воспоминание о прогулке в Трувиль летом 1842 года[1141]. Подобное чувство полного слияния с одухотворенной природой, ощущение бесконечной гармонии бытия и творческой силы, свойственной природе, а значит и ему самому тоже, Флобер не раз переживал в юности. Он подробно воспроизводит этот опыт в книге «Пиренеи – Корсика»[1142]. Но мысль о творчестве как универсальном законе возникла уже в «Мемуарах безумца»[1143]. В мистерии «Пляски Смерти» Флобер называл поэзию «сущностью небес» и «дочерью Творца»[1144]. В «Смаре» поэт ощущает неразрывное единство материи и духа, воспринимает творческие импульсы, излучаемые самой природой: «Звуки, стремительные и робкие движения, и свет: трели птиц, шелест листвы, речные заводи, цветущие долины, крутые скалы, буйные ветры и грозовые ливни, пенные волны, пахнущий морем песок, нагие осенние ветви и снег на могильных холмах – все это многообразие форм сливалось в безмерной гармонии, что зовется Природой, Поэзией, Богом. Гармония полнила душу, отдавалась в ней долгим мелодичным трепетом, изливалась в неточных, несвязных словах. <…> То была музыка самой души, музыка мыслей. Поэзия – это всего лишь слабое эхо

---

[1140] Флобер Г. Ноябрь. С. 222.
[1141] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 299. Луизе Коле, 9 августа 1853 г.
[1142] Flaubert G. Pyrénées – Corse. P. 694-695.
[1143] «Я носился по скалам, брал в горсти океанский песок и отпускал его сквозь пальцы лететь по ветру, бросал в воду морскую траву, всей грудью вбирал в себя соленый и свежий воздух Океана, что так полнит душу энергией, мыслями поэтическими и свободными. Я созерцал безбрежность, простор, бесконечность, и душа моя замирала перед этим неизмеримым горизонтом». (Флобер Г. Мемуары безумца. С. 66).
[1144] Flaubert G. La Danse des morts. P. 427, 443.

вселенской гармонии»[1145].

Индивидуальный опыт пантеистических озарений позже сделает возможным органичное восприятие идей Спинозы и станет основой одного из самых известных эпизодов «Искушения святого Антония», в котором отшельник желает «стать материей». В этих пантеистических экстазах Жан Брюно видит истоки безличной манеры зрелых романов Флобера, и указывает на подспудное движение к ней в «мистических» фрагментах «Ноября»[1146].

Сцена пантеистического экстаза в «Ноябре» так же, как и подобные эпизоды в предшествующих произведениях, пронизана ощущением единства прекрасного и священного, но, в сравнении с предыдущими описаниями, в ней возникает новый мотив – мотив любви.

Гармония субъекта и универсума осознается как любовь: «Я любил все <…> любил равнодушную природу, и она, я знал это, понимала и любила меня»[1147]. Образ мадонны «с кротким младенцем Иисусом на руках», возникший в финале эпизода, подчеркивает сакральный характер переживания, и воплощает совершенную любовь ко всему миру.

Мотив любви, доминирующий в этом фрагменте, играет важную роль во всем повествовании и обладает символическим значением. Страсть мыслится стимулом творчества и основой личности поэта. Чувство любви рождается вместе с чувством прекрасного и сопровождает каждый этап развития поэтического сознания. Ее вызывает детское восхищение уличными танцовщицами: «Это были первые женщины, которых я любил»[1148]. На смену ему приходит увлечение театром, и здесь эстетический восторг ассоциируется с чувственным началом: «душа рвется из груди, чтобы слиться с голосом певицы «в страстном трепете», и эстетическое переживание рождает «желание быть любимым любовью всепоглощающей и страшной, любовью принцессы или актрисы. <…> Она является в ярком сиянии огней, блистательная и поющая, действительно живет в

---

[1145] Flaubert G. Smar. P. 606-607.
[1146] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 334.
[1147] Флобер Г. Ноябрь. С. 222.
[1148] Флобер Г. Ноябрь. С. 189.

идеальном мире поэзии, для нее сотворенном!»[1149].

Автор подчеркивает асимметрию в развитии чувственности и эстетического сознания: «Сердце взрослеет раньше тела, потому потребность любить у меня преобладала над потребностью обладать, не сладострастие было нужно мне, а любовь»[1150].

Страсти же пока известны герою «по книгам», его влекут не реальные существа, но слова: «женщина», «любовница». Он ищет объяснения им в книгах: любовница создание «демоническое», олицетворяющее власть страстей, провоцирующих и на разрушение, и на созидание: «Это ради нее разоряли и завоевывали страны короли, для нее ткали индийские ковры, чеканили золото, шлифовали мрамор, потрясали мир»[1151].

Телесное совершенство обладает той же властью, что и духовная красота, а искусство вызывает чувственную реакцию. Публика поклоняется певице, к ней обращена «любовь всех и вожделение каждого», ей «рукоплещут, завидуют, о ней страстно грезят ночами»[1152], а куртизанка «восседает на троне, в блеске и благоухании, недосягаемая для презирающей и боготворящей ее толпы»[1153].

Мечтая о любви, герой создает образ любимой так же, как, заставляя работать воображение, создавал поэтический образ: «На другой день после бала или театра, после коротких каникул, я особенно часто выдумывал себе предмет страсти. Я представлял избранницу такой, как увидел ее: белое платье развевается в вальсе, она танцует в объятиях кавалера, он поддерживает ее, она улыбается ему, или же, облокотившись на бархатные перила ложи, она невозмутимо позволяет любоваться своим царственным профилем»[1154].

С пробуждением чувственности эстетическое восприятие мира получает большую силу: «и солнце светило ярче, нежней был аромат цветов, милей и притягательней тень. Одновременно я чувствовал, как с каждым днем развивается

---

[1149]Там же. С. 193.
[1150] Там же. С. 195.
[1151] Там же. С. 192.
[1152] Там же. С. 193.
[1153] Там же. С. 192.
[1154] Флобер Г. Ноябрь. С. 194.

мой ум, он жил единой жизнью с сердцем. Быть может, мысли мои были чувствами – в них был весь пыл страстей»[1155].

Любовь – такой же универсальный закон, как творчество. В чувственных переживаниях герой сливается с природой, испытывает ту же причастность миру и влечение к совершенству, что и в пантеистических озарениях, вызванных красотой внешнего мира.

Заметим, что полному единению с одухотворенной природой в повести посвящен не один эпизод, как это принято считать, а два. Оба эпизода представляют собою описание прогулки и пантеистического экстаза. О первом речь шла выше, второй следует за ним. Их разделяет одна страница, на которой говорится о пробуждении чувственности: «Мысли о любовном сладострастии, одолевавшие меня в пятнадцать лет, вернулись снова в восемнадцать. <…> Это тогда я ощутил, что демон плоти живет в каждой мышце моего тела, бурлит в крови»[1156]. Эти строки и разделяют, и связывают два эпизода. Мотив любви, пронизывающий первый, в иной вариации доминирует во втором. В первом случае – это любовь небесная, во втором – чувственная, земная. Параллельное сравнение эпизодов обнаруживает сходный ритм в движении чувств и последовательность почти тождественных деталей[1157]:

| *1 фрагмент* | *2 фрагмент* |
|---|---|
| *(Прогулка в Х. Летнее утро)* | *(Прогулка в летний полдень)* |
| Я вышел из дому и решил отправиться в Х. <…>. Я пустился в дорогу, один, без палки, без собаки. <…>. Становилось жарко. Время от | Стояла жара, я вышел из дома, никто из домашних не заметил этого. Прохожих было мало, <…>, горячий воздух порывами |

[1155] Там же. С. 197.
[1156] Там же. С. 223.
[1157] Там же. С. 219-222; С. 226-229.

| | |
|---|---|
| времени я останавливался, кровь стучала в висках, в скошенной траве трещали кузнечики. <…> Я миновал деревушку, где не встретил ни души. Во дворах стояла тишина <…>. | поднимался от земли, и от него кружилась голова. <…> |
| На обочине в глубоких колеях, усыпанных листвой, ползали зеленые ящерицы и мушки с золотистыми крыльями. <…><br>Потом я оказался на плато среди скошенных полей. <…> | На углах улиц над мусорными кучами огромным золотистым колесом жужжали и вертелись в солнечных лучах мухи. <…><br>Остались позади сады предместья, улица перешла в тропинку, Стрелы солнечных лучей пронизывали кроны деревьев, в густой тени тянулись вверх травинки, искрились острыми гранями камешки на дороге, хрустел под ногами песок, природа жалила зноем. <…> |
| Я растянулся на земле, глядел в небо и, забыв обо всем, любовался его красотой. <…><br>Тихий шепот спокойного моря больше походил на вздохи, чем на говор. Казалось, даже солнце по-своему звучит. Все было пронизано его сиянием, лучи обжигали кожу, земля отдавала мне свое тепло. <…> Порой казалось, что волны останавливались или тихо замирали | Я растянулся на земле вниз лицом, в самом тенистом, тихом и укромном уголке.<…><br>Томно плыли грозовые тучи, я чувствовал их тяжесть, словно тесные объятия. <…> |

| | |
|---|---|
| на берегу, покрытом кружевной пеной, словно губы в беззвучном поцелуе. <…> | |
| По обрывистому склону, легко перепрыгивая опасные места, я спустился к морю. <…>. | Я побрел к реке <…>. Волны лениво, набегая друг на друга, растекались на песке. <…> Казалось, берег улыбается. Стояла тишина, звучал лишь шепот воды. Здесь росли высокие деревья, их тень и речная прохлада освежили меня, я улыбался. |
| Безумная радость охватила меня, я был счастлив, словно в раю. <…> | Подобно той Музе, что живет в нас и, заслышав мелодию, раздувает ноздри, вдыхает гармоничные созвучия, я бессознательно всем существом вбирал в себя радость всей природы. <…> Опустившись на мох под деревьями, я желал еще большей неги, хотел изнемогать от поцелуев, стать трепещущим на ветру цветком, пропитанным речной влагой берегом, пронизанной солнцем землей. |
| Все на земле казалось мне прекрасным, я больше не видел ни противоречий, ни зла, любил все <…> любил равнодушную природу, и она, я знал это, понимала и любила меня.<…> | Во всем была красота, все казалось счастливым, следовало своему закону, шло по своему пути. |

| | |
|---|---|
| Потом все это кончилось, я вмиг вспомнил пережитое, очнулся и пошел прочь, чувствуя, что снова одержим проклятием и опускаюсь к человеческому состоянию. Жизнь возвращалась ко мне болью, <…>, немыслимое счастье сменилось столь же невыразимым унынием. <…> Вечером я вернулся домой. | Я один был болен, и, обуреваемый желаниями, смертельно мучился. Внезапно я бросился прочь, вернулся в город |

Параллелизм деталей и ритм переживаний – переходы от безмятежности к восторженной радости, к унынию и душевной боли – подчеркивает единство духовного и телесного, эстетического и чувственного начал: «Подобно той Музе, что живет в нас и, я бессознательно всем существом вбирал в себя радость всей природы»[1158].

Первый фрагмент – кульминация в становлении эстетического сознания, второй – в развитии чувственности: «В этом не было уже ни стремления к смутному идеалу, ни прекрасного неосознанного вожделения – страсть, как вышедшая из берегов, неистово бурлящая во всех оврагах река, захлестнула сердце, и оно стучало громче и безумней грохота горных водопадов»[1159].

В коротком вступлении к каждому из этих фрагментов рассказчик указывает на то, что эти сцены прерывают основное повествование. «Прежде, чем продолжать, я должен рассказать вам это», – предупреждает он в первом случае[1160]. «Я готов продолжать рассказ, но перед этими воспоминаниями с нерешительным трепетом медлю, словно перед свиданием с прежней любовью», –

[1158] Флобер Г. Ноябрь. С. 227.
[1159] Флобер Г. Ноябрь. С. 227.
[1160] Там же. С. 219.

так начинается второй фрагмент[1161]. Оба они предваряют центральный эпизод повести, служат интродукцией к нему, а ретардация подчеркивает его значение.

Центральное событие повести – встреча героя с куртизанкой Мари, женщиной, на которую обращена его первая страсть. Ее прототипом стала Элали Фуко де Ланглад, владелица гостиницы «Ришелье» в Марселе, где по дороге на Корсику останавливался Флобер[1162]. Хозяйка и молодой постоялец столкнулись во дворе у фонтана, когда тот возвращался в гостиницу после морского купания. Днем Элали пришла в его комнату, а затем явилась к нему ночью. На следующий день Флобер уехал из Марселя, и больше никогда не видел Элали. Они писали друг другу, но недолго – с января по август 1841 года. Сохранились четыре письма письмо госпожи Фуко к Флоберу, последнее, представляет собой настоящий этюд о любви: «В мои годы, Гюстав, умеют любить и чувствовать, сильнее, чем в твои, более пылко и крепко! То, о чем пишу, сегодня покажется тебе странным, но если ты не растратишь годы юности в бессонных оргиях и распутстве, то через десять лет поймешь, что я была права. А если ты полюбишь в том возрасте, когда любят по-настоящему, то узнаешь – любимая женщина соединяет в себе одной все радости, все наслаждения, о каких только может мечтать мужчина. Любить, Гюстав, – значит принадлежать ей, посвятив ей все мысли, все желания, и других желаний, радостей и наслаждений не иметь. Любить – это чувствовать, как рядом с нею бьется от счастья твое сердце, хмелеть от ее присутствия, стремиться к ней в разлуке, быть с ней и днем и ночью, всем пренебречь, все бросить ради нее одной, жить с ней, дышать одним воздухом и умереть на ее груди, в ее объятиях. Друг мой, ты никогда не сможешь любить так, как та, что пишет сейчас тебе. Для этого нужна страстная душа, натура, какой я бы тебе не желала, ведь если это и дарит несколько прекрасных мгновений, то цена им – слезы, сожаления. Прощай, не забывай меня, пиши мне иногда»[1163].

Письмо датировано 6 августа 1841 года. Именно в это время Флобер

---

[1161] Там же. С. 225.
[1162] Monda M. L'Eulalie de Flaubert // Le Figaro. 1931. 14 novembre.

[1163] Цит. по: Henriot E. Op. cit. P. 539.

работал над повестью, и личный опыт немедленно трансформировался в художественное повествование.

Между Элали и Мари нет внешнего сходства. Ее облик напоминает Элизу Шлезингер – Марию в «Мемуарах безумца». Даже имя, данное Элали в повести, созвучно имени, которым Флобер назвал в госпожу Шлезингер. Образ Марии в «Мемуарах безумца» был воплощением единства прекрасного и священного. В любви к ней эстетические мотивы доминировали над чувственностью. В образе Мари тоже переплелись реальные и символические черты. Мария – «любовь небесная», Мари – «любовь земная», но в ней, как в Эросе Платона, воплощено единство эстетического и чувственного начал. Встреча с ней – завершающий аккорд воспитания чувств поэта: «Больше нечего было узнавать, нечего чувствовать, нечего в жизни желать»[1164].

Мари рассказывает о прошлом, но история деревенской девушки, проданной старому сластолюбивому богачу, вдруг приобретает символические черты, меняется стиль, нарастает экспрессия, музыкальным становится ритм. В чувственной любви героиня стремится приблизиться к абсолюту: «Однообразие плотского наслаждения приводило меня в отчаяние, я бешено гналась за ним <…>. Я пробовала на вкус страсть мужчин с белыми и полными руками, с крашеными фальшивыми локонами, бледные подростки, светловолосые, изнеженные, как девушки, замирали рядом со мной, старики оскверняли меня дряхлыми ласками. <…> На простой скамье, в деревенском трактире, между кувшином вина и трубкой табака крепко обнимал меня простолюдин, и вместе мы наслаждались грубо и просто, но всякий сброд в любви не лучше благородных, и охапка сена не мягче софы. Для одних я становилась преданной рабыней – они не больше любили меня за это, я служила шутам и отвратительным негодяям – они отвечали ненавистью и презрением, а я хотела в сотни раз умножить ласки и утопить их в счастье. <…> Ни бедные, ни богатые, ни красавцы, ни уроды не могли дать мне той всепоглощающей любви, какую я ждала от них. Зачатые в тоске от пьяных паралитиков недоноски, вино лишает их сил, женщина убивает,

[1164] Флобер Г. Ноябрь. С. 237.

они боятся умереть в ее постели, будто на войне, все они с первой минуты были противны мне. Так значит, не стало на земле древних божественных наслаждений! Нет Вакха, нет Аполлона, нет тех героев, что шествовали обнаженными, в венках из листьев винограда и лавра. <…> Я устала от вечных поисков любви, но больше, чем когда-либо желала ее, и вот, превратив порок в тяжелое наказание, я бежала сюда, <…> и думала, что, опустившись так низко, перестану, быть может, вечно стремится вверх»[1165].

Мари – «демоническое создание», та самая куртизанка, что возникала в юношеских грезах, олицетворяя творческую силу чувственного начала[1166]. Античная красота Мари, солнечный свет, окружающее ее в первой сцене, подчеркивают символический характер этого образа: «В первую минуту меня ослепил блеск ее глаз, и я опустил голову, а когда смог поднять взгляд, увидел перед собою чарующе прекрасное лицо.

Казалось, одна изящная линия, начинаясь прямым пробором в ее волосах, спускается между высокими дугами бровей, очерчивает тонкий нос с трепещущими, изящными, как у античной камеи, ноздрями, проходит ровно посередине яркой верхней губы, затемненной едва заметным пушком, а ниже – белая округлая шея, и видно, как под тонкой тканью дышит грудь. Так она стояла передо мной, в свете проникавшего сквозь янтарно-желтые занавеси солнца, и золотистое сияние оттеняло белизну ее платья и темный цвет волос[1167].

Позже, размышляя об истоках творчества, Флобер будет вновь и вновь обращаться к образу куртизанки. Он возникнет в грезах Жюля, героя первого

---

[1165] Флобер Г. Ноябрь. С. 264.

[1166] Исследователи психоаналитической школы видят в этом образе «скрытое выражение либидо автора» или воплощение «одной из граней его бессознательного – Анимы». (Lanoux A. Présentation // Flaubert, la femme, la ville. Journée d’études organisée par l’Institut du Français de l’Université de Paris X. Paris: Presses Universitaires de France, 1980. P. 9-12; Maranini L. Op. cit. P. 9; Griffin R. The myth of Flaubert's ritual // Stanford French Review. 1988. P. 287-303; Masson B. Le corps d’Emma // Flaubert, la femme, la ville. Paris: Presses Universitaires de France, 1980. P. 13-22).

[1167] Флобер Г. Ноябрь. С. 231. Мари Арну – «мадонна из Шартра» впервые является Фредерику Моро в сиянии солнца: «Солнце стояло над самой головой. В его лучах сверкали железные скрепы мачт, металлическая обшивка судна и поверхность воды. <…> И словно видение предстало ему. Она сидела посередине скамейки одна. <…> Ее прямой нос, ее подбородок, вся ее фигура вырисовывалась на фоне голубого неба». (Флобер Г. Воспитание чувств // Собр. соч.: в 5-ти т. Т. 3. М.: Правда, 1956. С. 7-8).

«Воспитания чувств». В поэтических мечтах он боготворит античную куртизанку, «строившую пирамиды на деньги любовников, ту, перед кем расстилали карфагенские ковры и раскладывали сирийские туники, кому присылали <…> гладиаторов-фракийцев, индийскую слоновую кость и афинских поэтов». Она «опрокидывает империи, направляет войска в битву»[1168]. Представление об Эросе, рождающем творческий импульс, будет выражено в образе гетеры Демонассы в первой версии «Искушения святого Антония»: Ты пила мандесское вино из кархезских кубков, ты садилась на колени к знатным, и каждый, обняв твой стан, просил тебя сказать ему что-нибудь; разгоряченные философы рассуждали о красоте, художники, размахивая руками, восхищались твоим профилем, поэты, бледнея, дрожали под своими туниками от восторга. <…> Под смычком слоновой кости звенит твоя полая кифара и сладкозвучные уста твои открываются для мелодий Музы!», – с такими словами обращается к ней служанка[1169].

Мари предвещает появление Царицы Савской в драме о святом Антонии. «Священников гнала сюда похоть, они желали не женщину, но куртизанку, воплощение греха. Они проклинали, боялись и боготворили меня. Для большего искушения и ужаса им хотелось, чтобы у меня были копыта и платье, расшитое сверкающими каменьями», – говорит Мари[1170], а в «Искушении» Царица Савская, является святому Антонию как воплощение чувственного соблазна в платье из золотой парчи, украшенном жемчугом, агатами, сапфирами и изумрудами.

К образу Мари восходит образ Елены-Энойи в первой версии «Искушения святого Антония». «Священная блудница» символизирует в ней творческую мысль: «Она была той Еленой <…>; Лукрецией <…>; Далилой, <…>; она опускалась до всех видов разврата, унижалась до полной нищеты, продавала свое тело всем народам; она пела на всех перекрестках, она целовала все лица. <…> Она была любовницей воров <…>она пила с ними зимой по ночам и укрывала убийц в тепле своего прогнившего ложа. <…> Она была мыслью Отца, Нус,

---

[1168] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». 2005. С. 195.
[1169] Флобер Г. Искушение святого Антония, редакция 1849 года (отрывки) / пер. М. А. Петровского // Собр. соч. в 10-ти т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1936. С. 287.
[1170]Флобер Г. Ноябрь. С. 267.

создавшей вселенную, миры. <…> Потом <…> заточили ее, наконец, в тело женщины. <…> Она спустилась с отдаленнейшего из небес до самого низа земли; на всех ступенях, составляющих бездну, она останавливалась на время; она проникала в атомы и отогревала в материи лимб будущих созданий; не зная; кто она, жаждущие мужчины набрасывались на ее лоно»[1171].

Жанна Бен, называя Мари предшественницей карфагенской царевны и богини Танит из романа «Саламбо», упоминает о связи этого образа с героиней новеллы «Ночь Дон Жуана»[1172]. Действительно, этот нереализованный замысел Флобера позволяет понять смысл образа Мари, и потому заслуживает особого внимания. Во время путешествия на Восток в 1850–1851 годах Флобер обдумывал сюжеты будущих произведений о любви мистической и плотской и размышлял о гармонии этих противоположных начал. Он писал Луи Буйе из Константинополя: «Что касается сюжетов, то у меня их три, возможно одинаковых, что меня крайне раздражает: 1. «Ночь Дон Жуана» – он пришел мне в голову в карантине на Родосе; 2. «Анубис» – о женщине, пожелавшей стать наложницей бога. Этот сюжет самый возвышенный, но и непроходимо трудный; 3. мой фламандский роман о мистически настроенной девственнице, умирающей на руках отца и матери в провинциальном городке, в саду, засаженном капустой и фруктовыми деревьями, на берегу речки, такой же «широкой», как О-де-Робек. – Меня беспокоит родство этих трех сюжетов. В первом – две формы неодолимой любви – земной и мистической. Во втором – та же история, но героиня отдается «божеству» и земная любовь здесь не столь возвышенная и более определенная. В третьем – и земная и небесная любовь воплощены в одном образе, и одна ведет к другой»[1173].

Третий замысел Флобера трансформируется в роман «Госпожа Бовари», во втором угадывается «Саламбо» – «пансексуальный роман о религии и вере, в котором Флобер свел пантеон карфагенских богов к двум принципам – мужскому

---

[1171] Флобер Г. Искушение святого Антония, редакция 1849 года (отрывки). С. 227-228.

[1172] Жанна Бен называет «Ночь Дон Жуана» «настоящим завершением юности Флобера»: за ним следует пауза, а далее – работа над романом «Госпожа Бовари» (Bem J. Flaubert // Dictionnaire de Don Juan / éd. de P. Brunel. Paris: Bouquins, 1999. P. 411).

[1173] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 708. Á Louis Bouilhet, 14 novembre 1850.

и женскому, Танит и Молоху»[1174]. Первый сюжет – «Ночь Дон Жуана» – так и остался замыслом. Это черновые наброски в записной книжке: отдельные слова, фразы, реплики, фрагменты[1175].

Флобер наметил в новелле две части:

1.Ночью Дон Жуан и Лепорелло останавливаются у стен монастыря. Их диалог. 2. Дон Жуан перебирается через стену. Умирающая монахиня в келье. Он смотрит на нее. Она приходит в себя. Их диалог. Финал предрешен: утром она умирает»[1176].

В первой части звучит монолог героя, во второй – героини, и каждый из них вопрошает о себе самом, о силе и сущности влечений. Дон Жуан «печален, вспоминает свое прошлое. <…> Меньше, чем когда-либо, он понимает, чего пожелал бы, чего желает». Умирающая монахиня обращается к нему со словами: «Как долго я ждала – ты все не шел», говорит о своей жизни и с изумлением открывает чувственный характер своего влечении к Богу[1177].

Дон Жуан и Анна-Мария олицетворяют противоположные начала – плотское и духовное, но оба они желают приблизиться к абсолюту в любви, и каждый обладает некоторыми качествами другого. «Анна-Мария, – пишет Флобер, – испытывает к Христу «влечение плоти и любовь реальную (в дополнение к любви мистической), и Дон Жуан, устав от низменных страстей, стремится к любви мистической. Анна-Мария жаждет принадлежать Иисусу (носить его в теле своем), а Дон Жуан возжелал Пресвятую Деву. Главная тема – единство в двойственности. И та, и другая сторона до этого были неполными. Соединяясь с противоположным, каждый обретает полноту»[1178].

---

[1174] Леклерк И. Концепт «секс» в эстетике Флобера: сакральное и профанное. С. 145.

[1175] После смерти Флобера владельцем рукописи стал Мопассан. Он опубликовал ее в 1884 году в сокращении и со многими неточностями. В 1910 году Луи Конар воспроизвел «Ночь Дон Жуана» в этой ошибочной редакции. Текст был реконструирован в 1984 году: Mölk U. Flaubert G. Une nuit de Don Juan: Kritischer Text mit Beigaben. Göttingen: Vandenchokk und Ruprecht, 1984. 31 p.

[1176] Ibid. P. 19.

[1177] Mölk U. Op. cit. P. 23.

[1178] Ibid. P. 25.

Иван Леклерк определяет тезис, лежащий в основе незавершенной новеллы: «нет сексуального без священного, и нет священного, без сексуального. Образы Дон Жуана и Анны-Марии олицетворяют двойственность всякого влечения. Будь то поиски Женщины среди женщин или поиски Бога среди его созданий, итогом станет синтез сексуального и священного»[1179]. И далее исследователь приводит «эпистолярную версию этого утверждения», цитируя письмо Флобера: «Я убежден, материальные потребности сильнее всего выражаются в *бессознательных* идеалистических порывах, точно так же, как самые низменные плотские страсти бывают рождены чистым желанием невозможного, возвышенным влечением к безграничному наслаждению»[1180].

Между героями новеллы «Ночь Дон Жуана» и повести «Ноябрь» обнаруживается явное родство, и структура второй части повести, по наблюдению Жанны Бен, сходна с композицией новеллы, намеченной Флобером в черновых набросках. Действительно, герой «Ноября», подобно Дон Жуану, печально вспоминает всю свою жизнь. Подобно Анне-Марии, сознает чувственный характер влечения к прекрасному. Его печальный монолог прерывается лишь один раз, ночью, когда Мари рассказывает о своем прошлом, и в итоге ее образ становится воплощением бесконечности желания. В финале «Дон Жуана» Анна-Мария умирает, в «Ноябре» герой осыпает спящую Мари увядающими фиалками, словно совершает некий траурный обряд. Но главное – оба они, и повествователь и Мари, как Дон Жуан и Анна-Мария, одержимы поисками ускользающего Абсолюта.

Символизм образа Мари придает первому чувственному опыту героя смысл иерогамии – священного брака. И здесь возникает мотив пантеистического единения с миром: «Я пытался вернуть прежние фантазии, но в них вплеталась память о недавних впечатлениях, и все смешалось – призрачное и телесное, мечта и явь, женщина, только что оставленная мною, заключала в себе все – она была

---

[1179] Леклерк И. Концепт «секс» в эстетике Флобера: сакральное и профанное. С. 146.
[1180] Flaubert G. Correspondance. Vol. III. P. 16. Á Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 février 1859. Подчеркнуто Флобером.

итогом прошлого, и с нее начиналось будущее»[1181].

Максим Дю Кан первым обратил внимание на параллелизм образов главного героя и Мари, но эту связь он рассматривал как антитезу, упрощая ее смысл. По его мнению, чувства рассказчика разрушает аналитический разум, не оставляя даже ощущений, его душа – словно труп, заключенный в материи. А в героине разврат уничтожил разум, оставив все чувства нетронутыми[1182]. Однако этот союз символизирует гармонию телесного и духовного начал личности поэта, обретение идентичности. Заметим, что к антитезе материального и идеального в разных ее аспектах Флобер обращался ранее в новеллах 1837 года. Эта проблема занимала его на протяжении всей жизни. В 1859 размышляя о диалектике порывов к идеальному и плотских влечений, он пишет: «Я не знаю (и никто не знает), что должны означать эти два слова: душа и тело, где кончается одно и начинается другое. Мы ощущаем в себе некие силы, и это все. Материализм и спиритуализм еще слишком сильно тяготеют над человеческим знанием, чтобы можно было беспристрастно изучать все эти феномены. Анатомия человеческого сердца еще не раскрыта»[1183].

Мари, как и герой, говорит о своем прошлом. Ее история не имеет ничего общего с жизнью Элали Фуко. Она полностью вымышлена Флобером. Воспоминания Мари помещены в композиционный центр произведения. История поэта оказывается «рамой» для них, и постепенно рассказ куртизанки превращается в символическую автобиографию: «В этом образе в мужское «Я» находит свое идеальное воплощение. И нет в «Ноябре» иного «Я», нежели «Я» лирическое, распределенное между двумя персонажами, как между двумя половинами андрогена», – заметила Жанна Бен[1184].

Действительно, «Я» Мари оказывается двойником героя. Это портрет живущей страстями души поэта. Ее образ еще более явственно, нежели образ Марии в «Мемуарах безумца», связан с идеей платоновского Эроса – «души,

---

[1181] Флобер Г. Ноябрь. С. 239.
[1182] Du Camp M. Souvenirs littéraires. Vol. 1. P. 184.
[1183] Flaubert G. Correspondance. Vol. III. P. 16. Á Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 février 1859.
[1184] Bem J. De l’autobiographie à la fiction. P. 132.

обладающей созидательной функцией» и «стремящейся к идеальному совершенству»[1185].

Поэт и куртизанка – оба стремятся к абсолюту: «Незнакомые друг с другом, она – в разврате, я – в невинности, мы шли одной дорогой, к одной и той же бездне. Я искал любимую, она искала любимого, она искала в мире, я – в душе, но оба тщетно»[1186].

В тщетных поисках абсолюта личность Мари утрачивает цельность, она готова стать кем угодно: испанкой, дикаркой, изображать ожившую картину или статую, быть подругой охотника, вора, убийцы[1187]. И обретенная героем идентичность оказывается иллюзорной на уровне символическом (душа поэта) и на уровне реальном. Поэт мечтает об иных возможных существованиях: «Стать бы мне погонщиком мулов в Андалусии. <…> Отчего я не гондольер в Венеции или возница одноколки, на каких путешественники летом отправляются из Ниццы в Рим! Есть же такие люди, что живут в Риме, родились там. Счастлив неаполитанский нищий, он днем спит, растянувшись на берегу, дымит сигарой и смотрит, как поднимается к небу дым над Везувием! <…> Порой я вижу себя в Сицилии, в рыбацкой деревушке, где у всех лодок латинские паруса»[1188]. Здесь обрывается его рукопись. Поэтическое «Я» утрачивая цельность, исчезает.

### 1.3. «Ноябрь» в контексте романтической литературы

Заметим, что идентичность повествователя выглядит условной уже на первых страницах повести: образ его словно соткан из множества литературных

---

[1185] Уайтхед А. Приключения идей. М.: ИФРАН, 2009. С. 193.
[1186] Флобер Г. Ноябрь. С. 285.
[1187] «Я тянула руки к этой несбыточной мечте и надеялась, что настанет день, и он придет. <…> В жаркой стране я буду пить вино из хрустального бокала и плясать для него с кастаньетами испанские танцы, или, вскочив, завывая, как дикарка, спою, громкую песнь войны. Если он любит статуи и картины, я буду принимать позы, как на полотнах великих художников – и он будет поклоняться мне. Если же ему нужен друг, я оденусь мужчиной, буду охотиться с ним, мстить его врагам. Если он захочет убить кого-то, я буду стоять на страже». (Флобер Г. Ноябрь. С. 266).
[1188] Флобер Г. Ноябрь. С. 239.

реминисценций. Исследователи, не отрицая глубоко личного характера повести, называют моделью первой ее части «Исповедь» Руссо, указывают на очевидную преемственную связь между юным романтиком «Ноября» и героями Шарля Нодье («Живописец из Зальцбурга»), Мюссе («Ролла»), Сенанкура («Оберман»), Сент-Бева («Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма»), Гете («Страдания юного Вертера») и особенно Шатобриана («Рене»)[1189].

К литературным источникам возводят ученые и название повести. Одни полагают, что оно навеяно строфой из «Агасфера» Кине[1190]:

Исчерпан мира срок – лишь капля горечи на дне осталась
Умолкли речи разума – отчаянье в словах звучит,
С ветвей засохших древа мирового опали имена,
Дни празднеств, клевета, багровые цветы,
И я топчу их, словно мертвую ноябрьскую листву.
Когда же мой ноябрь настанет для меня?[1191]

Другие видят здесь влияние стихотворения Виктора Гюго «Ноябрь»[1192]. В нем, как и в повести Флобера, возникает осенний пейзаж, упоминается о прогулке:

Когда под шум ветров, гуляя на просторе,
Дни осень затемнит и заморозит зори,
Когда ноябрь в туман оденет яркость дня,
Листва закружится в лесу, как хлопья снега, –
О, Муза, ищешь ты в душе моей ночлега,
Как зябкое дитя, что жмется у огня!

Повесть и стихотворение связывает не только название, но и основной мотив – воспоминания героя. Воспоминания эти во многом сходны:

И начинаю я тихонько вспоминать
О детских днях моих, об играх в школе тесной,
<…> о том, как там, в родном поместье,

---

[1189] Albalat A. Le mal d'écrire et le roman contemporain. Paris: Flammarion, 1895. P. 39; Coleman A. Op. cit. P. 50-51; Shanks L. Flaubert's Youth 1821–1845. P. 147; Durry M.-J. La vieillesse de Chateaubriand. 1830–1848. Paris: Le Divan, 1933. P. 545; Guillemin H. Op. cit. P. 25-26.; Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 328-329; Bem J. De l’autobiographie à la fiction. P. 130-132.
[1190] Shanks L. P. Flaubert's Youth 1821–1845. P. 128; Hubbard A. A Op. cit. P. 407.
[1191] Quinet E. Ahasverus. P. 302. Пер. Г. Модиной.
[1192] Coleman A. Op. cit. P. 30.

Я слушал колокол, меня зовущий к мессе,
Как, дикий и живой, блуждать я всюду мог,
Как в десять лет, мечтатель одинокий,
Я вглядывался в лик луны зеленоокой –
В ночи раскрывшийся таинственный цветок.
Сходны их восточные грезы героев, в них возникают
<…> султанши и султаны,
Громады пирамид, галеры, капитаны,
И кровожадный тигр, и дремлющий верблюд,
И джиннов злобный рой, и в пляске баядеры,
<…>
Да белые слоны в процессии священной. <…>
Надменные цари, танцовщицы, эмиры[1193].

В поэте Флобера можно было бы видеть двойника лирического героя Гюго, а в повести – вариацию на это стихотворение, если бы не смертельная тоска поэта «Ноября» и не его родство с одолеваемыми «болезнью века» героями Шатобриана и Сент-Бева.

Предшествующие автобиографические опыты Флобера также были богаты литературными реминисценциями: все прочитанное становилось частью его внутреннего опыта, литературные мотивы участвовали в конструировании образа поэта во всей его исключительности, а повествование в них становилось все более и более личным: «Мемуары безумца», начатые как личный роман, и «старинная» мистерия «Смар» в итоге приобрели исповедальные черты.

В «Ноябре» же интертекстуальные связи подчеркивают не исключительность, но типичность главного героя. Он тоскует, подобно Рене, и гибнет, «медленно, постепенно, уничтожая себя одной лишь силой мысли»[1194], как Жозеф Делорм, выбравший «сознательное, без всяких отступлений от намеченного пути, медленное самоубийство»[1195].

## 1.4. Смерть Поэта

[1193] Гюго В. Ноябрь // Собр. соч.: в 15-ти т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. С. 425-426.
[1194] Флобер Г. Ноябрь. С. 303.
[1195] Сент-Бев Ш. Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма. Л.: Наука, 1986. С. 24.

Историю поэта завершает второй повествователь – его друг, нашедший рукопись[1196]. Его появление в книге неожиданно – ничто не предвещало этого ранее, но вместе с тем естественно. «Я был знаком с автором, – начинает он свое повествование, и если кто-то добрался до этой страницы <…> и хочет знать конец, пусть читает дальше, я продолжу рассказ»[1197].

Можно было бы предположить, что в этом образе воплощено новое «Я» автора. Он иронически оценивает стиль найденной рукописи и художественный вкус поэта: избыток метафор, гипербол, высокопарный тон, злоупотребление эпитетами[1198]. Но образ «друга» не обладает внутренней цельностью. В его суждениях порой звучат прописные истины: «Он быть может, был слишком поэт, чтобы преуспеть в литературе. И потом, разве это профессия?»[1199]. А порой манера его становится неотличимой от стиля умершего поэта, таков лирический отрывок о зимнем путешествии к морю[1200], и пейзажный набросок: «Изредка приходил он на мост Искусств, смотрел, как колышутся деревья в Тюильри, алеет закатное небо и льется сияющий дождь солнечных лучей сквозь Арку на площади Звезды»[1201].

Второй рассказчик – всего лишь «некто», у него нет прошлого, нет будущего. «Он просто существует, чтобы созерцать эту мертвую жизнь и свидетельствовать о ней; это память, чисто ретроспективный взгляд, недостаточно существующий, чтобы быть объектом несчастий, страстей: с ним никогда ничего не случится», – пишет Сартр[1202].

Вместе с тем второй рассказчик позволяет Флоберу решительно изменить принцип повествования и от субъективного «Я» перейти к «Он» – «условно-типической фигуре любого романа», местоимению, «символизирующему сам

---

[1196] И здесь образцом для Флобера были два источника: «Вертер» Гете и «Жизнь Жозефа Делорма» Сент-Бева.
[1197] Флобер Г. Ноябрь. С. 285.
[1198] Флобер Г. Ноябрь. С. 285-286.
[1199] Там же. С. 290.
[1200] Там же. С. 298-301.
[1201] Там же. С. 302.
[1202] Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года. С. 190.

факт наличия романа»[1203].

По замечанию Ролана Барта, местоимение «он» в романе приводит в действие две противоположные тенденции: с одной стороны констатирует условность, а с другой позволяет автору представить действительность, как он сам этого хочет. И тогда условность выходит за рамки сугубо литературного опыта, оказывается актом человеческого поведения, и в этом случае третье лицо способно выражать и экзистенциальный опыт: «У многих современных писателей развитие истории индивида как бы совпадает с последовательной сменой спрягаемых форм глагола. Начав с «я» как с наиболее полного воплощения безымянности, автор как личность – по мере того как экзистенция отливается в форму конкретной судьбы, а монолог, обращенный к самому себе, превращается в Роман – шаг за шагом завоевывает доступ к третьему лицу. Сам факт появления третьего лица предстает тогда не как исходная точка Истории, а как результат, увенчивающий известное усилие[1204].

В повести Флобера переход от первого лица к третьему – знак нового этапа в становлении индивидуальности автора. В первых автобиографических сочинениях личность героя по мере повествования приобретала все большую определенность: от вопроса, может ли он назвать себя поэтом в «Агониях»[1205] к утверждению «Да!» в «Смаре»[1206]. При этом Флобер подчеркивал уникальность юного поэта и яростно жаждущего говорить безумца. Он был иным, непохожим на многих.

В «Ноябре» движение идет в противоположном направлении – от единства к фрагментарности и утрате исключительности. Не только повествовательная ткань произведения, но и личность поэта складывается из «фрагментов в неопределенном стиле». Поэт «Ноября» обнаруживает у других пришедшие ему на ум идеи: «Я считал себя равным, а оказался всего лишь подражателем!» –

---

[1203] Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступит. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 68.
[1204] Барт Р. Нулевая степень письма. С. 68-69.
[1205] Флобер Г. Агонии. С. 55.
[1206] Flaubert G. Smar. P. 613.

сетует он[1207].

Сама поэтическая тоска сближает его с другими: «А значит, я такой, как всякий, кто живет, спит, ест, пьет, плачет, смеется, кто замкнулся в себе самом и вечно там находит все те же, куда ни глянь, развалины возникших и тотчас рухнувших надежд, все тот же пыльный тлен, исхоженные тропы, те же неведомые, жуткие и наводящие тоску бездны. Разве не устали вы, подобно мне, просыпаться каждое утро и видеть солнце? Вы не устали жить все той же жизнью, страдать от той же боли? Желать и пресыщаться? Ждать и получать?»[1208].

С переходом от первого к третьему лицу исповедальный рассказ о себе превращается в биографию «другого» – типичную историю романтического поэта, прошедшего короткий путь от энтузиазма к смятению и гибели. Автобиографизм уступает место вымыслу: смерть от тоски «покажется невозможной тем, кто много выстрадал, зато вполне подходит романам с их чудесами», – говорит второй повествователь[1209].

Превращение личной истории в рассказ о другом вряд ли можно объяснить только тем, что Флобер «достиг в этом жанре определенного мастерства», «утратил к нему интерес», и, став «писателем в полном смысле этого слова, обратился к поиску новых способов выражения и новых литературных форм»[1210].

Вторая часть «Ноября» завершается словами: «рукопись заканчивается здесь»[1211], далее следует отступ – пустое пространство, и после начинается рассказ второго повествователя. «Это перелом не только в тексте, но и в жизни», – заметил Иван Леклерк[1212].

Поэт «Ноября» – это тот Флобер, который в 1837 – 1838 годах писал другу о творчестве как о «лихорадочной экзальтации» и «жаре страсти», называл поэзию «первобытным состоянием», «сердцем человека» и сам готов был жить сердцем и

---

[1207] Флобер Г. Ноябрь. С. 213.
[1208] Там же. С. 204.
[1209] Флобер Г. Ноябрь. С. 302.
[1210] Gothot-Mersch C. Novembre. Notice. P. 1492.
[1211] Флобер Г. Ноябрь. С. 303.
[1212] Leclerc Y. «L'auteur c'est bien moi». P. 77-86.

воображением[1213]. Но в 1842 году Флобер больше не отождествляет себя с «ключевым символом романтической эпохи». В сознании писателя формируется новый образ, с которым он связывает свою идентичность – Художник. Так называет он себя в письме к Шевалье от 24 февраля 1842 года. Письмо свидетельствует о преодолении прежнего представления о творчестве. Флобер призывает друга к более спокойному и аналитическому взгляду на мир. Эти размышления получат развитие в «Первом "Воспитании чувств"» (1845) – книге, рассказывающей о превращении поэта в художника: «Надо приучиться смотреть на окружающих, как на книги. Разумный человек их изучает, сопоставляет и из всего этого делает полезное для себя обобщение. Мир – всего лишь клавесин для истинного художника, в его власти извлекать звуки, либо повергающие в восторг, либо леденящие ужасом. Надобно изучать и хорошее общество и дурное. Истина есть во всем. Постараемся же понять все и ничего не осуждать. Вот способ многое узнать и сохранять спокойствие[1214].

Поворот к повествованию от третьего лица позволяет Флоберу увеличить дистанцию между собою в прошлом и настоящем. Смерть поэта символична и подобна мнимой смерти в обряде инициаций: юный автор словно приносит в жертву самому себе свое прежнее «я»[1215]. Это жертвоприношение не означает полного отрицания прежнего опыта. Позже, вспоминая о нем, Флобер скажет: Я ни от чего в жизни не отказался. <…> Как и все прочие, я раздуваю ноздри, чтобы понюхать розу, и открываю глаза, чтобы созерцать луну. Я ничего не отбросил, ни любви, ни дружбы. Напротив, я надел очки, чтобы отчетливей их различать»[1216]. О символическом характере смерти поэта «Ноября», за которой следует возрождение, косвенно свидетельствует письмо Флобера: «Я временами

---

[1213]Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 27. Эрнесту Шевалье, 24 июня 1837 г.; Там же. С. 28. Эрнесту Шевалье, 11 октября 1837 г.
[1214] Там же. С. 43-44. Эрнесту Шевалье, 24 февраля 1842 г.
[1215] Bem J. De l’autobiographie à la fiction. P. 134.
[1216]Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 84. Луизе Коле, 31 августа 1846 г.

испытываю юношескую тоску. Все приходит на ум «Ноябрь». То ли я иду к возрождению, то ли это дряхлость, схожая с расцветом»[1217].

«Ноябрь» – произведение итоговое, повесть знаменует завершение одного и начало следующего этапа в становлении творческой индивидуальности Флобера. Не случайно писатель особенно дорожил этой повестью, читал многим своим друзьям, часто цитировал фрагменты в письмах. «Если ты хорошо слушала «Ноябрь», – писал он Луизе Коле, – Ты должна была угадать многое невыразимое и, возможно, объясняющее, каков я. <…> «Ноябрь» был завершением моей юности. Осталось во мне от юности немного, но сидит оно крепко»[1218]. Поэт – необходимый этап в становлении творца. Поэт «Ноября» должен был умереть, чтобы возродиться Художником в первом «Воспитании чувств».

## § 2. Рождение художника («Первое "Воспитание чувств")

### 2. 1. История создания. Теория «перелома»

Закончив «Ноябрь», Флобер вернулся в Париж и 28 декабря 1842 года сдал первый экзамен[1219]. Он числился студентом юридического факультета, должен был готовиться ко второму экзамену, но изучение права и перспектива стать «судейским» все больше тяготили его. Письма к сестре и друзьям свидетельствуют о растущем внутреннем напряжении: «Меньше, чем через месяц надо уже будет думать о следующем экзамене. Это как удары по наковальне – то один молот бьет, то другой. А я – в роли наковальни. <…> Я, правда, еще посещаю лекции, но уже не слушаю – пустая трата времени. <…> Восхищаюсь молодцами, которые прилежно записывают, и при этом приливы ярости и скуки

[1217] Там же. С. 132. Луи Буйе, 4 сентября 1850 г.
[1218] Там же. С. 102. Луизе Коле, 2 декабря 1846 г.
[1219] Этот экзамен за первый год обучения Флобер должен был сдать в августе 1842 года, но либо провалил, либо просто не явился на него.

не туманят им голову. <…> Ненависть, испытываемая мною к этой науке, переходит, видимо, на тех, кто ее излагает»[1220].

В Париже Флобер продолжает заниматься «литературой и искусством во все часы дня и ночи»[1221]. В феврале 1843 года он начал новый роман – «Воспитание чувств»[1222].

Роман разделил судьбу ранних сочинений: Флобер оставил его неизданным. Позже, в 1869 году, он назовет этим именем другое произведение. Несмотря на общий заголовок, это две совершенно самостоятельные книги и во французском литературоведении сложилась традиция называть первую книгу «"Воспитанием чувств" 1845 года», так как она была завершена в этом году, или «Первым «Воспитанием чувств»[1223].

Этот заголовок, «великолепный», но «грамматически не совсем правильный»[1224], звучит как аллюзия на «Сентиментальное путешествие» Стерна, с одной стороны, а с другой указывает на принадлежность книги жанру «романа воспитания». Речь в нем идет не только о «формировании чувствительности», но также и о «воспитании под действием чувств», «в борениях чувств»[1225].

В романе два героя – молодые люди, оба чуть старше автора. Книга начинается как история одного из них – Анри. Однако в финале протагонистом оказывается другой – Жюль, и, говоря о его мировосприятии и представлениях об искусстве, Флобер декларирует собственную этику и эстетику[1226].

---

[1220] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 50-51. Сестре Каролине, ранее июня 1843 г.

[1221]Там же. С. 50. Эрнесту Шевалье, 11 марта 1843 г.

[1222] Работа над книгой будет завершена 7 января 1845 года.

[1223] Эту книгу Каролина Комманвиль сочла достойной печати, роман, впервые опубликованный в 1910–1911 годах, не раз переиздавался в 1960–1990-е годы. Ссылки на эти издания даны в Списке литературы под номерами 24 – 31.

Русский перевод книги был опубликован под этим названием: Флобер Г. Первое «Воспитание чувств» / пер. с фр. И. Васюченко, Г. Зингера; предисл. и примеч. С. Зенкина. М.: Текст, 2005. 381 с.

[1224] Proust M. Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles. Paris: Gallimard, Biblothèque de la Plléiade, 1971. P. 588.

[1225]Зенкин С. Н. Двойной портрет художника в юности. С. 5-15.

[1226] «В образе Жюля я узнаю моего дядю», – писала Каролина Франклин-Гру (Комманвиль). (Commanville (Franklin-Grout) C. Les œuvres de jeunesse de Gustave Flaubert).

В образе Анри некоторые исследователи склонны видеть Эрнеста Шевалье, друга Флобера: «Это он из энтузиаста-мечтателя быстро превратился в человека «порядочного»[1227]. Исследователи ссылаются на слова Флобера: «Впрочем, он прошел нормальный путь. Он тоже увлекался искусством, носил у пояса кинжал и в мечтах сочинял драмы. Потом стал студентом-вертопрахом Латинского квартала; называл своей «возлюбленной» тамошнюю гризетку, которая ужасалась моим речам, когда я навещал друга в их вонючей каморке. Он отплясывал канкан в "Шомьер" и пил бишоф с белым вином в кабачке «Вольтер». Потом получил степень доктора прав.<…> Он обрел солидность, шалил уже только тайком, купил себе, наконец, часы и "отрекся от воображения" (цитирую его буквально); сколь горестным, наверно, было прощанье! Даже страшно подумать!»[1228].

В 1845 году Флобер писал самому Шевалье: «Вот ты и стал человеком солидным, устроенным, благочестивым, облеченным почетными обязанностями и призванным защищать общественную нравственность. Взгляни сейчас же на себя в зеркало и скажи: неужто тебя не разбирает смех? Если нет, тем хуже для тебя, это доказательство, что ты настолько уже погряз в своей профессии, что от нее поглупел. Что ж, занимайся ею со всем усердием, расчудесной этой профессией, но не принимай ее всерьез, сохраняй всегда философическую иронию; ради любви ко мне, не принимай себя всерьез»[1229].

Одни флобероведы подчеркивают существенное различие между героями: «Анри, развращенный и погубленный успехом, стал продажным журналистом. Жюль, побитый жизнью, обрел свое счастье в искусстве. Роман показывал два возможных «воспитания»: одно можно было бы называть развращением, другое – прозрением. <…> Счастье доступно лишь мудрецам и художникам. Искусство – не мечта и не иллюзия, это реальность и устойчивое благо»[1230]. Другие ученые

---

[1227] Lugli V. Due Francesi: Flaubert – Chénier. Firenze: Le Monnier, 1933. P. 69; Colling A. Gustave Flaubert. Paris: Arthème Fayard, 1941. P. 82. Значительно раньше об этом говорил Элжернон Коулмен (Coleman A. Op. cit. P. 56).

[1228] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 141-142. Матери, 15 декабря 1850.

[1229] Там же. Т. 1. С. 61-62. Эрнесту Шевалье, 15 июня. 1845.

[1230] Реизов Б. Г. Французский роман XIX века. М.: Высш. школа, 1977. С. 165-166.

указывают на внешние детали, сближающие Анри с автором. Он, как и Флобер, прибывает в Париж из провинции, изучает право, сдает первый экзамен, летом приезжает домой. Любовь Анри к Эмилии Рено рассматривают как аллюзию на чувство Флобера к Элизе Шлезингер или на его роман с Элали Фуко де Ланглад, и находят связь иных эпизодов с фактами жизни писателя. Так Эмиль Жерар-Гайи настаивал на том, что Анри – это сам Флобер, а Эмилия – Элиза Шлезингер[1231].

В том, что Анри уступает место протагониста Жюлю, первые исследователи романа видели прямое влияние внезапно обнаружившей себя нервной болезни Флобера. Максим Дю Кан в «Литературных воспоминаниях» назвал ее эпилепсией[1232]. Болезнь позволила Флоберу оставить учебу и заниматься литературой. Первый ее приступ случился в январе 1844 года. В это время Флобер работал над «Воспитанием чувств», и биографы задались вопросом, не оставило ли это событие своего отпечатка в книге. Так возникла «теория перелома». Ее сторонники стремятся обнаружить в тексте границу, тождественную той, что прошла между прошлым и будущим автора, ссылаясь на строки из письма Флобера к Луизе Коле: «У меня были две четко различающихся жизни; внешние события были вехой конца первой из них и начала второй – это математически точно»[1233].

Эмиль Жерар-Гайи, ссылаясь на это письмо, утверждал, что «Воспитание чувств» – два произведения в одном. Первое начато до болезни, второе – более совершенное с его точки зрения – после, а граница прошла между XIX и XX главами, в середине книги[1234]. Одна глава завершается рассказом о счастье Анри: Эмилия отвечает ему взаимностью, он, гордится собой и наслаждается завистью друзей. Следующая глава повествует об «осознанном отчаянии» Жюля,

---

[1231] Gérard-Gailly É. Flaubert et les «fantômes de Trouville». P. 111.

[1232] Дю Кан утверждал, что первый приступ болезни случился в октябре 1843 года, и вслед за ним последовали еще четыре припадка (Du Camp M. Op. cit. P. 180). Однако в письмах Флобера, его родителей и сестры нет ни намека на озабоченность его здоровьем. Болезнь обнаружила себя в январе 1844 года (Chevalley-Sabatier L. Gustave Flaubert et sa sœur Caroline // Bulletin des Amis de Flaubert. 1936. No. 9. P. 7).

[1233] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 84. Письмо Луизе Коле, 31 августа 1846 года.

[1234] Gérard-Gailly É. Flaubert et les «fantômes de Trouville». P. 111-112.

обманутого Люсиндой. Рассказ о счастливой любви Анри, полагает исследователь, основан не на опыте писателя, но на воображении, потому образ его «утратил убедительность», и Жюль стал «выразителем и разочарований автора и его нового мировосприятия, спровоцированного нервным кризисом»[1235].

Образ Жюля, полагают последователи «теории перелома», был добавлен в книгу только после болезни и в связи с нею[1236]. В образе Анри отразилось желание Флобера приспособиться к практической деятельности, а Жюль воплощает ту жизнь, какая была суждена ему после болезни[1237].

Однако исследования Жана Брюно, продолженные Тимоти Анвином и Клодиной Гото-Мерш обнаружили неубедительность такого понимания текста[1238]. Тимоти Анвин, справедливо называя «теорию перелома» ложной проблемой, замечает: «Роман этот, бесспорно, разнороден, но «переломы» бывают двоякого рода: либо они нерегулярны и неожиданны, либо постепенны и последовательны. Жюль постепенно отвоевывает все большее внимание автора, но по мере необходимости Флобер вновь возвращается к Анри. <…> Стремление непременно указать на резкий перелом в сюжете книги мешает принимать текст таким, каков он есть, со всеми его достоинствами и недостатками»[1239].

В настоящее время ученые рассматривают болезнь писателя как «психосоматическое выражение крайнего нервного напряжения»[1240]. Сам Флобер считал болезнь следствием безысходного отвращения, какое он испытывал к занятиям юриспруденцией: «Будь у меня мозг покрепче, я бы не захворал оттого, что изучал право и скучал. Мне бы это принесло пользу, а не болезнь. А тут

---

[1235] Gérard-Gailly É. Le Grand amour de Flaubert. P. 104.
[1236] Shanks L. Flaubert's Youth. P. 186; Gerhardi G. Introduction // The First Sentimental Education / G. Flaubert. London; Berkeley: University California Press, 1972. P. IX.
[1237] Barron J. La Première Éducation sentimentale de Flaubert // Les Amis de Flaubert. 1958. No. 12. P. 3-18.
[1238] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 391-392, 395; Unwin T. Art et infini. P. 155-158; Gothot-Mersch C. Gustave, Henry et Jules: quelques réflexions sur la conception et la genèse de la Première Éducation sentimentale // Équinoxe. 1997. No. 14. P. 19-28; Gothot-Mersch, C. Sur l'élaboration de la figure de l'artiste chez Flaubert // Variations sur l'éthique: hommage à Jacques Dabin. Bruxelles: Facultés universitaires Saint Louis, 1994. P. 273-284.
[1239] Unwin T. Art et infini. P. 158.
[1240] Galerant D. Flaubert vu par les médecins aujourd’hui // Europe. 1969. No. 485. P. 107-112.

недовольство, вместо того чтобы остаться внутри черепа, распространялось на все члены тела и сводило их судорогой», – писал он Луизе Коле в 1852 году[1241].

И позже, в письме к Мари-Софи Леруайе де Шантепи, Флобер повторяет: «В двадцать один год я чуть было не умер от нервной болезни, вызванной досадой и огорчениями, бессонными ночами и приступами ярости»[1242].

Вместе с тем писатель признавал, что нервный срыв отчасти был спровоцирован принятой им ролью поэта-безумца, живущего страстными порывами, а также исследованием феномена страсти в разных ее проявлениях, экспериментами с бессознательным: «Безумие и распутство – и то и другое я так глубоко исследовал, так долго плавал в них по своей воле, что никогда не стану (надеюсь) ни умалишенным, ни маркизом де Садом. Но я за это хорошо поплатился. Моя нервная болезнь была накипью этих маленьких умственных развлечений»[1243].

В 1857 году он пишет о том же: «Я пытался искусственно, с помощью воображения, причинить себе самые ужасные муки. Я играл с безумием и фантастикой, как Митридат с ядами»[1244].

Говоря о нервной болезни, как о внешней «вехе», между двумя периодами своей жизни, Флобер признавал ее значение в становлении его самосознания: «Из этой переделки я вышел закаленным, разом постигнув множество вещей, с которыми в жизни едва соприкоснулся»[1245]. Однако перемены в его сознании произошли не внезапно и не под влиянием нервной атаки. Он так объяснял их Луизе Коле: «К этому времени я как-то сразу сильно вырос, и наступило нечто другое. Тогда-то я четко разделил для себя мир и самого себя на две части: сфера внешняя, от которой я хочу разнообразия, многоцветия, гармонии, беспредельности и которую принимаю лишь как зрелище, чтобы им

---

[1241] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 198-199. Луизе Коле, 5–6 июля 1852 г.
[1242] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 390. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 30 марта 1857 г.
[1243] Там же. С. 291. Луизе Коле. 7–8 июля 1853 г.
[1244] Там же. С. 393. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 18 мая 1857 г.
[1245] Там же. С. 390. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 30 марта 1857 г.

наслаждаться; и сфера внутренняя, которую я сжимаю, дабы ее сосредоточить, и куда даю свободный доступ потокам чистейших лучей Духа, проникающих через открытое окно разума»[1246].

Флобер назвал время работы над «Первым "Воспитанием чувств"» периодом «возмужалости и нравственного здоровья»: «Я стал ясно видеть окружающее и себя самого. <…> Я все в себе понял, разграничил. Классифицировал настолько, что не было в моей жизни периода, когда б я был более спокоен, между тем окружающие, напротив, считали, что именно теперь я достоин сожаления»[1247].

## 2.2. Двойной автопортрет

«Первое "Воспитание чувств"» столь же тесно связано с предшествующей повестью «Ноябрь», как связана эта повесть с «Мемуарами безумца» и «Смаром». В «Ноябре» Флобер представил три грани собственного существа: эстетическое сознание, чувственность и практический разум в образах поэта, Мари и друга-резонера. В «Первом "Воспитании чувств"» он вновь занят поисками идентичности, и вновь анализ для него – путь к синтезу[1248].

Безымянный поэт «Ноября» и его безымянный здравомыслящий друг получили в романе и новую жизнь, и имена. В Анри приобретает завершенность образ второго рассказчика, едва намеченный в повести, а поэт, мечтавший о множестве воплощений, воскресает в Жюле для новой метаморфозы – он станет Художником.

«Параллельный сюжет о двух героях, – пишет С. Н. Зенкин, – уникален для Флобера. Конечно, и в других его вещах встречаются пары персонажей: Эмма и Шарль в «Госпоже Бовари», Саламбо и Мато в «Саламбо», Бувар и Пекюше в

---

[1246] Там же. С. 84. Луизе Коле, 31 августа 1846 г.

[1247] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 74-75. Луизе Коле, 8 августа 1846 г.

[1248] «В стремлении к синтезу, он занимался анализом», – пишет Флобер о Жюле. (Flaubert G. L’Éducation sentimentale. P. 962).

одноименной незаконченной книге; да и во «втором» «Воспитании чувств» рядом с главным героем Фредериком Моро фигурирует его друг детства Делорье. Однако во всех этих случаях парные герои переживают одну, общую для них историю, тогда как «Воспитание чувств» 1845 года разделяется на *две разные истории,* лишь по временам соприкасающиеся между собой. Два героя, Жюль и Анри, живут каждый своей жизнью, взаимодействие между ними развивается не в событийной, а в интеллектуальной и "сентиментальной" сфере»[1249].

Заметим, что подобное взаимодействие уже встречалось в ранних сочинениях Флобера, правда, не в одном произведении, а в разных, но следующих друг за другом. «Глупый философ» («Смертный час») и «рожденный поэтом» Мануэлло («Железная рука»), Альмароэс («Адская греза») и Джальо («Quidquid volueris») воплощали рациональную и иррациональную грани творческой личности. В этих новеллах, как и в сочинениях автобиографического цикла, Флобер отдавал предпочтение сфере иррациональной. В ней он видел основу творческих импульсов, хотя гармония противоположных начал в личности художника уже в то время представлялась ему идеалом.

В «Первом "Воспитании чувств"» автор, по замечанию Жана Брюно, «поровну поделил черты своей натуры между героями, и в том и в другом воплощено его мировоззрение[1250]. В финале оба героя достигают гармонии чувств и разума, но каждый на свой лад.

Образ Жюля был включен в роман с самого начала. «Я не согласен с твоим предложением вынуть из книги всю часть Жюля, чтобы сделать ее отдельной вещью, – писал Флобер Луизе Коле. – Надо же считаться с тем, как книга была задумана. Характер Жюля ярок лишь благодаря контрасту с Анри. Сам по себе каждый из двух персонажей был бы бледен»[1251].

В этом письме Флобер говорит о двойной задаче, которую пытался решить: «Во мне, в отношении литературы, живут два человека: один очарован

---

[1249] Зенкин С. Н. Двойной портрет художника в юности. С. 5-6.
[1250] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 413.
[1251] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 160-161. Луизе Коле, 16 января 1852 г.

громогласностью, возвышенным лиризмом, орлиными полетами, звучностью фразы и вершинами мысли; другой копается, добывает истину, сколько в его силах, и ему важно передать мелкий факт с такой же яркостью, что и значительный, он хотел бы заставить вас почувствовать почти осязаемо то, что воссоздает; этот второй любит посмеяться, и его забавляет животное начало в человеке. "Воспитание чувств" было бессознательной попыткой *слить два эти направления моего духа* (гораздо легче было бы дать человеческое в одной книге, а высокий лиризм в другой)»[1252].

Различие героев первого «Воспитания чувств» постепенно становится все более явным, и две повествовательные стратегии свидетельство того, что «ствол должен был раздвоиться» неизбежно[1253].

Сюжетные линии героев развиваются параллельно: каждому этапу истории Анри и в событийной и в духовной сфере есть соответствие в истории Жюля.

В первых главах романа Флобер намечает общую исходную ситуацию «воспитания чувств». Оба юноши обладают и романтической чувствительностью, и практическим рационализмом, оба поначалу живут воображением и руководствуются «прописными истинами». Анри наизусть читает Ламартина и признается в любви к поэзии. Жюль не прочь стать нотариусом, «поехать в Париж и заниматься правом»[1254]. В первом письме к другу он интересуется, завязал ли тот нужные знакомства и, вспоминая о картинах «прекрасной жизни» в столице, какие они «некогда рисовали себе и обсуждали во время прогулок», пишет: «Несколько хороших знакомств, пара-тройка статеек посмелее, пристроенных в газеты, быстренько сделали бы нам имя»[1255]. Оба восхищаются актрисами: Анри признается, «что любит их всех» и мечтает о знаменитой Розалинде[1256], Жюль действительно влюбляется в актрису.

---

[1252] Позже в романе «Госпожа Бовари» он вновь стремится «пройти по волоску между двумя безднами-возвышенного и пошлого», сплавив их «в повествовательном анализе». (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 168. Луизе Коле, 20–21 марта 1852. г.).
[1253] Там же. С. 161. Луизе Коле, 16 января 1852 г.
[1254] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 26.
[1255] Там же. С. 24.
[1256] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 66.

Друзей объединяет прошлое: дружба, мечты о любви, желание успеха. В этих воспоминаниях много общего, и в них же намечается несходство героев, а позже автор назовет «совершенно разными людьми»[1257].

Анри помнит детство, родной дом и сад, «старую вишню, на которой когда-то устроили качели, большой круглый газон, где так любил поваляться», помнит «добрый старый коллеж» и отроческую влюбленность[1258]. Вспоминает он о прогулках с Жюлем. Но не о мечтах и беседах, а о том, «как они покупали фунтик вишен и ели их вместе, сидя на обочине дороги или упав в луговую траву»[1259].

Анри воспринимает прошлое с высоты недавнего пребывания в Париже, находит в нем источник иллюзий и изъянов, и уже готов посмеяться над чувствительностью[1260].

Жюль видит, чувствует и помнит иначе, его впечатления ярче. В его памяти о прошлом много общего с воспоминаниями героя «Мемуаров безумца», и подобно поэту «Ноября», он ощущает «вкус ушедших дней»[1261]. Следующий фрагмент из письма Жюля сходен с зачином повести «Ноябрь»: «Я вышел прогуляться за городскую черту, туда, где укрепления. Бродил по валу, поросшему травкой, откуда взгляду открывается вся долина и речушка, <…> петляющая среди ив. Она была схвачена льдом, в нем отражалось солнце – совсем как большущая серебряная змея, застывшая в траве»[1262].

И так же, как в памяти героя «Ноября», воспоминания Жюля разворачиваются картинами: в них свет, звуки, движение.

«Возвращаясь по Крапивной улице, идущей мимо коллежа, я перегнулся через стену и заглянул во двор. Смотрел на каштаны, под которыми мы когда-то играли, и на тот громадный тополь, шелестевший за окнами нашего класса, а по утрам, когда мы, еще совсем сонные, шли на занятия, он был усыпан щебечущими птицами,

---

[1257] Там же. С. 129.
[1258] Там же. С. 24-25.
[1259] Там же. С. 109.
[1260] Там же. С. 65.
[1261] «В коллеже меня вечно наказывали, надо мной издевались, школили и лаской и таской». (Там же. С. 55).
[1262] Там же. С. 57.

раскачивающимися на его верхушке. <…> Потом в памяти медленной чередой стало раскручиваться все дальнейшее: крики во время перемен, стук мячей об оконные решетки, горячая, влажная духота классов. Там было окно, в которое заходящее солнце метало все свое пламя, казалось, оно светилось, как расплавленное золото; я давно уже пытался припомнить, что это за окно, теперь выяснил: одно из тех, что в карцере, я его опознал по белому кирпичному обрамлению, по царапинам от наших перочинных ножей, которыми мы вырезали свои имена»[1263].

Жюль помнит о нескончаемых беседах, когда «мысли <…> взмывали к самым границам неизведанного», помнит «восторги перед Мировым океаном и грозовыми ночами»[1264].

Анри же не поэт, он только любит «читать поэтов»[1265]. Он с готовностью усваивает не знания, но мнения и «с жаром распространяется о Бетховене, чьих опусов никогда не слышал»[1266].

Растроганный воспоминаниями, Анри желает порой сочинить «уместные для такого расположения духа» стихи, но, застряв на первой строке, прекращает это занятие, намеревается «доверить бумаге разрозненные мысли», но ни одна не приходит в голову[1267]. Это Жюль приписывает другу свою мечту «жить искусством»[1268], а сам действительно живет им: читает и перечитывает любимые книги, сочиняет пьесу в духе Гюго, мечтает о славе драматурга.

В будущем героев ждет любовь, а, влюбившись, оба они будут мечтать о богатстве, испытывать сходные чувства, жить «порывами»[1269]. В произведениях автобиографического цикла Флобер представлял любовь как важный и необходимый этап индивидуации, «один из возможных путей к абсолюту»[1270]. Эрос выступал одной из властных сил универсума в самых ранних его

---

[1263] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 57.
[1264] Там же. С. 55.
[1265] Там же.
[1266] Там же. С. 50.
[1267] Там же. С. 50, 25.
[1268] Там же. С. 27.
[1269] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 132.
[1270] Unwin T. Art et infini. P. 161.

произведениях. И в основе становления индивидуальности Жюля и Анри лежит опыт любви. «Каждый, кто имеет сердце в груди, начинает жизнь с серьезной любви» – говорит Флобер, направляя героев по этому пути, сравнивая «развитие страсти» в душах, и так открывая их глубинное несходство[1271].

Любви свойственна субъективность и, как следствие, иллюзии. Оба юноши будут страдать: Анри от мнимой холодности Эмилии, Жюль из-за того, что обманулся и обманут по-настоящему. Оба утратят прежние иллюзии, обретут новые, и каждый, пройдя через воспитание чувств, довершит свое образование, изучая, по-своему, искусства и науки.

Постепенно обнаружиться, что «при всех чертах сходства» они «были разными людьми»: Анри «крепче стоит на реальной почве»[1272]. Жюль больше живет жизнью «внутренней», но каждый из них в своем становлении пройдет этапы сходные с эволюцией романтического сознания: энтузиазм, карнавал, смятение.

Флобер почти в одних и тех словах описывает энтузиазм влюбленных героев: для каждого из них мир сияет и лучится счастьем, сами они исполнены сил, кажутся себе прекрасными и достойными любви[1273].

Но, в отличие от переживаний Анри, энтузиазм Жюля отмечен эстетизмом. «Жизнь искусством» – естественный для него способ существования. Влюбленность будит в нем творческий порыв, он завершает свою первую пьесу, и надежда увидеть ее на сцене радует его едва ли не больше, чем надежда на взаимность Люсинды.

Каждый из героев, счастливый в любви Анри и несчастный Жюль, по-своему переживут период разочарований, утрату иллюзий. В это время жизнь представится Жюлю карнавальным действом, «маскарадом, где все кричат и толкаются, где встречаются пьеро в белых балахонах и арлекины, мелькают домино». Он поймет, что для благополучия «нужно вступить в круг танцующих, обзавестись ремеслом, положением, манией, какой-нибудь праздной причудой и

---

[1271] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 128, 259.
[1272] Там же. С. 129, 133.
[1273] Там же. С. 79, 97.

позванивать ее колокольцами», но малейшая попытка «зажить жизнью положительной» будет вызывать у него отвращение[1274].

Анри, ощутив угасание «великой страсти», сочтет балаганным представлением саму любовь: начавшись драмой, она либо гибнет, либо непременно «уступает место водевилю или другой комедии, чуть посерьезнее, но тоже не без буффонады»[1275].

Оба героя по-своему переживают период смятения. Анри тщетно желает найти бесконечное в сладострастии, но «буйство телесное», принятое за любовный порыв, ведет его к смятению: «Он поочередно переходил от тоскливой неопределенности к уверенности, от убеждения, что счастлив, к сомнениям в себе самом, от опьянения к отвращению, от наслаждения к скуке, и эти противоположные состояния сменяли друг друга так быстро, что казались одновременными, отчего в его сердце воцарился давящий хаос, под бременем которого он погибал»[1276].

Жюль в смятении отвергает и любовь и поэзию: «Любовь подвела его – он стал отрицать любовь, подобная же участь постигла обманувшую его поэзию: он и от нее отрекся – пусть не лжет»[1277]. Его состояние сходно с тем, что испытывал поэт «Ноября». Он так же странствует «по тропинкам памяти», раздумывает, не свести ли счеты с жизнью, бродит, вспоминая прошлое, по окрестным холмам и, скрывая отвращение к обыденности, ведет себя, по мнению зрелых мужей, «пристойнее»[1278].

В отличие от поэта «Ноября», убившего себя одной лишь силой мысли, герои «Воспитания чувств» преодолевают смятение.

Анри станет меньше требовать от своего сердца и будет еще какое-то время любить мадам Рено, но «спокойнее, с меньшим жаром и без поисков абсолюта»[1279]. Его любовь, и раньше скорее чувственная, нежели духовная, становится еще более плотской:

---

[1274] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств. С. 177.
[1275] Там же. С. 267.
[1276] Там же. С. 263-264.
[1277] Там же. С. 175.
[1278] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 173-175.
[1279] Там же. С. 268.

«Регулярность удовольствия и удовлетворение физической нужды заменили лихорадку любви с ее навязчивыми недугами и меланхолическим блаженством; у него была всего лишь прелестная женщина, а союз, заключенный с нею, тем приятнее, что она уживчива и не слишком скучна в часы дневного воздержания»[1280].

Пережив разочарование в любви, Анри станет отрицать ценность прошлого: «молодой человек призадумался, да и был ли он вправду так счастлив, как ему позднее казалось, или только принуждал себя к любви, не сделалось ли его чувство иллюзией наслаждения»[1281].

Жюль, преодолевая смятение, реализует то, что раньше было лишь возможностью – он действительно становится Поэтом. Страдание открывает ему путь к самопознанию. Поначалу он ищет сходные ситуации в книгах, смешивает свои мучения и воплощенный в искусстве идеал, трансформирует боль в эстетическое переживание. Так Жюль обнаруживает исключительность и ценность страдания, открывшего бездны души. Он понимает, что «теперешнее его состояние, при всей его мрачности, нравственно превосходит то, что миновало, <…> и нет пределов сердцу, способному такое вместить»[1282]. Так страдание становится «поистине драгоценным», но и в его памяти это время навсегда останется «золотым возрастом сердца»[1283].

## 2.3.Воспитание чувствами и воспитание чувств. Инициация

Жюль осознает себя поэтом – индивидуальностью особого рода, и это станет основой нового этапа становления творческой личности: превращения поэта в художника. Этот процесс Флобер называет психологической драмой. Действие ее разворачивается в сознании героя, обнаружившего ценность

[1280] Там же. С. 269.
[1281] Там же. С. 257.
[1282] Там же. С. 178.
[1283] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 174.

страстей и пожелавшего все их пережить. Обращение к феномену страсти имеет здесь эвристическое значение: Жюль живет страстями, но живет ими в воображении, изучая каждую из них:

«Он, целомудренный юноша, вдруг возжаждал похоти, он, буржуа по рождению, – возжелал богатства, наделенный кротостью агнца – возлюбил воинственный звук горна и строй армейских корпусов на поле битвы. Итак, ему вздумалось перепробовать все страсти, примерить на себя все склонности, стремления, любой род алчбы»[1284].

Экспериментируя с бессознательным, Жюль спускается «в сумрачные глубины человеческого естества» и во всем обнаруживает поэзию[1285].

Позволяя себе мысленно предаться алчности, он рисует в мечтах старинные парки, столетние дубы, дворец с мраморным перистилем, античные статуи и галереи картин, «но мысль его, всецело поглощенную мечтами о богатствах, совсем не занимали способы их стяжания»[1286].

Охладев к богатству, он обращается к сладострастию, и здесь, изучая все возможные его оттенки, «от бешеного горения чувства к степенным любовным меланхолиям, каждому переживанию отдавая должное», ищет совершенное воплощение красоты.

От страстей телесных Жюль «движется в познании дальше»: от эстетики телесных наслаждений к эстетике бурных чувств.

Последовательно разыгрывает он в своем сознании все те состояния духа, какие ассоциируются со смертными грехами, то есть страсти в предельном их выражении. Так Жюль переживает то, что испытал отшельник Смар, прежде чем стать поэтом, и то, что предстоит испытать святому Антонию. Воображение Жюля, так же, как сознание отшельника, становится пространством всевозможных искушений, но именно таким образом, через эстетическое исследование субъективного, приходит он к созерцанию объективного мира, и

---

[1284] Там же. С. 191.
[1285] Там же. С. 197.
[1286] Там же. С. 192.

круг его мировосприятия становится шире. Он понимает, что воображение может стать посредником познания, а объективность состоит не только в отрешенном созерцании внешнего мира, но в способности проникнуть в суть явлений, во всем открывая ценность и красоту.

В этом опыте внутренней жизни определяется мировосприятие Жюля: интуитивно свойственный ему эстетизм превращается в эстетический пантеизм:

«Всю тяжесть данной ему небом любви он не перекладывал на живое существо или мертвый предмет, но расточал по лепестку вокруг себя, словно бы окружившись ореолом симпатических лучей, оживляя камни, собеседуя с деревьями, вдыхая души цветов, разговаривая с мертвыми, сообщаясь со всем миром. Понемногу он выпутывался из паутины конкретного, конечного, переносясь в область абстракций, где властвует вечность и правит бал красота»[1287].

Жюль изучает древнееврейский и греческий языки, географию, историю и литературу, открывая бесконечную историю человеческой мысли, учится принимать то, что не отвечает свойствам его натуры. В самопознании и познании мира формируется эстетика и этика поэта, предвещающая безличную эстетику художника:

«Нисколько не любя родины, он проникся сочувствием к человечеству, не будучи ни христианином, ни философом, стал питать симпатию ко всякой религии, более не восхищаясь одною «Нельской башней», и, разучившись риторике, научился понимать все роды литературы»[1288].

Жюль, как и Анри находит возможность примирить чувства и разум, и по-своему отдает предпочтение разуму: «сердцу приказывал не слишком буйствовать, а плоти – не пришпоривать дух; на собственном и чужом примере изучал манеру сосуществования страстей и воззрений, без всякой пощады взвешивал каждый свой помысел»[1289].

---

[1287] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 199.
[1288] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 201.
[1289] Там же. С. 201.

Однако в то самое время, когда герой преодолел смятение чувств и признал ценность разума, ему суждено новое испытание. В реалистическую ткань романа Флобер вплетает загадочный эпизод: встречу Жюля с бродячим псом.

К этому моменту Жюль занимает в романе место протагониста, его столкновение со зверем носит явный символический характер, потому этот фрагмент особенно часто привлекает внимание исследователей и имеет свою историю интерпретаций.

Уже первые толкования этой сцены, предложенные учеными в начале прошлого века, были отмечены противоречиями. Луи Бертран, настаивая на определяющем характере романтического начала в мировидении Флобера, видел здесь желание писателя доказать, что истинная реальность открыта лишь интуиции. Сознание героя творит эту «вторую реальность», и силой мысли Жюль дарует телесность чистой иллюзии, так видение обретает материальную форму[1290].

Элджернон Коулмен, напротив, полагал, что речь идет о встрече с реальным животным, но герой-романтик приписывает ему гротескно-фантастические черты. Коулмен указывал на связь этого эпизода со сценой из «Фауста», в которой Мефистофель принимает облик черного пуделя, но отрицал фантастический характер[1291].

Льюис Шэнкс первым предложил видеть здесь символическую встречу Жюля с прошлым[1292]. Действительно, в начале главы герой погружен в размышления и в них обращается к прошлому. Встреча со странным животным вновь вызывает воспоминания, он иначе переживает прошлое и после иначе относится к пережитому. Потому объяснение Льюиса Шэнкса представляется правомерным, и хотя оно не исчерпывает всех смысловых

---

[1290] Bertrand L. Gustave Flaubert. P. 39-40.
[1291] Coleman A. Flaubert's literary development. P. 79.
[1292] Shanks L. The romanticisme of Flaubert.

пластов этого эпизода, его, как правило, принимают во внимание исследователи последующих поколений[1293].

Первым обобщением различных интерпретаций «сцены с собакой» стала работа Марианны Бонвит[1294]. При этом она предложила свою версию прочтения: столкнувшись со странным явлением и пытаясь объяснить его, Жюль в итоге отрицает субъективное – мистическое или фантастическое – истолкование события, видит в нем нечто внушенное эмоциями. В отношении к животному сначала воплощена субъективность Жюля, а после бесстрастность. В прошлом Жюль проецировал свою личность на внешний мир, и свою грусть видит в образе бродячего пса. Новый Жюль, подобно Флоберу – сыну врача, рассматривает пса клинически. В этом эпизоде, полагает Марианна Бонвит, отразилась трансформация эстетических принципов Флобера, его движение к концепции безличного, то есть объективного письма[1295].

В более поздних исследованиях ученые чаще связывают смысл эпизода с пантеистическими взглядами Флобера. Однако и в этом случае эпизод трактуется по-разному: от свидетельства веры писателя в метемпсихоз[1296], стремления к синтезу и пантеистическому приятию реального мира[1297] до «неудачной и робкой попытки бежать от реальности, чтобы вновь к ней вернуться»[1298] и «полного отрицания» пантеизма[1299].

Символический эпизод, действительно, допускает множество прочтений, и Джонатан Куллер, упрекая писателя в «злой иронии», предположил, что Флобер

---

[1293] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 428; Unwin T. Art et infini. P. 181-182; Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain. P. 48-51.
[1294] Bonwit M. The significance of the Dog in Flaubert's Education sentimentale. P. 517-524.
[1295] Ibid. P. 519-520.
[1296] Naaman A. Les Débuts de Gustave Flaubert et sa technique de description. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1962. P. 148.
[1297] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 435-431; Unwin T. Art et infini. P. 176-181; Unwin T. The Significance of the Encounter with the Dog in Flaubert’s first Education Sentimental. 4. P. 32-38; Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain: Flaubert. P. 48-51; Dufour Ph. Panthéisme de Flaubert // Revue Flaubert. 2014. No. 12. URL: http://flaubert.revues.org/2365 (accessed: 2.02. 2015)
[1298] Douchin J. Le Sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert. Paris: Minard, 1970. P. 24.
[1299] Brown A. «Un assez vague spinozisme»: Flaubert and Spinoza // Modern Language Review. 1996. Vol. 91, no. 4. P. 848-865.

сознательно не дал читателю ключа к загадке. Внешне сцена исполнена глубокого смысла, но, подчеркивая незначительные детали, Флобер умалчивает о главном. Он поступает так, как Сатана в его мистериях, и смысловая непроницаемость эпизода есть следствие «мизантропии» Флобера, полагает Куллер[1300].

«Тайна собаки никогда не будет разгадана до конца, ни читателем, ни Жюлем, но непознаваемость мира – краеугольный камень эстетики Флобера. Он настаивал на том, что нельзя останавливаться на простых смыслах, и подчеркивал бесконечную сложность связей мира и человека», – пишет Тимоти Анвин, возражая Куллеру[1301].

Интерпретация Тимоти Анвина, в отличие от многих предшествующих, построена на анализе всей главы, а не самого только эпизода. Этот фрагмент, по замечанию исследователя, лишь кажется самостоятельным, изолированным от первой части главы, и, толкуя ее вторую часть (столкновение с собакой), следует учитывать начало, вникнуть в смысл размышлений Жюля, предвещающих появление пса[1302].

Тимоти Анвин подчеркивает значение мотива прошлого в этой главе: «Вспоминая прошлое, Жюль стремится понять, что оно значило в его внутреннем развитии, в какой мере он остается его пленником. Задача эта разрешиться в его странной встрече с бродячим псом»[1303]. В рациональном размышлении Жюль открывает и гармонию бесконечного мироздания, и слабость конечного разума. Вместе с тем себя самого он рассматривает как часть гармоничного целого, чувствует таинственную симметрию мира и души. Осознав всю сложность своих чувств и идей, связанных с реальностью, он готов к столкновению со зверем. Его открытия в рациональном размышлении будут подтверждены в плане эмоциональном. Пес будит в нем серию сложных реакций, связанных и с реальностью, и с воображением. В итоге герой, не делая выводов, принимает

---

[1300] Culler J. Flaubert: The Uses of Uncertainty. Ithaca: Cornell University Press, 1985. P. 62-67.
[1301] Unwin T. Art et infini. P. 177.
[1302] Ibid.
[1303] Unwin T. Art et infini. P. 176.

загадочный опыт таким, каков он есть. Встреча с псом остается тайной, но эта тайна для Жюля подкрепляет тот урок, который он получил.

Этот урок Тимоти Анвин рассматривает как инициацию: «Принимая природу своего опыта, пусть иллюзорного, Жюль приходит к преодолению себя самого, поднимается над собой, взлетает, как феникс из пепла, в сферы художественной бесстрастности. Отныне Жюль смиренно признает таинственный характер природы, но не теряет веру в то, что существует абсолютное решение загадки. Искусство, в теперешнем его понимании, должно одновременно отражать и непроницаемую тайну реальности, и ее глубокую гармонию»[1304].

Жизель Сежанже так же называет сцену с собакой последним инициальным испытанием поэта, становящегося художником. И так же, как Тимоти Анвин, она настаивает на необходимости рассматривать главу как единое целое, учитывает значение мотива воспоминаний и проблемы рационального в самосознании героя. При этом обращение к символической стороне образа зверя, анализ его в интертекстуальном пространстве, в том числе и в контексте творчества Флобера, позволяет ей обнаружить иные смысловые оттенки энигматического эпизода.

Называя явление животного искушением, подобным тем, что преодолевает святой Антоний, Жизель Сежанже указывает на ассоциативную связь эпизода не только со сценой из «Фауста», но и с новеллой Флобера «Адская греза». В ней Сатана впервые показывается герою, приняв вид тощего пса. Таинственная собака, утверждает исследователь, представляет собою собирательный образ тех животных, что явятся святому Антонию в эпизоде Шествия легендарных животных. В облике пса постепенно проступают демонические черты. Его появление заставляет Жюля усомниться в действительности, задуматься о существовании реальности иного порядка и реальности вообще. Подобное, ведущее к нигилизму сомнение, по наблюдению Жизели Сежанже, стремился внушить Смару Сатана, и будет внушать Дьявол Антонию. Испытание веры героя в саму возможность познания – последнее, метафизическое, искушение поэта. Поборов сомнения и страх, он «устремляется к энциклопедизму», и это желание познать все означает «успешное завершение

[1304] Ibid. P. 179-182.

становления художника»[1305].

Версии Тимоти Анвина и Жизели Сежанже, как и более ранние толкования, не исключают, но дополняют друг друга. Принимая во внимание ценность каждой интерпретации, заметим, что контекстом исследуемого эпизода является не только первая часть главы, посвященная размышлениям героя о прошлом, но и глава предшествующая, где говорится о столкновении Анри с господином Рено.

Эта глава, как правило, не привлекает внимания исследователей. Возможно, это связано с историей издания романа. Впервые он был опубликован в *La Revue de Paris* в ноябре 1910 – феврале 1911 года под редакцией и с предисловием Луи Бертрана[1306]. В том же году роман был опубликован Луи Конаром, на этот раз полностью, но в основе его издания была не рукопись Флобера, а копия[1307].

Луи Конар допустил некоторые вольности, желая «улучшить» стиль Флобера. До 2001 года издатели не имели возможности свериться с рукописью романа, и потому публикация в *La Revue de Paris,* наиболее близкая оригиналу, имела особую ценность. В предисловии к нему говорилось, что текст воспроизведен так полно, как это только было возможно. Однако многие фрагменты в этой редакции отсутствовали, а вместо XXV главы, повествующей о приключении Анри, остались только пять строк многоточий.

В XXV – XXVI главах Флобер использует тот прием, какой уже использовал в ранних философских новеллах, параллельно изображая противоположные грани одного явления. Столкновение Анри с господином Рено и встреча Жюля с таинственным животным представляют собою «диптих», и обращение к первой, вполне реалистической, сцене позволяет уточнить смысл второго символического эпизода.

Обе встречи происходят именно в тот момент, когда в переживании счастья, в страдании и преодолении смятения, личности героев определились, и теперь они

---

[1305] Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain. P. 48-51.

[1306] Flaubert G. La première Education sentimentale avec un avant-propos de Louis Bertrand // Revue de Paris. 1910. Novembre-decembre; Flaubert G. La première Education sentimentale avec un avant-propos de Louis Bertrand // Revue de Paris. 1911. Janvier-février.

[1307] Flaubert G. Œuvres de jeunesse inédites. Vol. III: Appendice aux œuvres complètes de Gustave Flaubert.

противостоят друг другу так, как противостоят у Гофмана «хорошие люди, но плохие музыканты, и музыканты». Эти сцены отмечают момент «взросления» Анри и Жюля, но, как заметил С.Н. Зенкин, «символический масштаб переживания несравним: у одного взросление выражается в комической потасовке с мужем своей «матери», у другого в драматической встрече с Неведомым»[1308].

Каждому событию посвящена отдельная глава: лаконичная об Анри, пространная о Жюле. Последняя разделена на две части: в одной размышления Жюля (до встречи с животным), в другой его эмоции и тщетные попытки рационально осмыслить происходящее. Продолжая следовать принципу параллелизма в рассказе о формировании индивидуальности героев, Флобер указывает на параллельный характер этих происшествий: в XXV главе речь идет об Анри, а XXVI глава начинается словами: «Примерно тогда же с Жюлем приключилось нечто удручающее»[1309].

Оба события происходят во время прогулки. Элегантный, с белой камелией в петлице, Анри идет по парижской улице. К этому времени он уже достиг определенного личностного совершенства: в лице его есть и доверие к собственным силам и «несвойственная возрасту зрелая серьезность выражения»[1310]. Однако случайная встреча с господином Рено вызывает в нем приступ последовательно нарастающей ярости. Причем причиной столкновения становится сам Анри. Он не уступает дороги мужу бывшей любовницы, оскорблениями отвечает на упреки, преувеличенным спокойствием доводит противника до бешенства, хохочет над жалкой попыткой физически противостоять ему и, отражая нападение, ранит несчастного. «Разумный» Анри не пытается сдержать проснувшейся при виде крови ненависти, и, ожесточившись, избивает плачущего старика: «валяет его в грязи, оставляя на груди грязные следы подошвы, смеясь, колотит, и останавливается только из боязни прикончить»[1311].

---

[1308] Зенкин С. Н. Двойной портрет художника в юности. Первый роман Флобера. С. 11-12.
[1309] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 282.
[1310] Там же. С. 276.
[1311] Там же.

Ненависть Анри невозможно объяснить рациональными мотивами, в этот момент он полностью поддался бессознательным импульсам. Автор иронически подчеркивает контраст внезапно обнажившегося «животного» начала и обычного цивилизованного состояния Анри, упоминая о том, с каким «благодушным превосходством истинного вельможи» рассказывает он коменданту полиции о причине происшествия, очаровывая его благородной повадкой, <…> самоуверенностью и джентльменством»[1312].

«Хороший человек, но плохой музыкант»[1313], Анри не нуждается в осознанной гармонии рационального и иррационального: последнего он просто не замечает. Приступ первобытной жестокости не смущает его, не будит сомнений в силе разума. Он легко находит объяснение происшествию, но вне себя, указывая на «другого»:

«На обеде у коменданта полиции <…> Анри повеселил кампанию рассказом о своем приключении и доверительно поведал о причине ярости его злополучного недруга, так что сотрапезники от души повеселились»[1314].

Все события этой главы имеют внешний по отношению к сознанию Анри характер, главное действие следующей главы разворачивается в сознании Жюля, и с этого момента автобиографизм его образа становится еще более отчетливым. «Повествуя о судьбе Жюля, Флобер рассказывает об истории своих идей», – утверждает Б.Г. Реизов[1315]. Действительно, в этом романе Флобер вновь обращается к постоянно занимавшей его проблеме сущности творческой личности, мере рационального и иррационального в сознании творческого субъекта и в творчестве. Его «Дневник 1840-1841 годов» начинался восходящим к известной максиме Паскаля размышлением о возможности познания не

---

[1312] Там же. С. 281.
[1313] «Неужто вы так милы, как кажетесь?» – риторически вопрошает комендант полиции, принимая объяснения Анри и приглашая его отобедать (Там же).
[1314] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 281.
[1315] Реизов Б. Г. Творчество Гюстава Флобера. С. 53.

разумом, но сердцем[1316]. После короткого перерыва Флобер, прежде чем продолжить записи, перечитал «Дневник». Он решительно перечеркнул эту первую фразу и написал выше «*вздор*», словно усомнился в прежней позиции и противопоставил ей иную точку зрения. Однако, вернувшись из путешествия по Пиренеям и Корсике и вновь принявшись за «Дневник», он пишет о своем желании принять на равных обе грани мировоззрения – стать материалистом-спиритуалистом[1317]. Тогда начинается его осознанное движение в этом направлении.

В 1843 году, работая над «Воспитанием чувств» Флобер читает Спинозу, находя в его сочинениях рациональное исследование «путаницы человеческих страстей»[1318] и математически стройное подтверждение собственным интуитивным пантеистическим открытиям[1319].

В то же время идеи Паскаля не утрачивают для него своего значения. Он по-прежнему стремится привести в гармонию обе стороны своей натуры и рассказывает об этом в романе, так же, как в «Смаре» рассказал о периоде сомнений. И так же, как «старинная мистерия» в последней части стала историей самого Флобера, так размышления Жюля в финале «Первого "Воспитание чувств"» воплощают непосредственный опыт автора.

Первая часть главы, повествующей о таинственном приключении Жюля, построена на развитии двух противоположных идей: ценности рационального начала и сомнения в силе человеческой мысли. Обе идеи возникают в размышлениях героя, спинозовское и паскалевское начала звучат уже на первых страницах главы. Жюль смотрит на мир, как художник, стремится усвоить и изучить гармонию природы, но это бесконечное в пространстве и времени единство противоположных явлений рождает в его сознании мысль о

---

[1316] «Множество явлений недоступны нашему пониманию, но мы верим в них: стало быть, помимо ума есть иной способ размышлять, дающий доводы более убедительные, чем доводы нашего рассудка?» (Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 142).
[1317] Там же. С. 180.
[1318] Соколов В. В. Спиноза. М.: Мысль, 1977. С. 129.
[1319] Bruneau J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert. P. 444-446.

несовершенстве человеческого разума. И в этих сомнениях вновь, как в «Смаре» звучит паскалевский мотив величия и ничтожества «мыслящего тростника»:

«Он дивился ее [природы – Г.М.] безмятежной неподвижности, восхищался в душе ее ласковым мирным величием. Из трещин в старых стенах росли цветы. Чем древнее были развалины, тем гуще накрывал их цветущий ковер, но совсем не то происходит с руинами человеческого сердца: на его обломках весна не разбрасывает цветов. Поля битв вновь затягиваются зеленью, мак и розы склоняются над могилами, которые сами постепенно уходят в землю, скрываясь от взора. А вот мысль не имеет подобных привилегий: она созерцает самое себя, соотносит себя с вечностью и приходит от этого в ужас, как монарх, прикованный к своему трону и видящий, что ему не убежать»[1320].

Погруженный в воспоминания, Жюль думает о «неисследованных темных глубинах» души, из которых прорывается все богатство переживаний: горечь и взрывы бешенства, меланхоличная радость, несказанные томления – «целый мир, тайна которого сокрыта»[1321]. В его размышлениях о непостижимости сердца разумом звучит аллюзия на максиму Паскаля: «Сердце имеет свои основания, каких ум не знает»[1322].

Герой признается себе в том, что, стремясь к спокойствию, он почти уничтожил свое сердце, добился забвения собственных страстей: «Воображением растравляя в себе чувствительность, он старался, чтобы разум упразднял любые ее следствия и сокровеннейшая суть переживания исчезала, как и оно само»[1323].

Автор иронично добавляет, что Жюль отныне стал едва ли не презирать страсти, «добравшись, наконец, туда, где ум превыше всего» [1324]. Чувства для Жюля – «непрерывные муки, превращающие жизнь человеческую в ад, носимый под ребрами»[1325].

---

[1320] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 283.
[1321] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 284.
[1322] Паскаль Б. Указ. соч. С. 232.
[1323] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 285.
[1324] Там же. С. 286.
[1325] Там же.

Перебирая в памяти «великую обманутую любовь» и мысли о смерти, упоение силой своего ума и восторги перед совершенством чужих творений, бесплодные попытки воспарить мыслью, припадки смертоносной скуки и новые падения, Жюль обнаруживает, что, поднимаясь, ему всякий раз удавалось достичь новой высоты. Но едва в его внутреннем монологе возникает мотив ценности чувств и прошлого опыта, как тут же страсти противопоставляется мысль, и само переживание оказывается ценным, лишь потому, что «воспитывает» разум: «Однако ж из всего этого вытекало его настоящее, представлявшее собой сумму всех слагаемых, что и позволяло теперь их обозреть; каждое событие давало рождение другому, всякое чувство претворялось в мысль[1326].

От признания ценности страданий Жюль переходит к идее недостоверности и ограниченности познания посредством страстей, и здесь в его размышлениях звучат прямые аллюзии на сочинения Спинозы. Страсти философ называл пассивными аффектами[1327], подавляющими сознательные стремления к действиям и познанию. Для того чтобы противостоять им, познание само должно стать сильнейшим из аффектов, но этот аффект «деятельный», в нем «состоит высшее счастье и блаженство человека»[1328]. В адекватном постижении себя самого и всех вещей, подлежащих познанию видит Спиноза условие истинной свободы[1329].

«Если каждая страсть или главенствующая в жизни идея есть лишь круги, где мы вертимся, пытаясь окинуть взором очерченное ими пространство, незачем замыкаться в их пределах, надо искать выход вовне», – в духе Спинозы размышляет Жюль, и в творчестве находит совершенный способ познания[1330].

Признавая, что лишь благодаря пережитым мучениям, пришел он к подобной идее творчества, Жюль вновь возвращается к мысли о необходимости познавать аффекты, но не поддаваться их власти:

«Тому, чье поприще – сердце человеческое, приходится защитить уязвимые места и нахлобучить на голову шлем с опускающимся забралом, дабы жить

[1326] Там же. С. 287.
[1327] Спиноза Б. Этика // Соч.: в 2-х т. Т. 1. СПб.: Наука, 2006. С. 445.
[1328] Там же. С. 445.
[1329] Там же. С. 321, 468.
[1330] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 287-288.

спокойно среди разожженного им пожарища, не получать ран в сражениях, за коими наблюдает. От непосредственного участника событий ускользает их общий план, игрок нечувствителен к поэзии игры, ставшей его второй натурой, развратник – к необозримым последствиям разврата, как любовник не в силах оценить все лирические переливы чувства, а человек религиозный, быть может, – истинное величие религии»[1331].

Возможность бесстрастно и беспристрастно созерцать страсти, понимая все «ясно и отчетливо»[1332], представляется герою ценным опытом, оправдывающим все прошлые страдания и само прошлое. Обобщая этот опыт, возводя его «до степени абсолютных принципов», Жюль открывает красоту и гармонию во всем, что ранее казалось ничтожным, находит «чудотворную симметрию» в повторении «одних и тех же мыслей при периодическом созерцании тех же вещей, сходных чувств по отношению к похожим явлениям»[1333].

Так он обнаруживает нерасторжимую связь своих переживаний с законами мироздания: «В таком совокупном действе принимала участие вся природа, целый свет бесконечное число раз воспроизводил бесконечное, являя нам отражение лика Божия»[1334].

Искусство есть тот высший способ постижения Абсолюта, какой Спиноза называл адекватным познанием сущности вещей[1335]. В этом способе познания особая роль принадлежит любви, но не конечному чувству, обращенному на какое-то создание, а интеллектуальной любви к бесконечному Творцу, то есть ко всему мирозданию[1336].

Жюль уже обладает способностью любить «все» любовью интеллектуальной[1337]. Творческий процесс в этом фрагменте описан в терминах Спинозы. Философ утверждал: «Наш дух, для того, чтобы представить себе образ

---

[1331] Там же. С. 287.
[1332] Спиноза Б. Этика. С. 318, 463.
[1333] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 288.
[1334] Там же. С. 288.
[1335] Спиноза Б. Этика. С. 318.
[1336] Там же. С. 463; Спиноза Б. Краткий трактат О Боге, человеке и его счастье // Соч.: в 2-х т. Т. 1. СПб.: Наука, 2006. С. 76-78.
[1337] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 199.

природы, должен производить все идеи от той, которая представляет начало и источник всей природы, чтобы и сама она была источником прочих идей»[1338]. Именно так, в понимании Жюля, воспроизводит образ природы искусство. Оно поднимается «к красоте, более совершенной, нежели само прекрасное», восходит к идеалу, из которого «проистекает сама красота», являет собою «восторг ума перед блистательным явлением Бесконечного Разума». К Бесконечному Разуму искусство «возносит молитву», узнавая в его природе «собственные истоки», поет «гимн, сопровождаемый как бы воскурениями ладана в залог своей любви»[1339].

Тема Спинозы во внутреннем монологе Жюля постепенно набирала силу, а этом фрагменте она достигла апогея. Однако Жюль абсолютизирует разум, впадая, таким образом, в крайность, не отвечающую принципам Спинозы. Он так высоко поднимается в сферы чистого духа, что теряет связь с настоящим: «Ему показалось, будто он очнулся от сна: стало зябко, как при пробуждении, и он так же наивно удивился при виде знакомых предметов, в такие мгновения кажущихся обновленными; мир вокруг него впал в беспамятство, и он совсем в нем потерялся. Где он, что это за места, какое время суток, что он тут делает, о чем только что думал? Жюль пытался собраться с мыслями и вернуться в то настоящее, откуда выпал»[1340].

В это мгновение появляется пес: «Он услышал, как что-то пробежало по траве, обернулся – и тут к нему внезапно с громким заливистым лаем кинулась собака, принялась лизать руки; голос у бедного зверя был протяжный, переходивший в рыдающие завывания. <…> Ее глаза пожирали Жюля, в них светилось бешеное любопытство к его персоне, собака крутилась вокруг него, жадно обнюхивая»[1341].

Появлением зверя отмечено начало второй части. Если в первой части доминировал мотив ценности разума, то здесь верх одерживает мотив иррационального начала, его силы.

С переменой акцентов меняется ритм повествования. Медлительный и ровный в первой части, он соответствовал спокойному состоянию духа Жюля и

---

[1338] Спиноза Б. Трактат об усовершенствовании разума и о пути, которым лучше всего направляться к истинному познанию вещей // Соч.: в 2-х т. Т. 1. СПб.: Наука, 2006. С. 228.
[1339] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 288.
[1340] Там же. С. 289.
[1341] Там же.

течению его мысли. Абзацы пространные и большей частью равные по величине, содержали завершенную мысль, вступительные фразы каждого фрагмента логически вели к новому витку размышлений, риторические вопросы подчеркивали медитативный характер повествования.

Появляется пес, и ритм становится прерывистым. Неравномерные, то короткие, то более длинные, абзацы, обилие вопросов, требующих ответа, передают безуспешные попытки понять происходящее и внезапную смену переживаний Жюля: от ужаса к сочувствию, вновь к ужасу и тут же – к безмерному состраданию. Он чувствует одновременно и отвращение и непобедимое притяжение. Необъяснимая «симпатия» мгновенно превращается в ярость и желание уничтожить зверя.

Пес бросается к Жюлю, словно к знакомому, заглядывает ему в лицо «горящими глазами, словно желая что-то сказать»[1342]. На все попытки прогнать его животное отвечает выражением ласки, смотрит «с такой добротой», что сердце Жюля сжимается «от нежности, несмотря на томивший его страх»[1343].

Герой пытается объяснить поведение пса, но обнаруживает бессилие разума. Каждое новое рациональное предположение вызывает новые трансформации животного, и постепенно оно приобретает черты сверхъестественного существа, искажается и сама реальность.

Допустив на время, что это тот самый пес, которого он когда-то подарил Люсинде, Жюль приглядевшись, вдруг узнает в нем своего Фокса, уже готов приласкать его, но с отвращением замечает фантастическое уродство зверя и убеждается в том, что животное не знакомо ему:

«Нет, это не он, не Фокс! Ужасная псина! На ляжке болтается шанкр, спина сгорбилась и прогнулась до земли, из-за этого нос свешивается почти до земли, кажется, будто она там что-то отрыла; чтобы поглядеть вбок, собака поворачивает

[1342] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 290.
[1343] Там же. С. 292.

голову как-то косо, и хромает она сильней, чем раньше, она вообще еле ходит, двигается как-то прыжками»[1344].

Пес, то исчезает, то возвращается, и, призывая Жюля хриплым лаем, ведет его к реке, к мосту, где когда-то он хотел покончить с собой, и теперь он кажется «исчадием ада».

Животное бегает вдоль берега, «словно показывая: здесь что-то проплыло», и Жюлю приходит на ум невероятное объяснение, он представляет Люсинду утонувшей и едва ли не видит ее: «Он ожидал ее увидеть … уже видел ее в том самом белом платье <…> Она там, в том самом месте, под толщей ледяной воды, на дне реки»[1345].

Природа, исполненная ласкового мирного величия в первой части главы, оставаясь столь же безмятежной во второй, равнодушно участвует в метаморфозах пса. Луч лунного света внезапно падает на собаку, и Жюлю кажется, что ее глаза «испускают две тонкие струйки пламени», увеличиваются, принимают человеческую форму, излучают магическую энергию, вызывая при этом «все более и более непреодолимую ответную симпатию»[1346].

Жюль видит свое отражение в огромных глазах зверя: «Оба застыли в молчаливом противоборстве, вопрошая друг друга о том, на что никто не дает ответа. От установившейся меж ними связи их била дрожь оторопи, доходящей до ужаса: они нагоняли друг на друга страх: под взглядом пса юношу передергивало, ибо он заподозрил у бедняги душу, а собака тряслась всем телом, уставясь в глаза человека, может быть, увидев в нем божество»[1347].

Необъяснимый страх Жюля сменяется бешенством. Желание уничтожить существо, странным образом связанное с ним и его прошлым, сходно с тем припадком агрессии, что испытывает Анри при встрече с господином Рено: «Умри же, – воскликнул он, сотрясаясь от ярости, и сильным внезапным ударом

---

[1344] Там же. С. 291-292.
[1345] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 294.
[1346] Там же. С. 295.
[1347] Там же.

ноги расплющивая морду зверя. – Умри! Подохни! Убирайся! Оставь меня!»[1348]. Действия его столь же подчинены иррациональным импульсам, как действия Анри: «Торопливо пригибаясь к земле, Жюль ногтями выдирал камни, траву – все, что попадалось, и метал в зверя, отгоняя подальше»[1349].

Теперь, когда разум обнаружил свое бессилие, зверь, словно призрак, преследует героя: «Пес, казалось, вырастал из-под земли, потом туда же скрывался и опять возникал из ниоткуда. Он внезапно появлялся рядом, смотрел в лицо, губы его раздвигались, в уродливом оскале показывались резцы, лая уже не было, чудилось, он уже совсем не касается земли, потерял чувствительность к ударам камней – только ниже опускает голову между лап, косо наклоняя ее вбок и тотчас уносясь, как тень»[1350]. Наконец, животное утрачивает телесные черты: «Он должен быть где-то рядом», – говорил себе молодой человек и впрямь слышал за спиной какие-то прыжки, стук лап по камням, но оглянешься – ничего. При всем том один раз он определенно различил песьи шаги, узнал их. Тогда, не поворачивая головы, он с яростью лягнул пустоту»[1351].

Заметим, что автор придал гротескному псу некоторое сходство, пусть отдаленное, с человеком, вызвавшим бессознательную агрессию Анри. Пес – старый с черной, сильно поседевшей шерстью, хромой. Он «еле ходит, двигается как-то прыжками»[1352]. Старик Рено одет в «нечто, похожее на черное пальто», у него темные с проседью волосы, больные ноги и неуклюжая, странная походка. Оба – и человек и животное преграждают дорогу героям, но молодые люди ощущают превосходство над ними.

Анри прямо называет господина Рено *vieille bête* (старой скотиной)[1353]. Жюль смотрит на пса как на существо «низшее»[1354].

---

[1348] Там же.
[1349] Там же. С. 295-296.
[1350] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 296.
[1351] Там же. С. 296.
[1352] Там же. С. 292.
[1353] Flaubert G. L’Éducation sentimentale. P. 1017
[1354] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 291.

И человек и животное приводят героев в ярость. Причина ее, отчасти, заключается в том, что «низшие существа» обладают чувствами. Эти чувства: оскорбленное достоинство Рено и необъяснимая привязанность пса, соединяя их с существами «высшего порядка», вызывают безотчетную агрессию последних. Жюль приходит в необъяснимую ярость, «заподозрив у бедняги душу»[1355].

Собака на какое-то время исчезает, и Жюль так же мгновенно возвращается «к своему обычному, удобному и умиротворенному состоянию»[1356], как вернулся к спокойной самоуверенности Анри, потеряв из виду господина Рено.

Случай с Анри и происшествие с Жюлем обладают единым смыслом: герои внезапно поддаются власти иррационального начала, хотя по-разному реагируют на это. Анри не придает значения тому, что аффекты на время вышли из-под контроля разума. Жюль, испытывая мистический страх и безуспешно пытаясь избавиться от животного, не оставляет попыток понять происходящее с ним: «Жюлю хотелось обнаружить какие-то мелодические вариации в монотонности этого одновременно свирепого, жалобного и настойчивого призыва, он пытался угадать его смысл, ухватить мысль. <…> Уставший, раздраженный этими неумолчными воплями, он, однако же, напрягал весь свой разум, пытаясь понять, и приносил мольбы, чтобы вмешалась какая-нибудь посторонняя сила и помогла бы ему нащупать связь меж этим лаем и им самим. <…>. Но ничего не случилось, не произошло, несмотря на все выкрутасы сознания: ему так и не удалось спуститься в эту пропасть[1357].

Жюль пытается объяснить то, что не поддается рациональному объяснению, то, что можно только принять – внезапно обнаружившее себя бессознательное: «Вернувшись домой, он перебирает в памяти свои переживания одно за другим, стараясь «строго изучить, понять их истоки и причины», и во всем, «что произошло между ним и псом, или хотя бы имело касательство к приключению», находит «нечто

[1355] Там же. С. 295.
[1356] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 295.
[1357] Там же. С. 293-294.

настолько ему близкое, глубинное и одновременно столь отчетливое, что здесь приходилось признать реальность иного порядка»[1358].

Подобно автору, игравшему с бессознательным, «как Митридат с ядами»[1359], Жюль стремится вновь повторить этот опыт, испытать головокружительное напряжение: «Собака, конечно, шла за ним до конца, она его ждала, искала с ним встречи, да и он почти что ожидал ее, страстно желая этого»[1360]. Глава завершается фразой: «Жюль открыл входную дверь – собака лежала на пороге»[1361]. Далее о таинственном животном не будет сказано ни слова, а смысл финальной фразы трактуют по-разному.

Сартр полагал, что весь эпизод с собакой навеян внезапным приступом болезни Флобера. Встреча с псом так же резко изменила жизнь героя, как удар, поразивший автора, стал рубежом в его жизни. Но кризис, пишет Сартр, воплощен не столько в столкновении со зверем, сколько в самой незавершенности эпизода. «Провал» в повествовании означает, что Жюлю никогда не убежать от монстра, и он понимает это. Недосказанность – риторический прием, позволяющий средствами искусства передать невыразимое[1362].

Жизель Сежанже называет последний фрагмент «преодолением искушения». Поборов страх, Жюль подходит к двери и, открыв ее, видит пса. «Но теперь это только пес, и только», – утверждает она[1363].

В следующей главе Флобер называет этот день в жизни Жюля «последним днем высокой патетики». Жизель Сежанже под «высокой патетикой» понимает ужас, пережитый героем. Действительно, Флобер продолжает: «С тех пор он освободился от суеверных страхов, и не приходил больше в ужас, встречая облезлых собак в окрестных полях»[1364] (с. 298).

---

[1358] Там же. С. 297.
[1359] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 393. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 18 мая 1857 г.
[1360] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 297.
[1361] Там же. С. 297.
[1362] Sartre J.-P. L’Idiot de la famille. Vol. I–II. P. 1929.
[1363] Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain. P. 51.
[1364] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 298.

Однако «высокой патетикой» был, скорее, гимн разуму, каким завершается первая часть главы. Явление пса символизирует внезапное вторжение бессознательного в тот момент, когда рациональная линия в размышлениях героя достигает апофеоза, и сами размышления исполнены патетики.

Пес – реальное существо, провоцирует деятельность иррациональной сферы, реально существующей и «рождающей чудовищ». Эпизод с собакой действительно имеет смысл инициального испытания, предшествующего переходу субъекта в иное, более совершенное состояние.

Но искушением для Жюля стало не сомнение в разуме, а соблазн впасть в одну из крайностей: либо усомниться в разуме, либо отвергнуть «реальность иного порядка». Подобному испытанию подвергается Антоний в первой версии «Искушения». Жюль, желая «одержать победу», побеждает, отказываясь и от абсолютизации разума и от неприятия иррационального.

Так, приняв рациональную и бессознательную грани своей личности, он становится тем, кем желал быть сам автор – материалистом-спиритуалистом. Это осознанное приятие противоположных начал явилось решающим актом метаморфозы – превращения Поэта в Художника.

Принимая обе грани своего сознания – разум и чувство, обе стороны своего существа – телесную и духовную, рассматривая противоположности в равной степени истинными и закономерными, герой обретает внутреннюю цельность и вновь приходит к тому пантеистическому восприятию мира, что открывалось ему прежде в юношеских интуитивных озарениях. Однако теперь это не интуитивное предчувствие, но интуитивно-рациональное открытие единства материи и духа, и в природе, и в собственной душе.

Таким образом, в образе Жюля воплощено новое «Я» автора переживающего те же внутренние метаморфозы. Обобщая свой опыт, герой обнаруживает удивительную симметрию сходных идей и чувств, возникающих перед лицом тождественных явлений, те же соответствия открывает в природе, находит восходящую к Абсолюту красоту и гармонию во всех явлениях, даже самых незначительных. В искусстве он видит земное воплощение универсального

эстетического принципа. Оно воссоздает мир как ничем не ограниченное целое, «рисует все эти линии, звучит всеми мелодиями, ваяет все формы в их пропорциях и ведет неведомыми путями к той красоте, что прекрасней самой красоты, ибо эта красота вновь восходит к породившему ее идеалу. И рожденный ею восторг есть молитва разума человеческого перед сияющим проявлением бесконечного Разума»[1365].

Позже, работая над романом «Госпожа Бовари» и размышляя о своем призвании, Флобер назовет свое мировоззрение эстетическим мистицизмом: «Не будем ни о чем сокрушаться; сетовать на все то, что нас удручает или раздражает, – значит сетовать на самую суть существования. Наш брат создан, чтобы ее изображать, и ни для чего другого. Будем же ревностно исполнять свой долг. От сыплющихся на меня бед, больших и малых, я только еще крепче льну к вечной своей любви. Цепляюсь за нее обеими руками и зажмуриваю оба глаза. Когда призываешь благодать, она приходит. Бог имеет жалость к простым душам, и солнце всегда сияет для могучих сердец, возносящихся выше гор. Я обращаюсь в некий эстетический мистицизм (если можно сочетать эти два слова), и мне хотелось бы, чтобы он усилился»[1366].

Проблема самопознания в ранней прозе Флобера самым тесным образом связана с осмыслением феномена бесконечности. Художественное пространство прозы Флобера, как заметил Сартр, организовано движением по вертикали[1367]. Действительно, пространственные метафоры в книгах Флобера образуют вертикаль то с небесным вектором (полет, вершина, башня слоновой кости), то с направлением инфернальным (пропасть, бездна, ад). В этих образах писатель стремится выразить феномен бесконечного. «Я все время стоял лицом к лицу с бесконечностью», – писал он. Эрнесту Шевалье в декабре 1838 года[1368]. Речь в письме идет о работе над мистерией «Смар».

---

[1365] Flaubert G. L’Éducation sentimentale. P. 1024.
[1366] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 205. Луизе Коле, 4 сентября 1852 г.
[1367] Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер от 1821 до 1857 года. С. 240.
[1368] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. Paris: Gallimard, 1973. P. 35.

Бесконечность – одно из самых частых по употреблению из всех принадлежащих абстрактной лексике слов в ранней прозе Флобера[1369]. И несмотря на то, что образы бездны и пропасти уже содержат в себе значение бесконечности, автор часто добавляет к ним определение, подчеркивающее это качество: «бездонная пропасть», «бескрайняя бездна». В «лазурной бесконечности», разворачивается действие мистерии «Пляски Смерти», в безграничном пространстве Вселенной странствуют на крыльях Дьявола отшельник-поэт Смар.

В автобиографических сочинениях конца 1830-х годов Флобер отождествлял себя с поэтом, изливающим страсти в лирическом повествовании, воспринимающим «конечное», телесное начало, как «тюрьму плоти». В образе Жюля, воплощена новая концепция творца – художника, способного «уподобляться субстанции, духу даровать тело и материи дух»[1370]. Подобную мировоззренческую позицию Бергсон называет высшей степенью мистицизма. «Это тесное соприкосновение и, следовательно, частичное совпадение с творческим усилием, проявление которого есть жизнь. <…> Великим мистиком оказывается индивидуальность, способная преодолевать границы, предопределенные его материальностью, продолжающая и преодолевающая таким образом божественное деяние»[1371].

При этом Флобер отказывается от намеченного в «Дневнике 1840 – 1841 годов» противопоставления Поэта и Художника. Герой «Первого "Воспитания чувств"» осознает, что превращение его в художника стало итогом всех пережитых им этапов восприятия мира. Состояние «поэт» – необходимая ступень воспитания чувств художника. И художник «не смог бы обрести эту идею чистого искусства, если бы не пережил всех страданий и остался в плену ложных представлений о конечном»[1372].

---

[1369] Флобер, по наблюдению Жана-Бенуа Гино, связывает понятие «бесконечность» с понятиями «бытие» и «цель». (Guinot J.-B. Dictionnaire Flaubert. Paris: CNRS Édition, 2010. P. 370-371).
[1370] Flaubert G. L’Éducation sentimentale. P. 1073.
[1371] Бергсон А. Два источника морали и религии. М.: Канон, 1994. С. 237.
[1372] Flaubert G. L’Éducation sentimentale. P. 1040.

Но если поэт стремиться выразить собственную личность, то художнику всякая страсть или идея, полностью овладевшая человеком, представляется замкнутым кругом, внутри которого мечется сознание, и он должен выйти за пределы этого круга, выработать в себе «высокую беспристрастность» и отказаться от субъективной манеры письма, «однообразной, ограниченной» и «неспособной все объять».

Образцом для героя, как и для автора, становятся Гомер и Шекспир. Выражая собственную личность, они воспроизводят мир. Их произведения есть одновременно и «творение Божье», в них вселенная сама познает себя[1373].

Художник оказывается связующим звеном двух начал – временного и вечного, единичного и всеобщего. Запечатлевая в искусстве мгновенное ощущение, мысль, нечто преходящее, он возвращает конечные явления вечной природе, их создавшей, и сам приобретает сакральный статус Творца: Он «соединяется с каждым элементом, вбирает все, а самого себя полностью обнаруживает в своем призвании, служении, предопределенности своего таланта и труде, безграничный пантеизм, пройдя через него, становится искусством»[1374].

Понятие бесконечности, ранее тождественное небытию, получает теперь иной смысл. Слово это становится синонимом Бытия. Бесконечное Бытие понимается как вечное творчество, а искусство в его совершенных проявлениях выступает как «самопознание мира»[1375].

Это решение проблемы бесконечного стало основой представлений Флобера о мире как эстетически организованном универсуме, и о себе как художнике. Вместе с тем в поисках гармонии конечного и бесконечного формируется индивидуальный творческий метод писателя, та объективная манера письма, что позволила ему «изображать всеобщее в мире и природе»[1376].

Герой «Воспитания чувств» стал художником, но финал этой линии сюжета открыт. Процесс становления художника не может быть завершен, как не может

---

[1373] Flaubert G. L’Éducation sentimentale. P. 1043.
[1374] Ibid. P. 1075.
[1375] Ibid. P. 1040.
[1376] Ibid. P. 1040.

быть завершен процесс самопознания и познания мира. Художник «Первого "Воспитания чувств"» – символическое воплощение индивидуальности Флобера, итог формирования образа «я» и цель его творческих стремлений, тот, кем должно стать.

Неразрывным единством истинного, прекрасного и священного в природе определен сакральный статус искусства и художника. Сакральный характер творческого субъекта найдет воплощение в образе святого отшельника, жреца искусства в первой версии философской драме «Искушение святого Антония» (1849).

# ГЛАВА IV. «Искушение святого Антония» в становлении творческой индивидуальности Флобера (версия 1849 года)

## § 1. Поэт и художник-священнослужитель

«Искушение святого Антония» Флобер завершил ранней осенью 1849 года. В основе сюжета драмы лежит один из эпизодов жития Антония Великого – в нем повествуется об искушениях, каким подвергал основателя монашества дьявол, являясь перед ним в разных обликах. Действие драмы происходит на Востоке ранней поры христианства, в Фиваиде. В живописных видениях Антонию являются мудрецы эллинистического Востока и древней Индии, гностики и ересиархи, библейские владыки, боги языческих религий и мифологические животные.

Флобер открыто предпочитал эту драму романам о современной жизни: «Госпоже Бовари» и «Воспитанию чувств». Сравнивая работу над «Бовари» и «Искушением», Флобер писал Луизе Коле: «Книга эта окажется для меня настоящим подвигом – настолько стиль, композиция, персонажи и «картина чувств» далеки от моей естественной манеры. В «Святом Антонии» я был у себя дома, здесь я у соседа; потому-то мне так неудобно»[1377]. И через год он вновь пишет ей: «Для меня естественно то, что другим кажется неестественным, – все необычайное, фантастическое, этакий рык метафизический, мифологический. «Святой Антоний» не потребовал и четверти того напряжения ума, которого стоит мне «Бовари». Там я изливал себя: писать его было для меня только удовольствием, и полтора года, которые я потратил на те пятьсот страниц, были полны самого глубокого наслаждения, какого я не испытывал за всю свою жизнь»[1378].

---

[1377] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 193. Луизе Коле, июнь 1852 г.

[1378] Там же. С. 261-262. Луизе Коле, 10 апреля 1853 г.

Драма о святом Антонии завершала первые два десятилетия творчества Флобера, в ней он подводил итог размышлениям о себе и о творчестве. Эту книгу он предназначал для печати, с ней на литературном горизонте должен был явиться новый автор.

Отождествление творческой личности и отшельника не было новым для Флобера. Жизнью отшельника живет герой «Первого "Воспитания чувств"», но в этом «монашеском» затворничестве он оказывается наедине со всем миром. Главы о превращении Жюля в Художника – одна из вариаций на тему искушений, сопровождающих становление творческой личности.

Размышления о творчестве и существовании художника в письмах Флобера часто выражены в образах, связанных с религией. «Почему, – задает вопрос Жизель Сежанже, – Флобер обращается к религиозным метафорам? Это кажется странным, если принять во внимание его скептическое отношение к церкви и религиозным обрядам»[1379]. В поисках ответа исследователь рассматривает историко-литературный и философский контекст флоберовской эпохи и справедливо отмечает: «В XIX веке отождествление художника и отшельника не было редким и удивительным. Историки религий и философы часто рассуждали о возможности приблизиться к истине посредством искусства, религии или философии»[1380].

Тогда во Франции большую известность получили идеи Шеллинга, называвшего искусство будущим философии. Он рассматривал действие разума, постигающего идеи как эстетический акт. Идею родства искусства и религии разделял Гегель. В «Лекциях по эстетике» он утверждал, что искусство, подобно религии и философии, устремлено к познанию истины: цель его – постижение абсолюта. Труды Гегеля были переведены на французский язык Шарлем Бенаром в 1840 – 1851 годы. Идеи Шеллинга и Гегеля излагал в своих сочинениях Виктор Кузен. Его книги, как и «Эстетика» Гегеля, были хорошо известны Флоберу[1381].

---

[1379] Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain. P. 33.
[1380] Ibid. P. 35.
[1381] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 98-99. Луизе Коле, 14 октября 1846 г.

Кузен, подобно Шеллингу, говорил о единстве блага, истины и красоты, а искусство называл одним из способов воплотить бесконечное, субстанцию, вечность, истину, Бога. «Если искусство есть область реализации идеала, – писал Кузен, – если идеал есть точка соприкосновения конечного и бесконечного, а религия <…> это устремленность конечного к бесконечному, то искусство должно обладать качествами религии»[1382].

Это представление разделяли не только философы, но и писатели: «отправная точка религии всегда есть отправная точка поэзии», – утверждал Гюго[1383]. С монахом отождествлял поэта Альфред де Виньи в поэме «Чаттертон»:

> «Мою каморку я монашескою кельей сделал. Я освятил и мысль, и жизнь мою. Я научился вглубь смотреть, не вдаль, и так увидел настоящее яснее. Я проще стал душой, заговорил наивными словами веков прошедших, стал сочинять стихи на том певучем полусаксонском-полуфранкском языке, каким король Гарольд в своих посланьях обращался к герцогу Гийому. Благочестивая молитвенная муза десятого столетья – моя помощница святая»[1384].

Путь к творчеству – путь религиозный, страдания романтического поэта, его одиночество – знак божественной избранности. «В отождествлении художника и святого Флобер не оригинален, – подчеркивает Жизель Сежанже. – Писатели и философы Йены указали направление. Их идеи были переосмыслены и положили основу различным эстетикам. Символизм ранних романтиков, гротеск Гюго, фантазии Нерваля, и, парадоксально, флоберовские манипуляции с верованиями, мифами, литературными образами и прописными истинами стали стратегиями, с помощью которых искусство воспроизводит бесконечность – то, что философия стремится постичь мыслью, а религия – в символах. <…> Отождествление художника и отшельника было для Флобера не риторической

---

[1382] Cousin V. Du vrai, du beau et du bien. Paris: Edition Didier et Cie, 1858. P. 194, 261.
[1383] Гюго В. «Предисловие к «Кромвелю». С. 83.
[1384] Vigny A. de. Chatterton. Paris: Larousse, 1973. P. 42. Пер. Г. Модиной.

фигурой, но живой метафорой, тесно связанной с интеллектуальным пространством его времени»[1385].

Творчество представлялось Флоберу деятельностью сакральной. В юношеском энтузиазме он отождествляет Поэта и Христа («Путешествие в Ад», 1835)[1386]. «Хотите быть Богом – станьте поэтом», – пишет он в «Дневнике»[1387] и в письме к Луизе Коле утверждает: «для меня истинный поэт – священнослужитель»[1388]. Много позже, обсуждая с Жорж Санд феномен существования творческой личности, он называет художников священнослужителями[1389].

Однако между поэтом-полубогом и художником-священнослужителем существует глубокое отличие. Поэт сочетает в себе и божественные, и демонические черты. Он стремится к постижению абсолюта, движимый не только творческим энтузиазмом, но жаждой власти и славы: «Писать – значит владеть миром», – утверждал Флобер в послесловии к новелле «Благоухание, или Комедианты» в 1836 году[1390], а через три года в мистерии «Смар» он повторял: «Быть поэтом! <…> Владеть вселенской красотой, нежностью и страстью, жаркими ласками и грезами долгих ночей, триумфами, несмолкаемыми криками восторга, сокровищами, миром, бессмертием!»[1391].

Искусство для юного Поэта – единственная вера, «достойная поклонения»: «Если есть что-то святое, чистое, высокое, связанное с непомерной жаждой бесконечного и смутного, с тем, что мы называем душой – это искусство!», – восклицает Флобер в «Мемуарах безумца». Но тут же одним из мотивов

---

[1385] Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain. P. 39-40.
[1386] Флобер Г. Путешествие в Ад // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. М.: Текст, 2009. С. 31-35.
[1387] Флобер Г. Дневник 1840–1841 гг. С. 145.
[1388] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 274. Луизе Коле, 1 июня 1853 г.
[1389] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. С. 47. Жорж Санд, 5-6 декабря 1866 г.
[1390] Flaubert G. Un Parfum à sentir ou Les Baladins. P. 113.
[1391] Flaubert G. Smar. P. 609.

творческой деятельности называет гордыню: «Искусство! Искусство… Возвышенная гордыня»[1392].

Поэт желает выразить в словах бесконечность собственной души. Художник стремится передать полноту мира, «осуществить идеал»[1393]. Он выступает посредником между двумя бесконечными явлениями – Природой и Искусством. Творчество для него – не экстатический порыв, но подвижнический труд. В 1845 году в письмах Флобера возникает образ художника-мастера, связанный с представлением об искусстве как труде и долге: «Больной, раздраженный, тысячу раз на день подверженный приступам жестокой тоски, без женщин, без жизни, без каких-либо земных погремушек, я продолжаю свою неспешную работу, как добрый работник, который, засучив рукава и с мокрыми от пота вихрами, ударяет по наковальне, не печалясь о том, дождь на дворе или ветер, град или гром. Таким я раньше не был. Перемена совершилась сама собою»[1394].

С этого времени в его письмах часто повторяется мысль об искусстве как священном служении: «Наш брат создан, чтобы ее изображать, и ни для чего другого. Будем же ревностно исполнять свой долг. От сыплющихся на меня бед, больших и малых, я только еще крепче льну к вечной своей любви. Цепляюсь за нее обеими руками и зажмуриваю оба глаза. Когда призываешь благодать, она приходит. Бог имеет жалость к простым душам, и солнце всегда сияет для могучих сердец, возносящихся выше гор», – пишет он Луизе Коле[1395].

Творчество осознается как бескорыстное деяние: «Заниматься искусством ради денег, льстить публике, отпускать веселые или мрачные шуточки ради успеха или звонкой монеты – наигнуснейшая из профессий, в то время как истинный художник, на мой взгляд, – Человек среди человеков. Я предпочел бы

---

[1392] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 122.
[1393] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 242. Луизе Коле, 29–30 января 1853 г.
[1394] Там же. С. 65. Альфреду Ле Пуатвену, 16 сентября 1845 г.
[1395] Там же. С. 205. Луизе Коле, 4 сентября 1852 г.

расписать Сикстинскую капеллу, чем выиграть множество битв, даже битву при Маренго»[1396].

Подобную «незаинтересованность» Жак Маритен рассматривает как сущностную черту творческого самосознания: «Оно вводит человеческое «Я» в свои глубочайшие недра – но не из любви к нему как к Эго. Само введения «Я» художника в сферу поэтической активности, само раскрытие художнического Я в его произведении, тождественное с раскрытием особой тайны, темным образом схваченной в вещах, – все это ради любви к произведению. «Я» раскрывает себя и одновременно приносит себя в жертву, ибо оно отдается, извлекается за пределы самого себя в том роде экстаза, который именуется творчеством, оно умирает для самого себя, чтобы жить в произведении, – и с каким смирением, с какой бесконечной незащищенностью!»[1397].

Рассуждая о рефлективном самосознании, о «медленном процессе раскрытия творческого «Я» в Новое время», философ указывает на закономерность отождествления искусства и священного религиозного служения: «Это самораскрытие творческого Я было благословением в той мере, в которой оно происходило на линии поэзии как таковой. Но оно играло обратную роль, когда переходило на линию материальной индивидуальности человека, на линию Я как ревнивого собственника и центра ненасытных притязаний. И все же сущностная незаинтересованность поэтического акта столь неискоренима, что конечным результатом этого вторжения человеческого Я в универсум искусства было не превращение художника в творца-потребителя (что было бы невозможным сочетанием), но его превращение в героя, в жреца, в спасителя, приносящего себя в жертву уже не на алтарь своего произведения, а на алтарь одновременно человечества и собственной славы»[1398].

В ранней прозе Флобера запечатлен этот «процесс раскрытия собственного Я, и образ святого подвижника стал новым выражением его индивидуальности.

---

[1396] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 147. Матери, 8 апреля 1851 г.
[1397] Маритен Ж. Ответственность художника. С. 181.
[1398] Там же. С. 181-182.

«Он вступил в литературу, как в былые времена поступали в какой-нибудь монашеский орден, чтобы сосредоточить в нем все свои радости, чтобы в нем умереть» - писал о. Павел Флоренский[1399].

«Искушение святого Антония» явилось итогом раннего творчества Флобера. В драме он отождествляет с отшельником, и самого себя, и творческую личность вообще. Святой Антоний выступает в драме как символическая фигура художника, погруженного в творческое самопознание.

Писатель не сразу нашел форму и сюжет, полностью отвечающий его стремлению воплотить в слове историю своей мысли. «Искушению святого Антония» предшествовал замысел «Восточной сказки». Роман был закончен 7 января 1845 года, а в феврале того же года Флобер обдумывает притчу о семи сыновьях дервиша, отправившихся на поиски счастья. Каждый из них движим одним из смертных грехов, и счастье понимает по-своему. Шестеро старших сыновей безымянны, а младший, Ибен, одержимый гордыней, представляет собою новое воплощение Поэта[1400].

Осенью 1845 года Флобер собирает материалы для «Восточной сказки», чтобы зимой начать над ней работу, но первый черновой вариант пишет только в августе 1846 года. Он возвращается к притче в 1847 – 1848 годах, набрасывает новые планы и фрагменты диалогов, но замысел этот так и остался неосуществленным. Флобер оставил «Восточную сказку» ради драмы, героем которой стал христианский отшельник Антоний Великий.

## § 2. Источники драмы

### 2.1. Живописные источники «Искушения святого Антония»

Непосредственным импульсом к созданию произведения, идея которого давно зрела в сознании автора, послужило живописное полотно – картина Брейгеля Младшего Адского (1564 – 1638). «Я видел картину Брейгеля,

---

[1399] Флоренский П. Антоний романа и Антоний предания // Соч.: в 4-х т. Т. 1. М.: Мысль, 1994. С. 491.

[1400] Подробный анализ «Восточной сказки» Флобера предпринят Жаном Брюно в книге: Bruneau J. Le «Conte Oriental».

представляющую "Искушение святого Антония", – писал Флобер Альфреду Ле Пуатвену из Милана 13 мая 1845 года, – она внушила мне мысль переделать ее для театра»[1401].

Картина на протяжении многих лет находилась в частной коллекции, и владельцы не позволяли ее репродуцировать. Возможно, с этим обстоятельством связаны неточности в определении живописного источника драмы. Так, Пьер Луи Рей утверждал, что «Искушение» Флобера навеяно одноименной картиной Брейгеля Старшего[1402]. Адриана Тук, в книге о влиянии живописи на творчество Флобера упоминает лишь родоначальника династии художников – Брейгеля Старшего[1403].

В христианской традиции искушения святого Антония представляют собою реплику искушений Христа. Испытания отшельника были не только духовными, но и плотскими, и образ святого Антония привлекал многих великих живописцев: Тинторетто, Веронезе, Шонгауэра, Грюневальда, Кранаха, Босха, Теннирса, Питера Брейгеля Старшего, Яна Брейгеля Младшего, Бархатного или Райского и Питера Брейгеля Младшего, прозванного Адским, а позже – Сезанна и Дали.

Известно, что Брейгель Старший к этому сюжету обращался дважды. Первое «Искушение», выполненное в 1556 г. представляет собою гравюру, сходную с гравюрами из серии «Семь смертных грехов» (1556 – 1558) В ней явственнее, чем в других работах Брейгеля Старшего проявилась связь с традицией Босха. Репродукция этой гравюры помещена в четвертом томе десятитомного собрания сочинений Флобера, опубликованного в 1936 году, с подписью: «"Искушение св. Антония" – картина П. Брёгеля Младшего»[1404]. С драмой Флобера эту гравюру связывает только название, ни единой аллюзии на нее в тексте нет.

В 1557 году Брейгель Старший изобразил искушения святого Антония на живописном полотне. Все пространство на ней занимает лесной пейзаж: берег

---

[1401] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 230. Á Alfred Le Poittevin, 13 mai 1845.
[1402] Rey P.-L. Preface // Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine. Paris: Pocket, 1999. P. 10.
[1403] Tooke A. Flaubert and the Pictorial Arts: from Image to Text. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 108-109.
[1404] Флобер Г. Искушение святого Антония, редакция 1849 года (отрывки). С. 203-337.

реки, огромные стволы старых деревьев, освещенные лучами закатного солнца. Сцены из жизни отшельника едва не теряются на этом фоне.

Ни гравюра, ни картина Брейгеля Старшего не имеют ничего общего с тем полотном, что Флобер видел в Италии. Источником драмы Флобера, как убедительно доказал Франческо Пико[1405], было полотно Питера Брейгеля Младшего, Адского.

Художник изобразил искушения святого не как физические мучения, но как диалог со Смертными грехами на фоне бесконечного шествия древних Богов и чудовищ. Картина произвела на молодого писателя глубокое впечатление. Он увидел в ней пластическое воплощение ментальных процессов, возможность передать в этом сюжете движение внутренней, истинной для него жизни. «Для меня она затмила собою всю галерею, – писал он, – я уже не помню ничего другого»[1406].

В ноябре 2015 года картина была передана в Национальную галерею (дворец Спинола) в Генуе. До этого о ней можно было судить по черно-белой репродукции, помещенной Жаном Брюно в книгу «L'Album Flaubert»[1407].

Сам Флобер в заметках «Путешествие в Италию» оставил ее подробное описание. Приведем его полностью: «На втором плане с двух сторон холмы – чудовищные головы демонов, наполовину живые существа, наполовину горы. Слева внизу святой Антоний, окруженный тремя женщинами. Он отвернулся, стараясь избежать их прикосновений. Женщины обнажены, у них белая кожа. Улыбаясь, они тянутся к нему с объятиями. Лицом к зрителю, в самом низу картины тощее обнаженное до пояса Чревоугодие. Голова, убрана алыми и изумрудными лентами, лицо печальное, шея непомерно длинная и, как у журавля, вытянутая, ключицы торчат. С поклоном, запрокинув голову, оно протягивает Антонию роскошное блюдо, полное яств. Всадник в доспехах – бочке, чудовища с

---

[1405] Picco F. Il dipinto del Breughel e la Tentation de saint Antoine del Flaubert // Rivista di litterature moderne e comporate. 1946. No. 4, December. P. 418-421.
[1406] Flaubert G. Voyage en Italie // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 1105.
[1407] Bruneau J., Ducourneau J. Album Flaubert / iconographie réunie et commentée par J. Bruneau, J. Ducourneau. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972. 219 p.

головами людей и телами животных, скачущие по земле лягушки с человеческими руками вместо лап, красноносый наездник на уродливой лошади, окруженный бесами, а в небе распростер крылья дракон, – и все это на одном плане»[1408].

Антуан Нааман отметил неточности в этом описании. Так, например, Флобер упоминает о трех женских фигурах, в то время как на картине рядом со святым их только две, причем эта группа является композиционным центром полотна. Расположение фигур в описании также изменено: святой Антоний на картине находится не слева, а справа. Женщины у Брейгеля не обнаженные, а полуобнаженные, и святой, погруженный в чтение, не отворачивается, но просто не замечает их. Эти неточности исследователь объясняет тем, что описание было выполнено не в Генуе, где Флобер видел картину, а несколько позже, в Милане. Флобер, считает Нааман, полагался на свою память[1409]. Но возможно, что эти неточности связаны с желанием Флобера преобразовать сюжет Брейгеля в собственное произведение. Описание стало первой трансформацией живописных образов в текст. Здесь уже видна работа творческого воображения: особого рода «построительной деятельности, возвышающейся над памятью и простым воспроизведением»[1410].

Драма Флобера сохранит многие мотивы Брейгеля. В ней появится Чревоугодие с такой же худой и чрезмерно вытянутой шеей, как на картине. Женские фигуры, окружающие святого у Брейгеля будут возникать в драме Флобера то, как безобразные персонификации Сладострастия – Прелюбодеяние, Распутство, Гнусность, то, как прекрасные Богословские добродетели – Вера, Надежда. Любовь.

Пространство картины Брейгеля организовано двумя формами движения. Фигуры на первом плане (Чревоугодие, Гнев и женщины-соблазнительницы) обращаются к Антонию с жестами, символизирующими речь, на втором плане бесконечной вереницей шествуют причудливые существа. Две формы – спор и

---

[1408] Flaubert G. Voyage en Italie. P. 1105.
[1409] Naaman A. Op. cit. P. 386.
[1410] Эббингауз Р. Очерк психологии. Психология / А. Бэн. М.: АСТ-ЛТД, 1998. С.460.

шествие, как заметил Жак Неф, характерны и для драмы Флобера. Первой соответствуют диалоги Антония и Смертных грехов, Антония и Дьявола, второй – эпизоды, где перед отшельником проходят гностики и ересиархи, фантастические животные, боги древних религий[1411].

История драмы о святом Антонии связана еще с одним произведением изобразительного искусства – гравюрой французского художника Жака Калло на одноименный сюжет[1412]. Ее пространство представляет собою аллегорию духовной жизни, «пластическое изображение внутреннего конфликта, называемого в религии искушением»[1413].

В августе 1846 года, приступая к работе над пьесой, Флобер повесил гравюру в своем кабинете. Она привлекла его «печальным гротеском», присущим и картине Брейгеля тоже. Флобер считал его свойством «самой жизни человеческой» и стремился воплотить в драме[1414].

Влияние картины Брейгеля на замысел Флобера связано с особым отношением писателя к визуальному искусству. «Пластическое искусство, – утверждал он, – лучше самых красноречивых слов учит тех, кто созерцает его, соотношению пропорций, сочетанию плоскостей, одним словом, гармонии»[1415].

Визуальные впечатления всегда играли для него важнейшую роль, предшествуя художественному образу и формируя его. Созерцание Флобер считал процессом аналитическим. «Посмотреть и сразу после этого описывать – не наилучший метод, – писал он Луизе Коле. – Увлекаешься деталями, колоритом и недостаточно его духом, потому что у цвета в природе есть свой *дух,* некое тонкое испарение, оно и должно *изнутри* оживлять стиль. Сколько раз, занятый тем, что было у меня перед глазами, я торопился вставить это в свое

---

[1411] Neef J. L'exposition litteraire des religions // Travail de Flaubert (La Tentation de saint Antoine, 1874) / sous la direction de G. Genette, T. Todorov. Paris: Seuil, 1983. P. 132-133.

[1412] Известны две гравюры Жака Калло на этот сюжет. Одна датируется 1617, другая 1634 годом, Флобер приобрел копию «Искушения» 1634 года. В настоящее время эта копия хранится в Круассе.

[1413] Dubois C.-G. Le Baroque en Europe et en France. Paris: P.U.F. «Ecriture», 1995. P. 105.

[1414] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 80-81. Луизе Коле, 21–22 августа 1846 г.

[1415] Флобер Г. По полям и долам / пер. Т. Хмельницкой // О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М.: Худож. лит., 1984. С. 395.

произведение, а потом обнаруживал, что все надо убрать!». Реальный образ, ставший для него источником образа художественного, неизбежно должен был подвергнуться метаморфозам, «смешаться с плотью и кровью мысли»[1416].

Трансформация реальных явлений в художественный образ была интересна самому писателю. Он анализировал этот процесс, прибегая к различным метафорам. Сравнивая пространство своего сознания с собором XV столетия, Флобер писал: «Между мною и внешним миром стоял некий пылающий витраж, с алыми и золотыми арабесками, столь прекрасный, что все отражалось в моей душе, словно отблески на каменных плитах храма, преображенным и вместе с тем печальным. И ничего, кроме красоты не проникало туда»[1417].

Образ готического собора воплощает сакральный и эстетический характер сознания художника. Золотисто-алый витраж – преграда между миром внутренним и миром внешним, и одновременно – магическое стекло, благодаря которому реальное явление не только превращается в идеальный образ, но сама идея приобретает форму и цвет иной, художественной реальности. Стекло витража – окно в сознание художника, грань, где встречаются и взаимодействуют реальность и вымысел, явление и его образ, становящийся принадлежностью искусства.

Дважды случилось так, что в роли волшебного стекла, посредством которого рожденные реальностью идеи обрели форму, оказались произведения искусства. В одном случае это был старинный вираж Руанского собора. Он позволил Флоберу найти форму для рассказа о феномене святости, как ее понимали в средние века в «Легенде о святом Юлиане Страннопримце». Но еще раньше таким магическим пространством стала картина Брейгеля Адского «Искушение святого Антония». Она позволила обрести художественное воплощение размышлениям Флобера о феномене творчества, отношении истины, веры и знания.

---

[1416]Flaubert G. Correspondance. Vol. II. P. 327. Á Louise Colet, 7 mai 1853. Подчеркнуто Флобером.
[1417] Ibid. P. 272. Á Louise Colet. 14 mars 1853.

## 2.2. Театр марионеток и средневековая мистерия

Обращение Флобера к образу святого Антония связывают так же с иными впечатлениями, ожившими при встрече с картиной Брейгеля.

С давних пор в Руане устраивают ярмарку в честь покровителя города – святого Ромена, бывшего в XI веке архиепископом Руанским. Каждую осень, в октябре, возвращаясь из коллежа, Флобер шел через площадь, где в дни ярмарки театр марионеток знаменитого во всей Нормандии «папаши Легрена» представлял «Искушение святого Антония».

Пьеса начиналась молитвой Антония, затем являлся Дьявол, но одолеть отшельника не мог и звал на помощь бесов. Те мучили святого, ломали хижину. «Господа демоны, оставьте же меня!», – молил Антоний. Но бесы не внимали, мешали молитве и выли хором: «Ты с нами запоешь, ты встанешь в хоровод!»

Бесы похищали единственного спутника Антония – когда-то спасенного им Кабана. «Отдайте Кабана, пожалуйста, отдайте!» – плакал Антоний, и публика, сочувствуя святому, пела вместе с ним: «Отдайте, смилуйтесь!».

Тут вновь являлся Дьявол, размахивал вилами, изрыгал пламя. С небес на белоснежном облаке спускался Бог-Отец, мановением руки изгонял бесов в Ад, но стоило ему удалиться, как демоны возвращались и дружно принимались крушить хижину святого, напевая: «Мы разрушим, разобьем и Антония и дом!».

И все же вдохновленный верой отшельник побеждал их[1418].

Флобер не раз был зрителем на этом представлении, и в драме возникают аллюзии на ярмарочный спектакль. Так эпиграфом к первой и второй версиям стали слова отшельника: «Господа демоны, господа демоны, оставьте меня»[1419]. К

---

[1418] Dumesnil R. Introduction // La Tentation de saint Antoine / G. Flaubert. P. 9-10. [Œuvres. T. 1] / éd. établie et annotée par A. Tibaudet, R. Dumesnil. Paris: Gallimard, 2003].

[1419] Flaubert G. La Tentation de saint Antoine (version de 1849). P. 334; Flaubert G. La Tentation de saint Antoine (version de 1856) // Œuvres complètes. Vol. III. Paris: Gallimard, 2013. P. 18.

ярмарочному представлению восходит и реплика Смертных грехов: «Ты будешь с нами петь, плясать и хохотать[1420].

Влияние спектакля марионеток на замысел Флобера было более сложным, нежели простое заимствование сюжета. «Легрен, – отмечает Эдуард Мэйниаль, – был человеком одаренным. Он сам «исполнял» все роли. Импровизируя на тему жития святого Антония, артист создавал спектакль народный, яркий и наивный, словно средневековые мистерии. Можно с уверенностью утверждать: «Искушение» Флобера, как и «Фауст» Гете, восходят к средневековой мистерии»[1421].

## 2.3. Литературные источники

Исследователи отмечают родство философской драмы Флобера с произведениями Байрона, Гете и Кине[1422]. Действительно в 1847 году, работая над «Искушением», Флобер перечитал байроновского «Каина»[1423], и в сцене полета, как и в сходном эпизоде «Смара», возникают аллюзии на мистерию английского поэта.

Влиянием Гете объясняет Рене Дюмениль обращение писателя к форме философской драмы, но более всего, подчеркивает он, «Искушение святого Антония» отмечено влиянием драматической поэмы Эдгара Кине «Агасфер». Реминисценции «Агасфера» обнаруживаются в монологах Смерти и в сценах, где Антонию являются легендарные животные[1424].

Заметим, что интертекстуальные связи «Искушения святого Антония» не ограничиваются произведениями Байрона, Гете и Кине. Источниками «Искушении» стали сочинения, принадлежащие не только писателям, но и

---

[1420] Flaubert G. La Tentation de saint Antoine (version de 1849). P. 447. Далее, за некоторыми исключениями, текст цитируется по этому изданию в переводе Г. Модиной.
[1421] Maynial E. Op. cit. P. 137.
[1422] Dumesnil R. Introduction // Flaubert G. La Tentation de saint Antoine. P. 7-8; Séginger G. La Tentation de saint Antoine. Notice. P. 1410.
[1423] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 437. Á Louise Colet, début février 1847. В это время Флобер читал мистерию Байрона на английском языке.
[1424] Dumesnil R. Introduction // La Tentation de saint Antoine. P. 7.

ученым, мыслителям и богословам разных эпох[1425]. Мишель Фуко назвал художественное пространство драмы «фантастической библиотекой»: «Смысл этого текста, – пишет он, – возникает в пространстве книг уже существующих, рождается из слов, уже сказанных»[1426].

Одним из важнейших источников драмы стало «Житие Антония Великого, рассказанное святым Афанасием».

В «Житии» говорится о пребывании Антония среди пустыни, на горе в средней Фиваиде. Он, как повествует святой Афанасий, плел корзины и «отдавал их за приносимое ему»[1427]. Первая ремарка в драме Флобера рисует это пространство: «Вершина горы, до горизонта вдаль расстилается пустыня. Справа хижина святого Антония. <…> Перед хижиной на земле корзины из пальмовых листьев»[1428]

Афанасий передает рассказ Антония о демонах, что «принимают на себя всякие виды, подвижничество представляют бесполезным, возбуждают в людях отвращение от монашеской жизни, как самой тяжкой и обременительной и препятствуют вести этот, противный им, образ жизни». И «нередко, будучи сами невидимы, представляются они поющими псалмы», а то, «приняв монашеский образ, представляются благоговейными собеседниками»[1429]. Так и в драме Флобера герой слышит бестелесный Голос, ему являются ересиархи и странствующие мудрецы.

Дьявол, – пишет автор «Жития», – ночью «принимал на себя женский образ,

---

[1425] Клодина Гото-Мерш в приложении к изданию драмы под ее редакцией приводит обширный список произведений, прочитанных Флобером во время работы над третьей версией «Искушения святого Антония». Большую часть его составляют книги, послужившие источниками первой версии. (Gothot-Mersch C. Lecture de Flaubert pour la version de 1874 // Flaubert, Gustave La Tentation de saint Antoine / éd. présentée et établie par C. Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 1983. P. 273-285).

[1426] Foucault M. La bibliothèque fantastique // Cahiers Renaud-Barrault. Flaubert. 1967. No. 59. P. 11.

[1427] Афанасий Великий, святитель. Житие преподобного отца нашего Антония, описанное святым Афанасием в послании к инокам, пребывающим в чужих странах // Творения в четырех томах. Ч. 3. Репринт. Валаамский монастырь, 1994. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1903. С. 215.

[1428] Flaubert G. La Tentation de saint Antoine (1849). P. 333.

[1429] Афанасий Великий. Указ. соч. С. 202-203.

во всем подражал женщине, только бы обольстить святого Антония»[1430]. И перед Антонием Флобера в искушающих видениях предстает прекрасная царица Савская.

В одном из видений Антоний переживает вознесение в воздух: видит, «будто бы он вне себя, и кто-то как бы возводит его по воздуху» и «демоны преграждают ему путь»[1431]. Отшельник Флобера тоже возносится в небеса. Правда, путешествует он в пространстве на крыльях Дьявола.

Афанасий упоминает о том, как Антоний увещевал еретиков, «чтобы обратились они к благочестию»[1432], пишет о его беседах с мудрецами-язычниками. Антоний говорил с ними о гибели языческих верований и вопрошал: «Скажите, где теперь ваши прорицалища? Где египетские волхвования? Где призраки чародеев? Когда все это прекратилось и утратило силу? Не с того ли времени, как явился Крест Христов?»[1433]. В драме отшельнику являются еретики, перед ним разворачивается шествие обреченных на гибель языческих богов.

В книге Флобера есть параллели и другим эпизодам «Жития». Писателя привлекала не только живописность и символические возможности сюжета, но обаяние личности святого Антония, учившего «искусству уединения с Богом», прошедшего «через самое страшное одиночество: богооставленность» и повторявшего, что «главным и единственным шагом к познанию любви Божией является познание себя»[1434].

Антоний наставлял монахов записывать «свои поступки и душевные движения, как бы с намерением сообщать это друг другу»[1435]. Флобер в ранних автобиографических сочинениях подвергает анализу жизнь своей души, посвящая эти исповедальные тексты другу – Альфреду Ле Пуатвену.

В «Искушении святого Антония» Флобер повторил канву повествования

---

[1430] Там же. С. 185-187.
[1431] Там же. С. 219.
[1432] Там же. С. 232.
[1433] Там же. С. 236-237.
[1434] Словарь святых // Библиотека Якова Кротова. URL: http://www.krotov.info/spravki/04person/anto_vel (дата обращения: 15.11.2014).
[1435] Афанасий Великий. Указ. соч. С. 224.

Афанасия о житии его учителя, но при этом он не намеревался создать свой вариант агиографии. В январе 1852 года, обсуждая «Искушение» с Луизой Коле, писатель подчеркнул субъективный характер этой книги: «Святым Антонием был я»[1436]. Потому особое место среди литературных источников драмы занимают предшествующие произведения самого Флобера.

Уже в его ранних автобиографических опытах видно стремление сделать объектом рефлексии творческое сознание. В 1838 – 1845 годах Флобер упорно ищет форму, позволяющую решить эту задачу. От фрагментов «Агоний» он движется к сочетанию жанровых принципов личного романа и автобиографии в «Мемуарах безумца», обобщает пережитый опыт сомнения в мистерии «Смар», продолжает рассказ о внутреннем опыте Поэта во «фрагментах в неопределенном стиле» («Ноябрь») и создает «двойной автопортрет» в «Первом "Воспитании чувств"».

Многое в этих и более ранних произведениях Флобера предвещает «Искушение святого Антония» и в плане формы и в плане содержания. Всякий раз, обобщая представления о мире и себе самом, он возвращается к форме мистерии или видения. В «Путешествии в Ад», «Владычице мира», «Плясках Смерти», «Смаре» возникают образы Поэта, Сатаны и Смерти. Герои «Путешествия в Ад» и «Смара» странствуют в бесконечном небесном пространстве на крыльях Сатаны, и в каждом из этих произведений мотив искушения выступает одним из главных мотивов. Сатана и Смерть стремятся уверить Поэта в бессилии Творца, ненужности творчества и торжестве небытия.

Из всех произведений «философского» цикла более всего с драмой о святом Антонии связана мистерия «Смар». Философичность, особенности поэтики, мотив искушений, автобиографизм – все это позволяет рассматривать ее не только как предвестие «Искушения», но как раннюю версию этой драмы.

Между романом «Воспитание чувств» и драмой о святом Антонии существует та же преемственность, что между повестью «Мемуары безумца» и мистерией «Смар». В 1839 году, закончив «Мемуары», Флобер обратился к форме

---

[1436] Flaubert G. Correspondance. Vol. II. P. 41. Á Louise Colet, 31 janvier 1852.

мистерии, придавая универсальный характер тому индивидуальному опыту, о каком годом ранее рассказал в повести. И в 1845 году, завершив роман о становлении художника, он продолжает свои размышления о сущности творческой личности в форме мистерии.

## § 3. История изданий и рецепция «Искушения святого Антония» во Франции

В творчестве Флобера «Искушению святого Антония» принадлежит исключительное место. Образ христианского отшельника сопровождал писателя почти тридцать лет. Первый вариант драмы Флобер завершил в 1849 году перед путешествием на Восток и созданием романа «Госпожа Бовари». Второй возник в 1856 году, он предшествовал «Саламбо». Появление третьей версии совпало с работой над «Буваром и Пекюше»[1437]. Этот роман остался незаконченным, а изданная в 1874 году драма о святом Антонии, стала последним крупным произведением писателя. «Искушение святого Антония» всякий раз возникает в художественном мире Флобера как завершение одного и начало другого периода, связывая его раннее и зрелое творчество. Возвращение Флобера к рассказу об испытаниях отшельника Мишель Фуко сравнил с ритуалом, очищением, молитвой: «На всем творчестве Флобера лежит пламенный отблеск этого раннего текста»[1438].

При жизни Флобера издана была лишь третья версия «Искушения». Отдельные сцены второй были опубликованы в 1856 году в журнале «L’Artiste»[1439]. О существовании первой версии долгое время знали только близкие друзья писателя – Луи Буйе, Максим Дю Кан и Луиза Коле.

---

[1437] Flaubert G. La Tentation de saint Antoine II // Œuvres manuscrites de Gustave Flaubert [manuscrits définitifs, avec copies annotées, brouillons et notes]. IX–XVI La Tentation de saint Antoine [trois rédactions autographes]. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. NAF 23665; Flaubert G. La Tentation de saint Antoine III // Œuvres manuscrites de Gustave Flaubert [manuscrits définitifs, avec copies annotées, brouillons et notes]. IX–XVI La Tentation de saint Antoine [trois rédactions autographes]. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. NAF 23666.

[1438] Foucault M. La bibliothèque fantastique // Cahiers Renaud-Barrault. Flaubert. 1967. No. 59. P. 8.

[1439] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine. Fragments // L'Artiste. 1856. Décembre P.19-22; 39-40; Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine. Fragments // L'Artiste. 1857. Janvier, 1857. P. 67-74; Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine. Fragments // L'Artiste. 1857. Février. 1857. P. 114-119.

Рукописи трех версий драмы, хранящиеся во Французской Национальной библиотеке, составляют восемь томов – две тысячи пятьсот страниц разного формата, исписанных с двух сторон. Здесь и завершенные варианты драмы 1849, 1856 и 1874 годов, и черновые наброски, и планы. Всякий раз, начиная работу над новым «Искушением», Флобер использовал рукопись предшествующей версии как черновик. Он вычеркивал фразы, сцены, эпизоды, вносил дополнения между строк и на полях. Почерк писателя изменился лишь к 1870 – 1871 годам, и определить время создания того или иного фрагмента сложно. В рукописях все три редакции так тесно переплетаются, что перед исследователями непременно встает вопрос о границах каждого варианта и о том, с каким количеством самостоятельных текстов сталкивается исследователь «Искушения святого Антония».

Луи Бертран, одним из первых обратившийся к ранним версиям драмы, настаивал на существовании двух ее редакций. В 1908 году он опубликовал вторую версию под названием «Первое «Искушение святого Антония»[1440]. Варианты 1849 и 1856 годов, – полагает Луи Бертран, – отличаются не композицией, не смыслом, а всего лишь степенью завершенности и стилистического совершенства, при этом оба они противостоят версии 1874 года: «Для меня, – подчеркивает ученый, – есть только *два* «Искушения» – черновик 1849 года, исправленный и завершенный в 1856 году, и совершенное новое произведение на тот же сюжет, написанное в 1874 году»[1441].

Действительно, в рукописи 1849 года особенно много поправок и дополнений, но первый завершенный вариант драмы стал первым черновым наброском второго, не утратив при этом своей самостоятельности. Об этом впервые в 1909 году заговорил Рене Дешарм в книге, посвященной раннему творчеству Флобера[1442]. Он предложил не смешивать версии 1849 и 1856 годов,

---

[1440] Flaubert G. La «première» Tentation de Saint Antoine / G. Flaubert; éd. L. Bertrand. Paris: Fasquelle, 1908. 303 p.
[1441] Bertrand L. La première «Tentation de saint Antoine» // Revue de Paris. 1908. 1er février. P. 484.
[1442] Descharmes R. Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées, avant 1857. P 439.

так как осенью 1849 года Флобер пригласил в Круассе друзей, Максима Дю Кана и Луи Буйе, чтобы читать им готовую к публикации драму[1443].

В 1910 году все три варианта «Искушения святого Антония» опубликовал Луи Конар[1444]. В комментариях он упомянул о трех рукописях драмы, датированных 1849, 1856 и 1874 годами. Вопрос о существовании первой версии, казалось, был тогда решен, но возникла новая проблема, связанная с границами текста двух первых «Искушений».

Публикуя ранние варианты, Луи Конар опирался не на рукописи, а на копии, выполненные переписчиками. В его издании отсутствуют строки, неясные по смыслу или плохо поддающиеся расшифровке, а многие зачеркнутые Флобером фразы воспроизведены без указания на то, что именно писатель вычеркнул в 1849 году, а что позже. Не напечатаны и важные по смыслу фрагменты, добавленные автором на полях[1445].

Первая попытка реконструкции версии 1849 года была предпринята в 1973 году. Тогда в IX томе собрания сочинений Флобера издательства «Club de l'Honnête homme» был опубликован «восстановленный» текст[1446]. Издатели упрекали Луи Конара в том, что оригинальной, вполне читаемой версии он предпочел копию и при этом опустил целые пассажи. В своем издании они воспроизвели фрагменты, написанные на полях рукописи, однако, желая сделать текст «более легким для восприятия», исключили из него те фразы и ремарки, какими Флобер, мог бы, на их взгляд, «пожертвовать»[1447]. Таким образом, эта публикация не позволила составить точного представления о первом варианте «Искушения святого Антония». К этой задаче обратилась Жизель Сежанже. Восстановленная ею рукопись первой версии была опубликована в 2013 году[1448].

---

[1443] Ibid. P. 439-440.
[1444] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine. Appendice versions de 1849 et de 1856 // Œuvres complètes. Vol. VIII. Paris: Louis Conard, 1910. 496 p.
[1445] Dumesnil R., Demorest D. L. La Tentation de saint Antoine. P. 249.
[1446] Flaubert G. La Première et la Deuxième Tentation de saint Antoine 1849 et 1856 // Œuvres complètes. Vol. IX. Paris: Club de l'Honnête homme, 1973. 534 p.
[1447] Ibid. P 14.
[1448] Flaubert G. La Tentation de saint Antoine (version de 1849). P. 333-578.

Внимание ученых, как правило, привлекает третья версия «Искушения святого Антония»[1449], однако оценка ее со временем значительно изменилась. В апреле 1874 года читатели с интересом встретили новую книгу Флобера. Две тысячи экземпляров первого тиража были распроданы за неделю, но критика, за редкими исключениями, была враждебной. «Все идет как должно, дорогой мэтр, – писал Флобер Жорж Санд 1 мая 1874 года, через месяц после публикации драмы, – оскорбления так и сыплются. Это настоящий концерт, симфония, и всяк наяривает на своем инструменте. Меня разнесли в пух и прах все – начиная от "Фигаро", кончая "Ревю де Монд", не говоря уж о "Газетт де Франс" и "Конститюсьонель". <…>Что до изустных высказываний, то они в том же роде»[1450].

Тогда на восприятие драмы повлиял сложившийся в сознании читателей образ Флобера-реалиста, и драма о святом Антонии представлялась произведением маргинальным, ошибкой писателя[1451]. Ее называли «чудовищно антиисторичной»[1452]. Недоумение и неодобрение читателей вызывала форма мистерии. Драма о святом Антонии могла бы стать шедевром, – размышляет Морис Лекюйер, – но не стала, а все потому, что не во время появилась на свет. В 1849, как 1856 и в 1874 году литература требовала новой, реалистической поэтики, именно ей обязан своим успехом роман «Госпожа Бовари». Флобер опоздал лет на двести, ошибся местом или поторопился на столетие вперед. Ему бы родиться на двести лет раньше и в Испании или Италии»[1453]. И Альбер Тибоде

---

[1449] Генезису и композиции первой версии полностью посвящена работа Kim Yong-Eun. La Tentation de Saint Antoine, version de 1849, genèse et structure. Chuncheon. Korea: Kangweon University Press, 1990. 395 p.

[1450] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. С. 135. Эдме Роже де Женетт, сентябрь 1873 г.

[1451] Bourget P. Flaubert // Œuvres complètes. Critique. Vol. I: Essais de psychologie contemporain. Paris: Plon, 1900. P. 125-142; Faguet É. Op. cit.; Tarver J. Ch. Gustave Flaubert as seen in his Works and Correspondence. Westminster: Archibald Constable and Company, 1895. 368 p.

[1452] Douhaire P. Tentation de saint Antoine // Le Correspondant. Revue mensuelle. 1874. 25 avril. P. 415-416.

[1453] Lecuyer M. Triple perspective sur une œuvre // Cahiers Renaud-Barrault. Flaubert. 1967. No. 59. P. 52-53.

объяснял неуспех драмы тем, что задумана она была в романтическую эпоху, а появилась в окончательном виде в эпоху угасания романтизма[1454].

Однако, по замечанию Б. Г. Реизова, жанр мистерии в то время оставался «самой емкой и самой подходящей формой» для воплощения философских идей, «символическая драма, поэма или роман во второй половине XIX века не казались жанром архаическим»[1455].

Ссылаясь на мистерии и символические поэмы, созданные французскими писателями в 1850-е годы («Каин» Леконта де Лиля, «Смерть Дьявола» Максима Дю Кана, поздние произведения Виктора Гюго), Б.Г. Реизов доказывает, что «ни в 1856, ни в 1869 году Флобер не находился в остром противоречии со временем»[1456].

Добавим, что читателей, пожалуй, смущала не столько принадлежность «Искушения святого Антония» к жанру мистерии, сколько то, что книгу эту трудно было назвать настоящей мистерией, драмой или романом[1457].

Одни видели в ней одновременно и профанацию мистерии и фальшивую агиографию[1458] или соти[1459], другие – эклектичное собрание различных, противоречащих друг другу фрагментов, «феерию с трюками, фантасмагорическими явлениями и превращениями», «живые картины, демонстрирующие эрудицию автора»[1460]. А третьи вообще называли ее бесформенной: «Идея лишена формы, в книге нет ничего, кроме слов, она пуста», – писал Барбе д’Орвильи[1461]. «Доброжелательного читателя, доверчиво открывшего книгу, обескураживает хаос образов, непроизносимых имен, путаница учений. В ней возникает жуткое сборище непонятных, нелепо

---

[1454] Thibaudet A. Op. cit. P. 188.
[1455] Реизов Б. Г. Творчество Флобера. С. 84, 455.
[1456] Там же. С. 455.
[1457] Fournel V. La Tentation de saint Antoine // La Gazette de France. 1874. 28 avril.
[1458] Douhaire P. Op. cit. P. 415-416.
[1459] Taillandier S.-R. Une Sotie au dix-neuvième siècle // Revue des Deux Mondes. 1874. 1er mai. P. 222.
[1460] Claritie J. La Tentation de saint Antoine // L’Illustration. 1874. 25 avril.
[1461] Barbey d'Aurevilly J. La Tentation de saint Antoine // Le Constitutionnel. 1874. 20 avril.

копошащихся, бормочущих идолов, богов, мужчин, женщин, фантастических животных», – сокрушается он[1462].

Не все отзывы критиков были отрицательными. Среди доброжелательных читателей были Гюго[1463], Золя[1464], Вилье де Лиль Адан[1465], Камиль Пелетен[1466], Ипполит Тэн[1467], Теодор де Банвиль[1468]

Эрнест Ренан в письме к Флоберу обобщил суждения первых критиков: «Одни убеждены, что вы решили написать историю гностицизма, и святой здесь не нужен, другие полагают, что вы плохо знаете биографию святого Антония, третьи видят ваш тайный умысел в том, чтобы воплотить в тексте некую философскую систему»[1469]. Себя в число таких читателей Ренан не включал. «Нам с Вами ясно, о чем эта поучительная и забавная книга, которой перед читателем возникает чарующая картина мироздания»[1470]. – пишет он Флоберу, рассматривая драму как эпическую картину гибели богов и хаос верований.

В начале XX века появились издания версий 1849 и 1856 года, и возникла возможность их сравнения, исследования эволюции замысла, его развития от ранних версий к окончательному варианту. «Флобер вовсе не намеревался

---

[1462] B. A. (Barbey d'Aurevilly J.). L'apocalypse de M. Flaubert // Le Français. 1874. 10 avril.

[1463] Гюго В. Письмо Гюставу Флоберу от 5 апреля 1874 года // Собр. соч.: в 15-ти т. Т. 14. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956. С. 630-631. В этом письме Гюго восхищается «возвышенной мыслью и подлинным мастерством прозаика».

[1464] Zola É. Gustave Flaubert et ses œuvres // Flaubert / textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris: Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2006. P. 351-374.

[1465] Villiers de L'Isle A. A. La Tentation de Saint Antoine par Gustave Flaubert // Flaubert / textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris: Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2006. P. 333-336. «Сложная природа замысла «Искушения святого Антония» требует особых усилий мысли. Трудно судить о нем, не впадая в смехотворные недоразумения и крайности, какими страдают его критики», – писал он 23 апреля 1874 года в *Semaine parisienne*.

[1466] Pelleten C. La Tentation de Saint Antoine par Gustave Flaubert // Flaubert / textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris: Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2006. P. 343-350. Статья была опубликована 13 мая 1874 года в *Le Rappel*.

[1467] Taine H. Lettre à Flaubert de 1er avril 1874: Notes // Œuvres complètes. La Tentation de saint Antoine. Appendice: Versions de 1849 et de 1856 / G. Flaubert. Paris: Louis Conard, 1924. P. 683.

[1468] Banville T. de. La Tentation de Saint Antoine par Gustave Flaubert // Flaubert / textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris: Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2006. P. 339. Впервые опубликовано в *Le National* 4 мая 1874 г.

[1469] Renan E. Lettre à M. Gustave Flaubert sur «La Tentatuion de saint Antoine» datée du 8 septembre 1874 // Feuilles détachées faisant suite aux souvenirs d'enfance et de jeunesse / E. Renan. Paris: Calmann-Lévy, 1892. P. 345-353.

[1470] Ibid. P. 346.

изображать египетского анахорета IV века. Он ставил перед собою цель более значительную: используя легенду, рассказать об эволюции человечества. Именно поэтому первое «Искушение» более символично, а второе (называемое третьим) имеет характер в большей степени научный и исторический», – писал Луи Бертран[1471].

С этого времени драма Флобера в ее окончательной версии трактуется французскими исследователями как произведение философское[1472], символическое истолкование бытия[1473], драма мысли[1474], выражение трагических противоречий современной души[1475]. Форма «Искушения» воспринимается не как дань романтической любви к живописным картинам или выражение сухой учености, но как отражение мысли, сознания художника и поэтас[1476]. «Никогда и никто до сих пор не предпринимал таких невероятных интеллектуальных усилий, чтобы средствами искусства восстановить способ мыслить и чувствовать, свойственный человеку прошлого», – писал Альфред Ломбар[1477].

Первые французские критики «Искушения святого Антония» были далеки от того, чтобы видеть в драме автобиографическое начало, но с тех пор как стали известны ранние версии драмы, ее автобиографизм не вызывает сомнений. Рассматривая драму как «символ трагических противоречий современной души, воссозданных Флобером с необыкновенной выразительностью», Э Фишер подчеркивает ее исповедальный характер: «Это исповедь, быть может, самая интимная из всех, какие могут быть созданы писателями. Она обнажает самые глубокие тайники личности Флобера, выражая его представление о бытии»[1478].

---

[1471] Bertrand L. La première de La Tentation de saint Antoine. P. 451.
[1472] Lombard A. Flaubert et Saint Antoine, illustré de huit planches hors-texte. Paris, Neuchatel: Éd.s Victor Attinger, 1934. P. 62.
[1473] Gothot-Mersch C. Introduction // La Tentation de saint Antoine / G. Flaubert; éd. présentée et établie par C. Gothot-Mersch. Paris: Gallimard, 1983. P. 45.
[1474] Unwin T. Art et infini. P. 63.
[1475] Fischer E.W. Op. cit. P. 78.
[1476] Séginger G. L’artiste, le saint: les tentations de saint Antoine // Romantisme. 1987. No. 55. P. 79-90.
[1477] Lombard A. Op. cit. P. 10.
[1478] Fischer E. W. Op. cit. P. 78.

На глубоко личный характер драмы указывал Поль Судей[1479]. Луи Бертран, называя первую версию драмы «исповедью в форме средневекового моралите», подчеркивает: «Так же как два "Фауста" отражают всю жизнь Гете, так "Святой Антоний" изображает в миниатюре всю жизнь Флобера»[1480].

Однако признание биографической и художественной ценности драмы не исключает прежнего представления о ней как о «нечитаемой». Энигматический текст по-прежнему нуждается в ключе к его прочтению, и в поисках своего пути в лабиринте искушений святого Антония, исследователи стремятся обнаружить логику его композиции. Альбер Тибоде полагал, что структура драмы обусловлена диалогическим характером ее содержания: «Жизнь отшельника – жизнь двойственная, это диалог, как сказали бы греки, души и тела, того, что восхваляют и того, что подавляют, Бога и дьявола в душе»[1481]. Следуя его концепции, Пьер-Луи Рей видит в основе композиции драмы принцип равновесия сцен, посвященных духовному и телесному началам[1482].

Особенности композиции «Искушения святого Антония» часто объясняют механизмом гипнотических или наркотических галлюцинаций, определяющих последовательность сцен и смену образов в «Искушении святого Антония»[1483].

---

[1479] «Это человек XIX века, это Гюстав Флобер» (Souday P. La première de saint Antoine // Les Livres du temps. Première série. Paris: Éd.s Émile-Paul frères, 1929. P. 1-29).

[1480] Bertrand L. Gustave Flaubert. P. 101. Эту мысль разделяет Д.-Л. Деморес, заметивший: «В третьей версии перед нами Флобер 1870-х годов, а версия 1849 года представляет Флобера юношеской прозы и времен переписки с Луизой Коле» (Demorest D. L. L'Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert. P. 353). Жорж Пуле назвал драму осознанием исключительного внутреннего опыта (Poulet G. Études sur le temps humain. Paris: Plon, 1950. P. 308). В одном ряду с автобиографической повестью «Мемуары безумца» и «Первым "Воспитанием чувств"» рассматривает драму М. Гинзбург (Guinsburg M. La tentation du biographique // Gustave Flauberl. Intersections. Vol. 4 / textes réunis par R. Debray-Genette, C. Duchet, B. Masson., J. Neefs. Paris : Lettres Modernes Minard, 1994. P. 21-42).

[1481] Thibaudet A. Op. cit. P. 182.

[1482] Rey P.-L. Préface. P. 7-21. Эту точку зрения разделяет Р. Лил (Leal R. B. The Unity of Flaubert’s Tentation de saint Antoinr (1874) // Modern Language Review. 1990. Vol. 85, no. 2. P. 330-340).

[1483] Fischer E. W. Études sur Flaubert inédit. P. 105; Marshall O. Hallucination and Point of view in La Tentation de saint Antoine // Nineteenth-Century French Studies. 1988–89. No. 17 (1-2). P. 171-185; Mandiargues A. Une Hallucination merveilleuse // Cahier Renaud – Barrault. 1967. Mars. P. 3-5; Stöferle D. L’hallucination de la connaissance: La Tentation de saint Antoine de Flaubert // Flaubert. Revue critique et génétique. 2010. No. 4. URL: http://flaubert.revues.org/1226 (accessed: 12.04.2015).

Однако с точки зрения генетической критики «даже невероятные видения в драме имеют самые точные документальные источники»[1484]. Жан Сезнек, говоря о необходимости обнаружить логику структуры флоберовской драмы, подчеркивал: бессвязность книги, лишь внешняя, и цель Флобера заключалась в стремлении «представить историю верований»[1485].

Тщательно изучая источники драмы, восстанавливая хронологию работы Флобера над ними, Жан Сезнек не касался общего плана «Искушения»[1486]. Позже Жак Неф, продолжая его работу, указал на драматический характер композиции, призванной показать историю религиозных учений во всех ее противоречиях. Композиционное единство, заметил он, определено двумя структурами – это шествие и спор. История верований представлена шествием Богов. Конфликты и противоречия вероучений решены в форме спора Ересей. Эти ложные споры, в которых противники не слушают друг друга, демонстрируют вечную ошибочность догматических суждений. В них включены элементы шествия: Ереси являются последовательно, друг за другом, В истинный спор вступают лишь Антоний и Иларион (Дьявол)[1487].

Действительно, искушающие видения возникают в сценах, организованных как шествие, спор, или то и другое одновременно. Однако, отмечает Клодина Гото-Мерш, писателя заботила и композиция отдельных эпизодов, и логический порядок видений, ассоциативно связанных с семью смертными грехами[1488].

---

[1484] Seznec J. Flaubert historien des hérésies, dans la Tentation // Romanic Review. 1945. No. 36. P. 200-221.

[1485] Seznec J. Les sources des dieux dans La Tentation de saint Antoine (première version, 1849). Paris: Vrin, 1940. 190 p.; Seznec J. Science et religion chez Flaubert d'après lea sources de La Tentation de saint Antoine // Romanic Review. 1942. Vol. XXXIII. 360-365; Seznec J. Flaubert and the graphic arts // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1945. Vol. VIII. P. 175-190; Seznec J. «Le Chist du paganisme» – Apollonius de Tyane et Flaubert // Yale Romantic Studies. 1943. No. XXII. P. 231-247.

[1486] Seznec J. Saint Antoine et les monstres: essai sur les sources et la signification du fantastique de Flaubert // Publications of the modern language association of America. 1943. Vol. LVIII, no. 1. P. 195-222; Seznec J. Nouvelles études sur La Tentation de saint Antoine. London: The Warburg Institute, University of London, 1949. 98 p.; Seznec J. Les sources des dieux dans La Tentation de saint Antoine (première version, 1849).

[1487] Neefs J. L'exposition littéraire des religions // Travail de Flaubert / sous la direction de G. Genette, T. Todorov. Paris: Seuil, 1983. P. 129.

[1488] Gothot-Mersch C. Introduction. P. 34.

Чтение Библии дает толчок смятению чувств: пять фрагментов, прочитанных Антонием наугад, наводят на греховные мысли, затем отшельника, одолевает лень, за ней он последовательно переживает корысть, зависть, гнев, чревоугодие, сладострастие. Явление смертных грехов в первой части драмы предвещает галлюцинации отшельника во второй ее части»[1489].

Такое понимание внутренней логики текста отчасти близко концепции Мишеля Бютора: «Композиция последней версии драмы в семи ее частях подчинена образному изображению одного из смертных грехов каждая», – утверждает он[1490].

Представление о тексте, первичном по отношению к индивиду и вторичном по отношению к истории и культуре, стали основой синтеза позиций психоаналитической и генетической критики в статье Мишеля Фуко. «Искушение» лишь на первый взгляд похоже на бессвязные фантастические фрагменты, утверждает он. В этой книге придумано лишь одно, и придумано мастерски – композиция»[1491].

Прочитывая драму с точки зрения истории и философии культуры, Фуко называет источником искушений Библию – Книгу книг. Драма Флобера, по мысли Фуко, представляет собою виртуальную библиотеку: «XIX век открыл такой источник воображения, о каком ранее не подозревали. Новое пространство грез – это не сон разума, не тьма, не смутное, открытое всем инстинктам состояние. Напротив – это бодрствование, пристальное внимание, прилежание эрудита, созерцание. Отныне химерическое возникает на черно-белой поверхности печатного текста. *Искушение* самым серьезным образом связано с бесконечным пространством книг (печатным пространством). <…> Это не

---

[1489] Ibid. P. 41.

[1490] Butor M. Improvisations sur Flaubert. 2 éd., revue. Paris: Éd.s de la Différence, 2005. P. 208; Butor M. La Forme de la Tentation // L'Esprit créateur. 1970. Vol. 10, no. 1. P. 3-12.
Оригинальное развитие этой идеи представлено в работе Ивана Леклерка. (Leclerc Y. La Tentation de saint Antoine de Flaubert: Scènes infernales. P. 62).

[1491] Foucault M. La Bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert // Flaubert et la Tentation de Saint Antoine. Bruxelles: La Lettre volée, 1983. 31 p.

столько новая, возникшая рядом с другими книга, сколько произведение, включившее в себя многие уже существующие тексты»[1492].

Внимание исследователей чаще обращено к третьему, опубликованному при жизни автора, варианту драмы. Но порой, все три варианта воспринимаются как нечто целое, и, комментируя тот или иной эпизод драмы 1874 года, ученые свободно цитируют фрагменты ранних версий[1493].

Это свойственно психоаналитической критике, имеющей свою историю прочтения драмы[1494]. Повествовательная структура «Искушения» в этом случае представлена намеренно фрагментарной, подчиненной «принципу спонтанных ассоциаций», описанных Фрейдом[1495], «работой желания»[1496]. Исследователи видят в трех версиях «Искушение святого Антония» единый текст, подчиненный тем же закономерностям, какие несет в себе структура мифа. Так, Жанна Бен говорит о трех версиях драмы, как о едином тексте[1497], и читать его можно тремя разными способами, подобно тому, прочитывает миф об Эдипе Клод Леви-Стросс[1498]. И такой подход, конечно, правомерен. Все три версии драмы можно рассматривать как одно произведение, над которым Флобер работал в течение

---

[1492] Ibid. P. 11-12.

[1493] Bernheimer Ch. «Être la matière»: Origin and Difference in Flaubert's La Tentation de saint Antoine // Novel, a Forum of Fiction. 1976. Iss. Fall. P. 66-78; Lecuyer M. Op. cit. P. 53-54.

[1494] Reik T. Flaubert und seine «Versuchung des heiligen Antonius». Minden: J. C. Bruns, 1912. 187 p.; Robert M. En haine du roma. Étude sur Flaubert. Paris: Balland, 1982. 121 p.; Danger P. Sainteté et castration dans La Tentation de saint Antoine // Essais sur Flaubert. En l'honneur du professeur Don Demorest / éd. par Ch. Carlut. Paris: Nizet, 1979. P. 185-202;Testa C. Representing the Unrepresentable: The Desexualization of Desire in Flaubert's `Etre la matière!' // Nineteenh-Century French Studies. 1991–1992. No. 20 (1-2), P. 137-144; Orr M. Stasis and Ecstasy: La Tentation de Saint. Antoine or the Texte Bouleversant // Forum for Modern Languages Studies. 1998. No. XXXIV (4). P. 335-344; Bem J. La fonction des bêtes dans La Tentation de saint Antoine // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1979. No. 31. P. 35-44; Bem J. Le Sphinx et la Chimère dans À rebours // Huysmans, une esthétique de la décadence: Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, 5, 6 et 7 novembre 1984 / sous la responsabilité de A. Guyaux, Ch. Heck, R. Kopp. Paris: Librairie Honoré Champion, 1987. P. 23-29; Creignou P. La Tentation de saint Antoine, une catabase immobile // Eidolon. 1977. No. 2. P. 43-54; Sonnenfeld A. La Tentation de Flaubert // Cahier de l' Association internationale des études françaises. 1971. Vol. 23. No. 23. P. 311-326; Laporte D.-G. Le lieu commun // Ornicar. 1980. No. 20/21. P. 281-306; Donato E. The Crypt of Flaubert // Flaubert and Postmodernism / éd. by N. Schor, H. F. Majewski. Lincoln; London: University of Nebraska, 1984. P. 30-45.

[1495] Reik T. Flaubert und seine «Versuchung des heiligen Antonius». P. 123; Robert M. Op. cit. P. 117.

[1496] Bem J. Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Étude de La Tentation de saint Antoine. P. 303.

[1497] Ibid. P. 61-62.

[1498] Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 220-229.

трех десятилетий. Но каждый вариант «Искушения святого Антония» был полностью завершен автором, каждый обладает собственной смысловой и эстетической ценностью и заслуживает отдельного прочтения и понимания.

## §4. История изданий и рецепция «Искушения святого Антония» в России.

Судьба «Искушения святого Антония» в России сложилась драматически. Работая над третьим вариантом драмы в 1872 – 1874 годах, Флобер обсуждал ее с друзьями. Среди них был Тургенев. Писатели познакомились 23 февраля 1863 года на литературном обеде у ресторатора Маньи. После первой встречи Тургенев прислал Флоберу в подарок две своих книги во французских переводах. Флобер ответил ему искренним восторженным письмом[1499]. С этого времени началась их дружба.

Мнением Тургенева Флобер особенно дорожил. «Вчера провел чудесный день с Тургеневым, которому прочитал все написанные мною сто пятнадцать страниц «Святого Антония», - писал он Жорж Санд, - «Какой это слушатель! И какой критик! Он поразил меня глубиной и точностью суждений. Ах, если бы все те, кто берется судить о книгах, могли его послушать! <…> он дал мне по поводу некоторых деталей в «Святом Антонии» два или три просто превосходных совета»[1500].

Тургенев в 1842 году под впечатлением одноактной пьесы Проспера Мериме «Женщина-дьявол, или Искушение святого Антония» написал несколько драматических сцен об отшельнике. Причем в его Антонии было «нечто от

---

[1499] «Я давно уже вижу в вас мастера. Но чем больше я вас читаю, тем в большее изумление приводит меня ваш талант. Меня восхищает ваша манера повествования, одновременно пылкая и сдержанная, ваше сочувствие к людям, которое распространяется и на малых сих и одухотворяет пейзаж. Видишь и предаешься мечтам <…>. Как велико ваше искусство! Какое сочетание растроганности, иронии, наблюдательности и колорита! И как все это связано! Как умело вы подготавливаете свои эффекты! Какая уверенная рука! Оставаясь самобытным, ваше творчество вместе с тем общезначимо» - писал Флобер Тургеневу 16 марта 1863 года (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. С. 21-22).

[1500] Там же. С. 103-104. Жорж Санд, 28 января 1872 г.

демонической личности, весьма популярной для русской романтической школы первой половины XIX века»[1501].

Пьеса Тургенева осталась незавершенной, но в его новеллах «Призраки» (1863) и «Рассказ отца Алексея» (1877) критики обнаруживают сходные с флоберовским «Искушением» мотивы[1502]. Замысел Флобера заинтересовал русского писателя, и он предложил перевести драму на русский язык и опубликовать ее в России.

Эта идея равно увлекла и Тургенева и Флобера. Однако, редактор «Вестника Европы» М. М. Стасюлевич, прочитав «Искушение святого Антония» по-французски, отказался его печатать, так как предвидел затруднения с цензурой[1503].

Все хлопоты Тургенева оставались напрасными, и 17 июня 1874 года он утешал Флобера: «Решительно, Антоний не для широкой публики: обыкновенные читатели в ужасе от него отшатнулись, даже в России. Я не думал, что соотечественники мои такие жеманные. Тем хуже! Но «Антоний» - книга, которая будет жить, несмотря ни на что»[1504].

Флобер с грустью принял невозможность публикации драмы в России: «Его величество император всероссийский недолюбливает муз. Цензура «северного самодержца» запретила по всей форме перевод «Святого Антония», и в прошлое воскресенье гранки его вернулись ко мне из Санкт-Петербурга; французское издание равным образом будет там запрещено», - жаловался он Жорж Санд в феврале 1874 года[1505].

---

[1501] Ладария М. Г. Тургенев и классики французской литературы. Сухуми: Алашара, 1970. С. 37.
[1502] Там же. С. 90.
[1503] Кратова С., Мильчина В. Примечания // Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма; Статьи: в 2-х т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1984. С. 424.
[1504] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28-ми т. Т. 10. М.: Наука, 1968. С. 441 .
[1505] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 2. С. 133. Беспокойство Флобера вызвано тем, что в феврале 1874 года французская цензура едва не запретила его пьесу «Кандидат» (1874). Однако «Искушения святого Антония» запрет не коснулся.

Однако первый перевод «Искушения» все-таки появился в России еще при жизни Флобера. В 1879 году драму в переводе С. Якубовича опубликовали московские издатели В. Маракуев и Л. Снегирев[1506]

Переводчик озаглавил драму «Искушение пустынника». Тексту предшествует предисловие, написанное 3 сентября 1879 года. Это первое критическое прочтение драмы Флобера в России.

Автор предисловия, В. Орлов, называя «творение Флобера слишком глубоким и широким по своей задаче», обещает в скором времени «дать полный его разбор», а в этой работе ставит своей целью «предупредить читателя – пусть не смущается той безотрадной картиной, которая по первому впечатлению может вдруг раскинуться перед глазами его. Ту ночь, что переживает Антоний, переживало и все человечество, переживает ее и доселе»[1507]. Смысл «Искушения» автор предисловия видит в драматическом поиске истины, в противостоянии веры и знания, в бесконечных сомнениях, но сомнениях, одухотворенных светом христианской веры. «Развернуть перед читателем всю эту ужасную драму переживаемой человечеством ночи, показать всю глубину мрака в самых сокровенных и темных безднах этой ночи и всю бесконечную игру света и тени на поверхности этой бездны, бросить затем на все это такой яркий свет, который бы разверз перед нами эту бездну мрака и хоть на мгновение затмил, потопил бы собою всю эту пеструю игру света и тени, – все это составляло задачу Флобера – идею и замысел его настоящего творения», – утверждает он[1508].

Несмотря на стремление В. Орлова объяснить смысл флоберовской драмы, тираж ее был уничтожен по постановлению Комитета министров в 1880 году. Один из уцелевших экземпляров хранится в коллекции Российской Национальной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина.

---

[1506] Флобер Г. Искушение пустынника / пер. с фр. С. Якубовича; предисл. В. Орлова. М.: Издание В. Н. Маракуева и Л. Ф. Снегирева, 1879. 368 с.
[1507] Орлов В. Предисловие // Искушение пустынника / Г. Флобер; пер. с фр. С. Якубовича; предисл. В. Орлова. М.: Издание В. Н. Маракуева и Л. Ф. Снегирева, 1879. С. V-VI.
[1508] Орлов В. Указ. соч. С.XXII-XXIII.

Однако в том же 1880 году при содействии Тургенева в ежегодном приложении к газете «Новое время» с некоторыми сокращениями был опубликован новый перевод[1509]. Имя переводчика упомянуто не было.

Прошло четверть века, и в 1906 году «Искушение святого Антония» в переводе А.И. Шестаковой было опубликовано дважды[1510].

Через год в Особом приложении к журналу «Вестник иностранной литературы» появился перевод Холли под редакцией А.В. Швырова[1511]. Рядом с драмой Флобера в тех же выпусках публиковались очерки Кабаниса «Тайный кабинет истории» и «Сущность христианства» Фейербаха. Так издатели подчеркивали философский характер флоберовского текста.

Драма печаталась выпусками с января по июнь 1907 года, за исключением апреля. В апрельском номере должен был появиться эпизод гибели Богов и полет Антония с Дьяволом в пространстве вселенной, но на этот месяц выпала Пасха, и публикация «Искушения» в такое время показалась издателю неуместной.

Русский переводчик воспринял «Искушение» как эпический текст, добавил к названию слово «роман» и в двух первых сценах полностью отказался от ремарок, хотя и вернулся к ним, начиная с третьей сцены. Перевод выполнен с небольшими сокращениями, и в некоторых эпизодах смягчен гротеск – то качество текста, которым Флобер особенно дорожил[1512].

---

[1509] Флобер Г. Искушение святого Антония // Новое время: еженедельник, 1880. Т. VII, №. 91. С. 884-895; Т. VIII. № 92. С. 42-50; № 93. С. 109-117, № 94. С. 154-159, № 99. С. 499-507.

[1510] Флобер Г. Искушение святого Антония / пер. А. И. Шестаковой. СПб.: Электро-тип. Н. Я. Стойковой, 1906. 340 с.; Флобер Г. Искушение святого Антония / пер. А. И. Шестаковой. СПб.: [М. Малых], 1906. 338 с.

[1511] Флобер Г. Искушение святого Антония: роман / пер. с фр. Холли; под ред. А. В. Швырова // Вестник иностранной литературы: ежемес. лит.-ист. журн. СПб.: Тип. П. Ф. Пантелеева, 1907. Январь. С. 1-16; Февраль. С. 17-32; Март. С. 33-48; Май. С. 49-64; Июнь. С. 65-80.

[1512] «В печальном гротеске есть для меня очарование необыкновенное; он соответствует внутренним потребностям моей желчно-шутовской натуры. Он меня не веселит, но погружает в долгую задумчивость. Я хорошо схватываю его всюду, где он есть, еще и потому, что, как все люди, ношу его в себе; вот почему мне нравится себя анализировать», – писал Флобер, начиная работу над «Искушением святого Антония». (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 80. Луизе Коле. 21–22 августа, 1846 г.).

В 1908 году издательство «Знание» в Петербурге публикует «Искушение святого Антония» в переводе прозаика и драматурга Бориса Зайцева[1513].

В 1904 году Константин Бальмонт передал ему французский экземпляр драмы, ранее принадлежавший князю Урусову, большому знатоку и ценителю творчества Флобера. «Бывает, - вспоминал Борис Зайцев, - что лицо человеческое сразу, необыкновенно понравится. Бывает так и с книгою. С первых звуков, слов Флобера, ощутил я, что это мой. Я в него влюбился. Флобер на некоторое время стал моей манией. Как истый влюбленный, я не допускал спора о нем, тем более – осуждения»[1514]. Переводчик стремился передать не только смысл произведения, но и его особую музыкальность, «Искушение» для него – «Вещь глубокой внутренней горечи. И глубокой поэзии. Держится вся на красоте слова»[1515]. В работе над этим переводом формировался стиль русского писателя, и Зайцев называл Флобера «словесным наставником своей молодости»[1516].

Перевод Бориса Зайцев в 1913 году был включен в собрание сочинений Флобера[1517], и переиздан в 1994 году[1518].

В 1933 – 1938 годах было предпринято издание десятитомного собрания сочинений Флобера под редакцией А.В. Луначарского. «Искушение святого Антония» в нем представлено в переводе М. Петровского[1519], самом известном в России. Текст сопровождают статьи М. Эйхенгольца и П. Преображенского. Авторы статей рассматривают «Искушение святого Антония» как произведение, исполненное «устарелого романтизма»[1520], в котором все подавлено «тяжким

---

[1513] Флобер Г. Искушение святого Антония / пер. Б. Зайцева. СПб.: Знание, 1908. 114 с.
[1514] Зайцев Б. К. Флобер в Москве // Собр. соч.: в 5-ти т. Т. 6 (доп.): Мои современники: Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести. М.: Русская книга, 1999. С. 61.
[1515] Там же. С. 61.
[1516] Там же. С. 64.
[1517] Флобер Г. Искушение святого Антония / пер. Б. Зайцева // Собр. соч. Новые переводы последнего юбилейного издания. Т. VIII. СПб.: Шиповник, 1913. 193 с.
[1518] Флобер Г. Искушение святого Антония / пер. Б. Зайцева // Соч. М.: Дружба народов, 1994. 265-403.
[1519] Флобер Г. Искушение святого Антония / пер. М. А. Петровского; ст. и коммент. П. Ф. Преображенского, М. Д. Эйхенгольца // Собр. соч.: в 10-ти т. / под общ. ред. А. В. Луначарского, М. Д. Эйхенгольца. М.: Худож. лит., 1936. С. 45-202.
[1520] Эйхенгольц М. Д. Искушение святого Антония Флобера // Собр. соч.: в 10-ти т. Т. 4 / Г. Флобер. М.: Худож. лит., 1936. С. 28.

бременем авторской эрудиции», как «исторический маскарад», главный герой которого «не имел дела с истиной и не знал ее, как и сам Флобер»[1521], и видят в нем «досадное исключение в творчестве писателя-реалиста»[1522]. Перевод М. Петровского переиздавался несколько раз в 1956, 1983 и 2004 году[1523].

История изданий «Искушения святого Антония» в России насчитывает более ста лет. Однако читателям известна лишь третья версия драмы[1524], и в русской критике «Искушение святого Антония» остается одной из самых «непрочитанных» книг Флобера. Работы, посвященные ей, немногочисленны[1525]. Ученые, как правило, не склонны принимать во внимание особый, личный, характер драмы. «Сопоставлять «отшельника из Круассе» с Антонием, полагать, что все произведение есть ничто иное, как исповедь, внутренняя история самого автора, - значит искажать саму идею и смысл произведения», - утверждает Б. Реизов, автор одной из самых значительных русских работ о творчестве Флобера. Задачу писателя он видит в стремлении «опровергнуть Антония» и «разрешить самые общие и отвлеченные проблемы философии»[1526].

Действительно, «Искушение святого Антония» связано со многими актуальными философскими, теологическими и эстетическими вопросами XIX века, и пустынью отшельника в драме стала его эпоха[1527]. Но, как заметил однажды Флобер, «в любом произведении искусства кроется нечто особое,

---

[1521] Преображенский П. Ф. Флобер и «Святой Антоний» // Собр. соч.: в 10-ти т. Т. 4 / Г. Флобер. М.: Худож. лит, 1936. С. 43.

[1522] Эйхенгольц М. Д. Указ. соч. С. 28 .

[1523] Флобер Г. Искушение святого Антония / пер. М. Петровского // Собр. соч.: в 5-ти т. Т. 2. М.: Правда, 1956. С. 237-356; Флобер Г. Искушение святого Антония / пер. М. Петровского, М. Вахтеровой // Собр. соч.: в 4-х т. Т. 1. М.: ТЕРРА, 2004. С. 399-548; Флобер Г. Искушение святого Антония / пер. А. М. Федорова // Собр. соч.: в 3-х т . Т. 2. М.: Худож. лит., 1983. 575 с.

[1524] Фрагменты первой и второй редакций были опубликованы лишь однажды в переводах М. Петровского и М. Вахтеровой: Флобер Г. Искушение святого Антония, редакция 1849 года (отрывки) (Собр. соч. в 10 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1936. С. 203-337); Флобер Г. Искушение святого Антония, редакция 1856 года (отрывки) (Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1936. С. 338-430).

[1525] Орлов В. Указ. соч. С. V-XXIII; Преображенский П. Ф. Указ. соч. С. 29-43; Эйхенгольц М. Д. Указ. соч. С. 5-28; Флоренский П. Указ. соч. С. 490-527; Перимова Т. Творчество Флобера. М.: Худож. лит., 1934. С. 70-81; Реизов Б. Творчество Флобера. С. 83-95, 454-465.

[1526] Реизов Б. Творчество Флобера. С. 94.

[1527] Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain: Flaubert et Les Tentations de saint Antoine. P. 16.

присущее самой личности художника, что позволяет этому произведению пленять нас или возмущать, независимо от исполнения»[1528].

Истолкования драмы, предложенные зарубежными и отечественными исследователями правомерны, обладают своей логикой, но не исключают иной интерпретации и не являются исчерпывающими, а добавляют новые оттенки в понимании смысла «Искушения». При всей оригинальности трактовок, их объединяет то, что в поисках внутренней логики драмы отправной точкой становятся видения отшельника.

К анализу видений, живописных реминисценций, поэтики цвета, обращена значительная часть работ, посвященных «Искушению святого Антония»[1529]. Один из первых критиков драмы, Джон Тарвер упрекнул писателя: «Флобер неправильно назвал свою книгу, и назвать ее следовало "Видениями святого Антония"»[1530].

Внимание к феномену видений позволяет рассматривать историко-культурные или связанные с глубинной психологией аспекты драмы. При этом в тени порой остается субъективный характер книги, воплощенное в ней движение «внутренней жизни» автора. Именно искушения являются целью всех видений в каждой из трех версий, и обращены они к герою, олицетворяющему творческую личность: Поэту, Художнику. И название драмы, как справедливо заметила Жизель Сежанже, определяет ракурс ее прочтения[1531].

В христианской традиции искушение понимается как «внешний повод или вызов (соблазн) согрешить – нарушить данную заповедь, собственный обет, изменить осознанному идеалу, отступить от усвоенных убеждений и принципов»,

---

[1528] Флобер Г. Предисловие к «Последним песням Луи Буйе». Т. 2. С. 300.

[1529] Вот некоторые из них: Akkaya E. İ. Le voyage d’une légende: la tentation de saint Antoine chez Cézann // Synergies Turquie. 2012. No. 5. P. 121-131; Reef T. Images Flaubert’s Queen of Shebain later Nineteenth-Century Art // The Artist and the Writer in France. Oxford: Clarendon Press, 1974. P. 126-133; Farina Scarpa G. Images et couleurs dans La Tentation de saint Antoine de Flaubert // Studi francesi. 1997. Vol. 41. P. 482-494; Davenport N. Between carnival and dream: St. Antony, Gustave Flaubert, and the arts in fin de siècle Europe // Religion and the Arts. 2002. Vol. 6, no. 3. P. 291-357; Donatelli B. Luci, ombre e tenebre nella Tentation de saint Antoine di Flaubert: dal desiderio di conoscenza alla seduzione del nulla // La Luce e le sue metafore. Roma: Nuova Arnica Editrice, 1993. P. 125-147; Hurticq L. La vie des images. Paris: Hachett, 1927. 426 p.

[1530] Tarver J. Gustave Flaubert as seen in his Works and Correspondence. P. 98.

[1531] Séginger G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain. P. 280.

а так же, как «внутреннее влечение и возбуждение, под влиянием порочной наклонности или страсти, поступить таким же образом»[1532]. Луи Бертран, говоря о том, что Флобер изобразил в драме свои собственные искушения, имеет в виду именно «внутреннее влечение» - одержимость желаниями, выраженную трагически и со всей романтической напряженностью[1533].

Понятие искушения включает в себя идею «испытания - страдания или экзамена (состязания) в котором "Бог испытывает человека, чтобы узнать, что в сердце его" и чтобы "дать ему жизнь"»[1534].

В первой версии драмы искушения выступают испытаниями субъекта, подвергнутого соблазну признать невозможность гармонии сакрального и профанного, мысли и слова, то есть соблазну отказаться от творчества и себя самого.

## §5. Логика композиции и проблема смысла первой версии «Искушения святого Антония»

### 4.1. «История внутренней жизни»

Флобер рассматривал «Искушение святого Антония » как глубоко личное и важное для него произведение. Даты начала и завершения работы дважды повторены в рукописи. На первой странице после эпиграфа писатель отметил: «Май 1848 – сентябрь 1849»[1535]. На последней странице после слов: «Здесь кончается Искушение святого Антония», он повторяет:

Среда, 12 сентября 1849
3 часа 20 минут пополудни.

---

[1532] Барсов Н. И. Искушение // Христианство: энциклопедический словарь: в 2-х т. Т. 1. М.: Большая российская энциклопедия, 1993. С. 653.
[1533] Bertrand L. Gustave Flaubert. Avec des fragments inédit. P. 116.
[1534] Словарь Библейского богословия. пер. с фр. / под ред. К. Леон-Дюфура [и др.]. 2-е изд. Брюссель, 1990. URL: http://www.krotov.info/library/bible/comm/slovardufur.htm (дата обращения: 14.06.2015).
[1535] Flaubert G. La Tentation de saint Antoine (1849). P. 333; Œuvres manuscrites de Gustave Flaubert: manuscrits définitifs, avec copies annotées, brouillons et notes. IX–XVI. La Tentation de saint Antoine (trois rédactions autographes). La Tentation de saint Antoine I. 1848–1849. 541 ff. Manuscrit. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 23664.

Ясно и ветрено.
Начато в среду 24 мая 1848
В три часа с четвертью[1536]

Завершив драму, Флобер решил представить ее на суд друзей. В течение четырех дней он читал ее вслух Максиму Дю Кану и Луи Буйе.

Друзья не имели точного представления о том, что им предстоит услышать, и предполагали найти нечто вроде исповеди святого, исторического романа или драматической поэмы в духе Байрона или Кине. Судьи должны были сказать свое слово лишь после того, как будет прочитана последняя строка. Флобер ждал признания и одобрения: «Если вы не возопите от восторга, – сказал он, – то значит, ничто в мире не сможет тронуть вас»[1537].

Слушатели остались в разочаровании и недоумении. «Мы прилежно слушали, ожидая действия, и напрасно: сюжет не получил никакого развития. Три года работы пошли прахом», – вспоминал Дю Кан. – Фразы, фразы, прекрасные, хорошо построенные, гармоничные, но слишком цветистые. Образы – грандиозные, метафоры – неожиданные, но ничего, кроме этих фраз. Их можно менять местами, и от этого ничего не изменится. <…> В этой длинной мистерии нет движения, в ней одна единственная сцена, беспрестанно разыгрываемая разными персонажами»[1538]. Известно, что друзья не только сочли драму неудачной, но приговорили ее к сожжению, а Флоберу предложили обратиться к иной форме и современному сюжету: написать что-либо в духе «Кузины Бетты» или «Кузена Понса» Бальзака.

Отзвуки суждения Дю Кана до сих пор слышны в оценке первого «Искушения» литературоведами. Драму 1849 года часто рассматривают как произведение, полное недостатков. Главные из них – чрезмерная цветистость стиля, утрированный романтический тон, нагромождение сцен, отсутствие

---

[1536] Flaubert G. La Tentation de saint Antoine (1849). P. 578.
[1537] Guignebert M. Origin de «Tentation de saint Antoine» // La Tentation de saint Antoine / G. Flaubert. Paris: Louis Conard, 1924. P. 667-668.
[1538] Ibid. P. 668.

композиционной логики[1539]. Желание «сказать все», утверждают Клод Мушар и Жак Неф, привело к тому, что текст оказался бесформенным[1540].

Тимоти Анвин, отдавая, вопреки общему мнению предпочтение первой версии драмы, заметил, что в одном из писем самого Флобера к Луизе Коле, звучит эхо слов Дю Кана: «Произведение это неудавшееся. Ты говоришь о жемчужинах. Но жемчужины – еще не ожерелье; необходима нить... В "Святом Антонии" нет плана. Строго выдержанному развитию идей нет соответствия в ходе событий. Нагромождение драматических элементов, а драматизма нет»[1541]. И далее ученый предполагает: «А если Дю Кан повторяет слова самого Флобера? И Флобер в письме к Луизе Коле невольно открывает свой истинный замысел? Быть может, он сознательно сделал текст почти невозможным для чтения, и хаотичная композиция воплощает мысль о том, что знание человеческое во всем его объеме охватывает лишь ничтожную часть бесконечной Природы? Тогда в первом «Искушении» можно видеть прелюдию к «Бувару и Пекюше» и, одновременно, продолжение и завершение мистических произведений 1830-х годов, в которых юный Флобер стремился выразить идею бесконечности человеческой мысли»[1542]

Книга, в которой автор ставит перед собою цель представить «все формы веры, все догмы, все религии, должна быть сложной, противоречивой, бесконечной и, отчасти, неясной», – утверждает Тимоти Анвин. Именно философский характер текста, по мнению ученого, определяет особенности его композиции: «Это драма человеческой мысли, в столкновении со всей суммой знаний»[1543].

Рассматривая первую версию как текст и философский, и художественный, Тимоти Анвин открывает в нем, если не логику, то ценность и смысл. Первые же слушатели «Искушения святого Антония», советовавшие автору «бросить его в

---

[1539] Белоусов Р. Муза Флобера // Альманах библиофила. Вып. XI. М.: Книга, 1981. С. 197; Реизов Б. Г. Творчество Гюстава Флобера. С. 95; Эйхенгольц М. Д. Указ. соч. С. 5-28; Lecuyer M. Op. cit. P. 46-65; Rey P.-L. Préface. P. 7-23.
[1540] Mouchard C., Neef J. Flaubert. Paris: Balland, 1986. P. 261-262.
[1541] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 164. Луизе Коле, 1 февраля 1852 г.
[1542] Unwin T. Art et infini. P. 64-65.
[1543] Ibid. P. 65.

огонь и забыть о нем»[1544], восприняли драму как неудавшуюся вариацию на тему «Агасфера» Кине. Потому в суждении Максима Дю Кана справедливыми можно признать лишь слова: «Мы не понимали и не могли предположить, какова была его цель»[1545].

Работу Флобера над второй и третьей версиями «Искушения» часто рассматривают как искоренение недостатков первой версии. «Флобер, – замечает Анри Мазель, – хорошо потрудился, чтобы упорядочить этот хаос»[1546]. Размышляя о том, почему Жорж Санд и Тургенев, бывшие первыми слушателями версии 1874 года, приняли драму восторженно, Поль-Луи Рей приходит к заключению: Флобер остался «тем же лириком, что и в юности, но научился писать»[1547].

Однако драма 1849 года была далеко не первым литературным опытом Флобера. До этого он уже испытал свои силы в жанрах исторической, психологической и философской новеллы, исторической драмы, видения мистерии, повести и романа. Внимание к форме, стремление к единству означаемого и означающего было свойственно Флоберу уже в самом начале его творческого пути, и вряд ли справедливо будет объяснять особенности стиля первой версии «Искушения» неопытностью автора. Гипотеза Тимоти Анвина привлекательна и тем, что автор принимает во внимание философский характер текста и снимает с Флобера обвинение в неумении писать.

Однако, признавая ценность драмы 1849 года, Тимоти Анвин рассматривает вторую и третью версии как ее посредственные копии. Работу над поздними вариантами называет «возвращением на место преступления» и, цитируя Маркса, добавляет: «Повторяясь, история деградирует»[1548].

Итак, сторонники совершенства одной из версий утверждают ее превосходство за счет других. Источник этой ситуации в том, что исследователи,

---

[1544] Guignebert M. Op. cit. P. 668.
[1545] Ibid. P. 667-668.
[1546] Mazel H. Les trois Tentations de saint Antoine // Mercure de France. 1921. No. 564. P. 631.
[1547] Rey P.-L. Préface. P.15-16.
[1548] Unwin T. Art et infini. P. 66.

как правило, рассматривают главную тему «Искушения святого Антония» – тему возможностей и границ человеческого познания как неизменную для всех трех вариантов драмы.

Тема знания и поиска истины присутствует во всех трех версиях «Искушения святого Антония», но разворачивается она в разных вариациях. Если в драме 1874 года Флобер размышляет о возможности истинного знания о мире, то в первом «Искушении» он занят самопознанием и размышляет о сущности творца и творчества.

В письмах середины 1840-х годов он часто пишет об этом. «Я думал, будто я себя знаю, но, анализируя себя, я пришел к выводу, что не знаю, что я такое», – признается он сестре в 1845 году[1549]. Позже, в октябре 1846 года, он напишет Луизе Коле: «я положил все силы ума на изучение своей натуры, ее глубин и особенно ее пределов»[1550].

Годы, совпавшие с началом работы над первой версией «Искушения святого Антония», Флобер рассматривал как новый этап своей жизни: переход из одного качества в другое. «Мое воспитание чувств еще не завершено, но я к этому, возможно, подхожу» – сообщает он Альфреду Ле Пуатвену, вернувшись из итальянского путешествия[1551].

Свое состояние по возвращении из этого странствия Флобер сравнивает с чувствами, что испытывал в 1840 году, вновь оказавшись в Руане после путешествия по Пиренеям и Корсике: «Воротясь сюда, я не испытал той грусти, какая снедала меня пять лет тому назад»[1552].

Через год в письме к Максиму Дю Кану Флобер цитирует фрагмент из повести «Ноябрь» и вновь сравнивает себя с самим собой прежним. Юноше, не пережившему еще ни первых приступов нервной болезни, ни потери близких, противостоит теперь другой человек. «Последние несчастья опечалили меня, но не удивили, – пишет Флобер о смерти отца и сестры, – Со всей остротой

[1549] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 63. Сестре Каролине, 10 июля 1845 г.
[1550] Там же. С. 99. Луизе Коле, 16 октября 1846 г.
[1551] Там же. С. 62. Альфреду Ле Пуатвену, 17 июня 1845 г.
[1552] Там же.

переживая их, я их анализировал как художник. Ты, возможно, сочтешь меня бессердечным, если я тебе скажу, что нынешнее свое состояние я не считаю самым горестным в своей жизни. В те времена, когда мне не на что было жаловаться, я был гораздо больше достоин сожаления»[1553].

В письмах настойчиво звучит мотив совершившейся перемены, приведшей к некоему неизменному состоянию: «Думая о том, что может еще случиться, не вижу ничего, что могло бы меня изменить; я разумею основу, образ жизни, обычное течение дней», – пишет он Максиму Дю Кану[1554]. В августе этого года в одном из первых писем к Луизе Коле Флобер называет свою жизнь «стоячим болотом», в котором «ничто не шевелится и ничто не появляется на поверхности», и каждый день похож на вчерашний. «Я заранее могу сказать, что буду делать через месяц, через год», – думает он[1555]. Чуть раньше он пишет Эрнесту Шевалье: «Я <…> покоен в тесном кругу своей жизни. Работаю, читаю, немного занимаюсь греческим, твержу то Вергилия, то Горация и валяюсь на обитом зеленым сафьяном диване, который недавно себе заказал; обреченный мариноваться здесь, я устроил себе банку по своему вкусу и живу в ней как мечтательная устрица»[1556].

Заметим, что все это касается жизни внешней. Ее сам Флобер называет «самой буржуазной и безвестной»[1557]. Вместе с тем в письмах этого периода звучит мотив метаморфозы, связанный с жизнью души: «Внутренняя жизнь, о которой я всегда мечтал, наконец-то начинает пробуждаться во мне», – пишет Флобер в том самом письме Дю Кану, где сообщает о неизменном для него отныне образе жизни и течении дней[1558].

Внутренняя жизнь осознается писателем как созидательный процесс, полностью противоположный статике жизни внешней: «Чтобы жить, не скажу

---

[1553] Там же. С. 67. Максиму Дю Кану, 7 апреля 1847.
[1554] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 69. Максиму Дю Кану, Май 1846.
[1555] Там же. Т. 1. С. 81. Луизе Коле, 26 августа 1846.
[1556]Там же. С .77. Эрнесту Шевалье, 12 августа 1846 г.
[1557]Там же. С. 83. Луизе Коле, 30 августа. 1846 г.
[1558]Там же. С. 69. Максиму Дю Кану, Май 1846.

счастливо (такая цель – пагубная иллюзия), но спокойно, надо создать себе, кроме существования видимого, обычного и общего для всех, другое существование, внутреннее и недоступное для всего того, что, как говорят философы, относится к области случайного»[1559].

Под этим существованием, «потаенным, блистательным и сияющим», Флобер понимал внутреннюю жизнь художника[1560]. К этому времени он после мучительных сомнений принял решение быть писателем, подчинить всю свою жизнь законам творчества. В 1845 году, отправляясь в Италию, Флобер начал путевой дневник греческим словом Ψάλλω, что значит «я играю на лире»[1561]. Клодина Гото-Мерш предлагает читать это так: «Я – писатель»[1562].

Сущность творческой личности была одной из основных проблем в ранних автобиографических сочинениях Флобера. В конце 1830-х годов духовное и телесное, сакральное и профанное начала в личности художника представлялись юному автору трагическими антитезами: «Тюрьма плоти, я проклинаю тебя! – Восклицал в отчаянии Смар. – Отчего я связан этим трупом, он влачит меня по земле, меня, жаждущего подняться в небеса, устремиться в бесконечность?»[1563].

В середине 1840-х годов в письмах Флобера возникает мысль о том, что лишь приятие неизбежности антитезы возвышенного и низменного, божественного и человеческого начал позволяет снять ее трагический характер. «Поставив свою жизнь вне сферы общепринятого, удалясь от честолюбивых стремлений и пошлого тщеславия, чтобы жить чем-то более основательным, я полагал, что найду коль не счастье, то по меньшей мере покой. Заблуждение! Ведь в каждом из нас сидит человек, со всеми его потрохами и неодолимыми узами, соединяющими его с человечеством» – признается Флобер[1564].

---

[1559] Там же. С. 71. Эмманюэлю Вассу де Сент-Уэну, 4 июня 1846 г.
[1560] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 83-84. Луизе Коле, 30 августа. 1846 г.
[1561] Flaubert G. Voyage en Italie. P. 1083.
[1562] Sagne G., Gothot-Mersch C. Notices, notes et variantes. P. 1608.
[1563]. Flaubert G. Smar. P. 613.
[1564] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 66. Эмманюэлю Вассу де Сент-Уэну, 5 апреля 1846.

Тема становления художника стала центральной в «Первом "Воспитании чувств"». В этом романе возникает идея гармонии человеческих и сверхчеловеческих сторон личности творца: «будучи поэтом, он должен оставаться человеком: то есть и пестовать в сердце своем все свойства рода людского, и воплощать в жизни лишь незначительную их часть», исполняя «свой долг с божественным упорством»[1565].

В романе «Воспитание чувств» Флобер фиксирует и внешние и внутренние этапы формирования личности художника, в «Искушении святого Антония», погружаясь в глубины собственного сознания, он стремится проследить и сделать зримой метаморфозу профанного субъекта, становящегося творцом. Автор ищет ответа на вопрос, возможно ли, будучи смертным, конечным, существом, быть творцом, какова мера духовного и телесного в сакральном существе – художнике.

## 4.2. Сущность творческой личности: мирское и священное

Темы творчества и трансформации профанного субъекта в существо священное пронизывают все эпизоды первого «Искушения». Обе темы, неразрывно связанные между собою отношениями субъекта (творец) и действия (творчество), разворачиваются в столкновении мотивов противоречия и единства духовного и телесного, земного и небесного начал.

Антитеза земного и небесного возникает на первых страницах драмы. В молитве отшельника, обращенной к Марии, звучит восхищение ее неземными качествами: «Лишь несотворенный дух мог родиться от тебя <...> Не он ли, удаляясь, оставил звездный отблеск на твоем челе... Ты – аромат небес, украшение вечности <...>. Престол твой – облака, его подножье – полумесяц. С небес ты улыбаешься всем, любящим тебя»[1566].

---

[1565] Флобер Г. Первое «Воспитание чувств». С. 304, 310.
[1566] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849) // La tentation de saint Antoine / G. Flaubert. Paris : Louis Conard, 1924. P. 337.

Восторженное созерцание изображения Богоматери, рождает Голос, искушающий Антония сомнением в ее небесной сущности: «Она женщина, только женщина! <...> Она была любовницей Пантеруса, римского солдата с курчавой бородой. <...> И были братья у Христа, откуда же взялись они?»[1567]. Это сомнение в исключительно духовной сущности Богоматери есть сомнение в том, что священное рождено может быть только священным. Искушающий Голос, символизирующий чувственную сторону личности отшельника, вызывает явление Смертных грехов. Рядом с ними возникает крошечная фигура Логики, воплощающей рациональную сторону сознания Антония. Логика (разум), подобно бестелесному Голосу (чувству) смущает отшельника рассуждениями об относительности духовного и телесного. Логика начинает с мысли о невозможности единства души и тела в сакральном существе, и сомнения, внушенные разумом, ведут дальше тех, что были рождены чувством. «Кто мир создал?» – спрашивает Логика.

«Отец», – уверенно отвечает Антоний.

«А где был Сын в то время?» – недоумевает Логика. – Ну, где ж он был? Един с Отцом, на небесах, иль на земле? Там не было еще людей, а он ведь человек! А Дух Святой кем сотворен?».

«Они тогда все вместе были», – возражает Антоний.

«Вместе! – торжествует Логика. – Богов, выходит, трое!».

«Нет, Бог един! – спохватывается отшельник, но Логика продолжает: «Когда же Сын Иисусом стал, их оказалось двое. Но вот задача: Иисус – и Бог, и человек. А если так, где Бог скрывался, пока он только человеком был? И что случилось с Богом, когда не стало человека? Ведь умер он?».

«Да умер и воскрес», – соглашается Антоний, осеняя себя крестом.

«Но ежели он духом был до воплощенья в теле, то воскресать ему не нужно: он бессмертен. И что же приключилось с телом? Оно при нем, как прежде? И в теле заключена божественная сущность? Тогда он человек, и превратился в Бога.

---

[1567] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849) // La tentation de saint Antoine. P. 341.

Он с Богом слился вновь. Иисус – Бог во плоти, и если Сын, Отец и Дух Святой едины, то Бог и Дух Святой телесны.

Есть только плоть и больше ничего!»

«Нет! Нет! – ужасается Антоний. – Есть только Дух!»

«Конечно, – подхватывает Логика. – Иисус есть Бог, а Бог есть Дух. Однако же Иисус родился, ел, по земле ходил и спал, страдал и умер, но был при этом бестелесен! А разве Дух рождается, страдает, есть, спит или, быть может, умирает? А он ведь умер!

Так вот одно из двух: он, может быть, и не рождался и не умирал, а может быть, он не был Духом»[1568].

Логика не только внушает Антонию сомнения в божественной сущности Христа, но стремится уверить отшельника в относительности добра и зла, в тождестве Бога и Дьявола. Бог создал Дьявола, и, значит, он необходим. Дьявол способен проникать повсюду, подобно духу, и, следовательно, он часть самого Творца. И если Бог един и неделим, то Дьявол – Бог. «Ты поклоняешься творцу, так поклонись и Дьяволу!» – требует Логика[1569]. Вслед за этой репликой смутные тени Смертных грехов приобретают отчетливый вид, и Гордыня призывает Ереси.

Толпы гностиков выходят из тьмы. Диалог Антония и Логики оказывается интродукцией к этой живописной и музыкальной сцене:

Флобер ввел в драму явление гностиков, следуя агиографическим источникам: Антоний Великий беседовал с еретиками и, по свидетельству Афанасия Великого, побеждал их в споре. Писателя привлекали и живописные возможности эпизода. Эта сцена отмечена единством ярких зрительных образов и звуков: Музыка и пение сопровождают шествие Ересей. Офиты поют под «нежную и радостную, но медленную мелодию». Хором поют Манихеи, одетые в черные, расшитые серебряными полумесяцами плащи. Наконец, гностики составляют огромный хор, музыка становится громче, «рокочут струны,

---

[1568] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 359-360.
[1569] Ibid. P. 363.

вздыхают флейты»[1570]. Пение сопровождается танцем. Появление Ересей подобно балетному интермеццо:

«Раздается свист, топот, вой, лязг меди, дребезжат бубенцы, позвякивают колокольчики. Все звуки сливаются в ритме монотонном, стремительном, резком. Он нарастает крещендо – вихрем. Из глубины сцены длинными отдельными вереницами выступают со всех сторон Ереси и сходятся в центре, за спиной Гордыни. Головы их убраны венками цветов или змей, в руках они несут плети, книги, орудия пыток, идолов. Одни – нагие, другие в одеждах, расшитых золотом и рубинами, третьи в лохмотьях. Пестрят цветные амулеты, причудливые татуировки, звериные маски, огонь безумия горит в глазах. Дряхлые старцы трясут головами, танцуют юные девы, пляшут седобородые маги и лохматые, прикрывшие наготу волчьими шкурами пророчицы. Ереси прибывают, волна за волной, следуют друг за другом, держатся за руки, карабкаются на плечи друг другу. Логика железным посохом отбивает ритм, направляя их. Трясется, хохочет визгливо Гордыня»[1571].

Выход Офитов завершает соло танцовщицы со змеем:

«Толпа Ересей раздается, уступая дорогу хору Офитов. Они несут огромного Пифона, золотистого в сапфировых и черных пятнах. Стараясь держать змея горизонтально, дети поднимают его над головой, женщины прижимают к груди, мужчины – на уровне живота. Они останавливаются перед Антонием широким полукругом, развернув змея во всю длину. Вперед, перебирая струны лиры, выступает старец в белом одеянии, рядом с ним обнаженный отрок с флейтой. В центре оказывает танцовщица в шароварах из перьев павлина. Аспид обвивает ее прическу, со лба спускается на плечо, охватывает ожерельем шею, скользит на грудь, приподнимая голову, отвечая плавным движениям ее тела, она танцует, подняв руки, покачиваясь»[1572].

Однако не только живописность и следование «Житию Антония Великого» были причиной включения этой сцены в драму.

---

[1570] Ibid. P. 363-364.
[1571] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 363-364.
[1572] Ibid. P. 363-364.

Гностические учения, возникшие на заре христианской эры, имели множество различных ответвлений, но в целом гностицизм сочетает концепцию единого начала, разворачивающегося в серии эманаций, с элементами дуализма. Теология гностицизма «колеблется между пантеизмом и дуализмом, но в основе своей монистична»[1573]. В гностицизме обнаруживается стремление примирить священное и мирское, относительное и абсолютное, бесконечное и конечное, но отношения духовного и материального, сакрального и профанного, бесконечного и конечного мыслятся как непреодолимая антитеза. «Жизнь мира основана только на хаотическом смешении разнородных элементов, и смысл мирового процесса состоит лишь в разделении этих элементов и возвращении каждого в свою сферу»[1574].

Средоточием мирового процесса представляется человек. Будучи «тварью темных сил мира», он, по существу, не принадлежит им, так как душа «иноприродна» плоти и обитает в «надкосмической» сфере. Ядро гностицизма – концепция знания. Суть Гносиса заключается в ответе на вопросы: «Кто мы? Кем стали? Где мы? Куда заброшены? Куда стремимся? Как освобождаемя? Что такое рождение и возрождение?»[1575].

Гностицизм был особой интерпретацией христианства в духе крайнего спиритуализма, эта форма мировоззрения возникла в определенном историческом контексте. Однако гностические тенденции, по убеждению Александра Меня, сопровождают духовную историю человечества от эпохи эллинизма до наших дней: «Дух гностической теософии присутствует в александрийском иудействе и в неоплатонизме, в неопифагорействе и античных мистериях, в манихейской религии и каббале. Западное Средневековье знает его в форме альбигойства (катаризма), а восточное – в форме богомильства и павликианства. Гностические элементы присутствуют в учениях Бруно, Парацельса, Бёме. В новое время

---

[1573] Мень А. Библиологический словарь: в 3-х т. Т. 1. М.: Фонд имени протоирея Александра Меня, 2002. С. 271.
[1574] Соловьев В. Гностицизм // Христианство: энциклопедический словарь: в 2-х т. Т. 1. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. С. 415-418.
[1575] Энциклопедия мистицизма. СПб.: Литера. ВИАН, 1997. С. 102-103.

гностицизм возродился в теософии и антропософии, а также в восточных синкретических сектах»[1576].

В спорах гностиков Флобер образно представляет историю своей мысли, историю тех сомнений, о каких писал в «Агониях», «Мемуарах безумца», «Смаре» и первой части «Дневника», прежде, чем признать себя материалистом-спиритуалистом.

Гностики являются Антонию с вопросом: «Мы спрашиваем тебя, что есть Бог? Каким ты представляешь его себе? <…> Знаешь ли ты, что такое душа?»[1577]. Утверждая дуализм души и тела, они призывают отшельника стать одним из них – либо отказаться от всего человеческого, либо дать полную волю инстинктам плоти, что в том и другом случае неизбежно требует отказа от себя самого.

Отказ Антония следовать за гностиками вызывает новую череду видений. Смертные грехи утверждают свое присутствие во всех деяниях человека. Гордыня и Сладострастие требуют признать их побудительными мотивами творчества. «Я – мать поэтов, воинов, пророков, я создала богов!», – говорит Гордыня, утверждая силу духовного начала[1578]. Сладострастие же утверждает творческую силу начала телесного. Оно стремится к наслаждению, но к наслаждению бесконечному, к абсолюту: «Плоть беспредельна как дух, уж с давних пор все дети Евы исследуют ее и все постичь не могут[1579]. <…> Я радости творю, живописую образы»[1580].

Тема непримиримых противоречий души, устремленной одновременно к возвышенному и к низменному, будет развиваться в следующих сценах как противостояние Смертных грехов и Богословских добродетелей. Однако их противостояние окажется внешним: победа всякой добродетели неизменно оборачивается либо отсутствием деятельности, либо торжеством одного из Смертных грехов. В споре верх одерживает Сладострастие. На этот раз оно является Антонию в облике трех женщин.

---

[1576] Мень А. Указ. соч. Т. 1. С.271.
[1577] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 367.
[1578] Ibid. P. 420.
[1579] Ibid. P. 462.
[1580]Ibid. P. 425.

Две из них, Распутство и Прелюбодеяние, красивы, третья, Гнусность, отвратительна. Но вслед за монологом Гнусности, говорящей о «беспредельности плоти»[1581] возникают «Большие видения». В этих живописных эпизодах тема плотских наслаждений неразрывно связана с темой творчества.

Первая сцена – «Куртизанка и Лампито». Отшельник в этом эпизоде перевоплощается в афинского юношу. У дома гетеры Демонассы он слышит ее разговор со служанкой Лампито. В беседе служанки и госпожи речь идет об искусстве танца, о дорической пляске, игре на флейте, о художниках, стремящихся воплотить красоту Демонассы в скульптуре[1582].

Куртизанка, «чьи брови изогнуты, словно лук Аполлона, а лицо прекрасно как спокойное море», является здесь еще одним воплощением Сладострастия, на этот раз прекрасным и пробуждающим творческие импульсы. Художники находит в ее теле «воображаемую форму» и открывают «больше совершенства, нежели в идеале»[1583].

В образе Демонассы персонифицировано не только Сладострастие как один из Смертных грехов, но и платоновский Эрос – творящая сила. На этот смысл образа указывает ремарка к сцене:

«Внутренний дворик, окруженный двумя рядами дорических колонн, подпирающих помещения второго этажа, в глубине за колоннами голубые, украшенные медными узорами двери. <…> Спиной к зрителю женщина в желтом наряде с обнаженными руками, стоя на коленях, укладывает вещи, словно готовится к путешествию. Рядом стоит, опершись на колонну, и наблюдает за ее работой другая, белая туника, схваченная на плечах золотыми пряжками, прямыми широкими складками ниспадает на открытые сандалии»[1584].

Ремарка представляет собою аллюзию на полотно Тициана «Венера Урбинская». На втором плане картины Тициана изображен внутренний дворик с колоннами. В нем две женщины. Одна из них стоит на коленях перед открытым

---

[1581] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849. P. 462.
[1582] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 462-466.
[1583] Ibid. P. 465.
[1584] Ibid. P. 462-463.

сундуком, другая наблюдает за ее работой. На переднем плане картины изображена нагая женщина. Одни искусствоведы называют ее Венерой, другие – куртизанкой[1585].

В драме Флобера куртизанка намеревается покинуть Афины, и служанка обращается к ней почти с теми же словами, что позже произнесет готовая исчезнуть Венера из третьей версии «Искушения». «Без тебя тоскливыми станут пиры. <…> Ты пила мандесское вино из драгоценных кубков, садилась на колени к знатным гостям, и каждый, обняв твою талию, желал послушать твои речи. Философы горячо спорили о Прекрасном, художники, воздевая руки, восхищались твоим профилем, и поэты, бледнея, трепетали под своими туниками. <…> Варвары станут рукоплескать, когда руки твои станут плавно скользить по струнам египетской арфы, или зазвенит под смычком слоновой кости твоя изогнутая кифара, а из нежных уст польются сладкозвучные мелодии Музы!» – сетует Лампито[1586].

«Я своим поясом охватывала весь горизонт Эллады. Ее поля блистали розами моих ланит, ее берега были вырезаны по форме моих губ, и ее горы, белее моих голубиц, трепетали под рукою ваятелей. Моя душа присутствовала в распорядке празднеств, в форме причесок, в беседе философов, в устройстве государств», – говорит Венера[1587].

В следующей сцене – «Женщина и Пастух» – возникает библейский эпизод соблазнения Иуды Фамарью. Далее следует картина охоты и купания богини Дианы, в ней Антоний вновь и зритель, и, перевоплощенный в Актеона, участник действия.

В этих эпизодах видят свидетельство неспособности автора овладеть своей буйно разросшейся фантазией, порождающей все новые видения без всякой логики и связи между ними. Однако и эти сцены, и следующие за ними пир Навуходоносора, явление царицы Савской, шествие мифологических животных

---

[1585] Panofsky E. Problems in Titiat Mostly Iconographic. New York: New York University Press, 1964. P. 123-124.
[1586] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 465.
[1587] Флобер Г. Искушение святого Антония (версия 1874). С. 167.

связаны не только идеей трансформации Сладострастия и Гордыни в живописные живые картины, но и мотивом творчества. В них возникают образы, принадлежащие драме Флобера, и вместе с тем уже когда-то созданные воображением ветхозаветных поэтов (пир во дворце Навуходоносора, царица Савская, Иуда и Фамарь) и живописцев прошлого («Иуда и Фамарь», «Венера Урбинская», «Купание Дианы»). Коллективным бессознательным рождены видения легендарных животных: Химеры, Сфинкса, Единорога, Грифона, Феникса. Творчество представляется трансформацией плотского и низменного в духовное и возвышенное. Среди множества видений Антонию являются Поэты и Комедианты. Они воплощают в жизнь «причудливую фантазию», заставляя людей «смеяться до слез или кричать от ужаса»[1588].

Далее возникает вереница существ, принадлежащих и человеческому воображению, и природе, создающей все новые и новые формы жизни. Созерцание этих причудливых и бесконечно разнообразных творений природы и фантазии, рождает в душе Антония экстатическое желание «разрастаться, подобно растениям, вибрировать звуками, сиять светом, принимать все формы, проникнуть в каждый атом, вращаться в материи, самому стать материей, чтобы знать ее мысли»[1589].

Расположение эпизода, в котором отшельник охвачен желанием «быть материей», во всех вариантах драмы подчеркивает его ключевой для понимания текста характер. В третьей версии он возникает в финале драмы, а в первой и второй версиях помешен в композиционном центре «Искушения».

Желание Антония быть природой, творящей и познающей себя одновременно, может быть понято как желание автора стать художником, способным создать мир, столь же бесконечный, как вселенная, и так приблизиться к абсолюту. Здесь виден, пишет Тимоти Анвин, знак того, что Флобер к этому моменту стал уже учеником Спинозы[1590].

---

[1588] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 471.
[1589] Ibid. P. 496
[1590] Unwin T. Art et infini. P. 69.

Однако в 1849 году решение быть художником осознается самим Флобером как решение, но не как свершение: «Госпожа Бовари», «Саламбо» «Воспитание чувств», «Три повести» еще впереди. Ощущая в себе бесконечную творческую силу, писатель одновременно чувствует себя «конечным» существом, стоящим между безднами смертного небытия и вечной Природы, отождествляемой с искусством. Потому в первой версии «Искушения» эта сцена предшествует полету Антония с Дьяволом. Перед отшельником откроется бесконечность универсума, и начнется новый, более духовный этап искушений неверием в Бытие, в Творца и сомнением в возможности творчества и вечном существовании сотворенного мира.

В тексте 1849 года эпизод «Быть материей» имеет еще один смысл. Все предыдущие сцены драмы пронизаны мотивами противоречия духовного и плотского начал в личности художника. Вместе с тем Флобер занят выяснением того, какая из этих противоположных сторон рождает творческий импульс, и следует ли противопоставлять начало профанное началу сакральному. «Быть самой материей», природой, но природой мыслящей, то есть одухотворенной, значит снять эти противоречия, став неким нерасчлененным единством света, звука, формы и мысли, единством земного, телесного и сакрального, духовного.

Этот взгляд на мир и положение субъекта в мире подобен древнему мифологическому представлению о том, что «все есть во всем». При этом образ и предмет, субъективное и объективное, внутренне и внешнее, часть и целое оказываются полностью тождественными[1591]. «Там, где царит единение всего сущего, – пишет Жорж Батай, – все пронизано духовностью и просто не существует противопоставления между духом и телом»[1592].

В желании быть материей воплощено стремление Флобера погрузиться в те глубинные уровни внутреннего пространства, где не существует еще основанного на рациональном осмыслении мира различения телесного и плотского,

---

[1591] Кессиди Ф. Х. От мифа к л логосу: (Становление греческой философии). М.: Мысль, 1972. С. 44.

[1592] Батай Ж. Теория религии // Теория религии. Литература и зло. Минск: Современный литератор, 2000. С. 7.

прекрасного и безобразного, добра и зла. Здесь можно видеть стремления художника рассматривать бытие с особой, всеобъемлющей точки зрения, позволяющей видеть его единство и открыть «гармонию несогласующихся вещей»[1593].

Подвергая анализу творческое сознание, Флобер задается целью открыть пространство, где формируется творческий импульс, и задолго до возникновения концепций психоанализа обнаруживает источник творческой деятельности в той иррациональной сфере, которая в работах Фрейда и Юнга будет определена как бессознательное.

Становление творческой личности разворачивается в драме как череда испытаний страданием, страхом, отчаянием, как бесконечное преодоление искушений плоти и духа, сходных с древними инициациями, в частности с ритуалами Элевсинских мистерий.

Так эпизоды, в которых Антоний испытывает и преодолевает искушения плоти, соотносятся с Малыми мистериями, главная роль в которых отводилась постам, очищениям и жертвоприношениям. Полет с Дьяволом в бесконечном пространстве вселенной можно сопоставить с ритуалами Великих мистерий, включающими в себя выход за пределы города, то есть перемещение в иное, незамкнутое, пространство. И, наконец, та часть драмы, где перед отшельником проходит шествие древних богов, и две символические женские фигуры, Смерть и Сладострастие, требуют признать власть одной из них, сходны с заключительной частью Великих мистерий – в ней реконструировались древние мифы, «являлись» боги и герои[1594].

Непременным атрибутом этого последнего испытания было присутствие двух богинь, Деметры и Персефоны, символизирующих жизнь и смерть. Причем Персефона выступала посредницей между миром жизни и миром смерти, утверждая их тесную связь[1595]. Эти значения свойственны персонификациям

---

[1593] Флобер, Г. О литературе, искусстве и писательском труде. Т. 1. С.253. Луизе Коле, 27 марта 1853 г.
[1594] Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. М.: Энигма, 1996. С. 226.
[1595] Элиаде М. История веры и религиозных идей. С. 267-268.

Сладострастия и Смерти в третьей части флоберовской драмы. Заметим, что трехчастная структура – существенная черта не только Элевсинских мистерий, но и других древних обрядов, результатом которых был переход индивида из одного статуса в другой[1596].

Испытания, каким традиционно подвергался посвящаемый в таинства, включали в себя «проглатывание» его чудовищем с последующим освобождением, мнимую смерть и воскрешение. И этим частям ритуальной схемы инициаций есть соответствие в драме Флобера. Полет Антония с Дьяволом завершается сценой, в которой Дьявол «широко разевает пасть», и отшельник, с возгласом «Да, я иду, иду туда!», едва не погружается в нее[1597]. Мотив мнимой смерти и воскрешения в новом качестве завершает последнее видение Антония – «Шествие богов»[1598].

Посвящаемый в Элевсинские или иные мистерии, пройдя испытания, не получал бессмертия, как не получил его Антоний, Однако результатом испытаний в драме, как и древних таинствах, стало приобщение смертного существа к сфере священного.

### 4.3. Эпизод «Шествие богов»: к проблеме религиозного чувства Флобера

В каждой версии «Искушения святого Антония» сцена «Шествия богов» композиционно занимает сильную позицию. В третьей версии она находится в центре, а в первой и второй – расположена в финале драмы. В этом видении перед отшельником проходят звероподобные языческие идолы и причудливые, украшенные золотом, цветами и перламутром боги Африки. Священный Ганг везет на колеснице из слоновой кости своих богов и богинь. Являются закутанные

---

[1596] Heuzey J. Les Panathénées dans La Tentation de saint Antoine de G. Flaubert // Lettres d'humanité. 1950. Vol. IX. P. 264-267; Левинтон Г. А. Инициации и мифы // Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 1. М.: Большая Российская энциклопедия, 1997. С. 542.

[1597] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 508.

[1598] Ibid. В этой сцене отшельник «распростерся на земле лицом вниз, вытянув руки вдоль тела, неподвижный и застывший, словно мертвый».

в звериные шкуры боги Севера, а вслед за ними возникают старец Зороастр, священный бык Апис, прекрасные боги Олимпа, проходят древние боги римлян. Звучит и удаляется в бесконечном пространстве голос незримого Ветхозаветного Бога.

В критике эпизод «Шествия богов» понимается как образное изложение истории религий, бесконечной и безысходной истории человеческих заблуждений. «Это обзор религиозных концепций и верований всех эпох и всех народов, зрелище чарующе живописное, но цель его лишь в том, чтобы растревожить воображение и смутить разум», – объясняет смысл эпизода один из первых критиков флоберовской драмы – Жюль Леметр[1599]. «В странствии через эпохи и религии человек познает мир, – продолжает он. – Однако мораль этого странствия проста. «Какова цель всего этого?» – вопрошает Антоний. «Цели нет», - отвечает ему Дьявол. Идеал автора – сам бесконечный и бесстрастный процесс познания»[1600].

Б.Г. Реизов, рассматривает эту сцену в первой версии драмы как «обозрение религий», необходимое для решения основной задачи: Флоберу «нужно было показать христианство как одно из очередных заблуждений человечества, не слишком оригинальное и столь же безумное, как всякая иная религия или секта»[1601].

Первые читатели «Искушения» упрекали автора в аморальности, с которой он «превращает истинно верующего в безбожника»[1602], а трогательную христианскую легенду в «философско-пантеистическую оргию»[1603].

Современные исследователи, связывая такое истолкование шествия богов с мировоззрением Флобера, называют его писателем, создавшим «мир без Бога, и без смысла, пустой и темный, нравственный ад»[1604], нигилистом,

---

[1599] Lemaître J. Gustave Flaubert. Les romains de mœurs antiques // Gustave Flaubert: Textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris: Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006. P. 426.
[1600] Ibid. P. 426.
[1601] Реизов Б. Г. Творчество Флобера. С. 93.
[1602] B. A. (Barbey d'Aurevilly J.) L'apocalypse de M. Flaubert.
[1603] Douhaire P. Op. cit. P. 415-416.
[1604] Lalo Ch. Op. cit. 1947. P. 146.

воспринимающим веру со снисходительным скепсисом эрудита[1605]. «В сознании Флобера было понятие Бога, - пишет Жак Шессекс, - но это такое же понятие в ряду других, как понятие гарема, Востока, глупости, лекаря, Парижа, литературной или политической фальши или нравов нормандской провинции. Тайна Бога осталась ему недоступной»[1606].

Диана Ринсиог, автор диссертации о мировоззрении Флобера, признавая, что религиозное сознание автора «Искушения» является самой интересной и самой парадоксальной стороной его духовной жизни, утверждает: «Вера Флобера есть неверие»[1607]. Но эта сцена, будучи живописным «каталогом» религий и верований, является одним из искушений героя, соблазном, уверившись в конечной природе богов, отказаться от стремления к бесконечному, то есть от творчества. «Шествие богов» в драме Флобера дает представление о фундаментальном единстве религиозных феноменов и неистощимой новизне способов их пластического выражения – от безобразных идолов до прекрасных олимпийских богов. Религиозное начало в них неотрывно от эстетического.

Работая над этой сценой, Флобер тщательно изучал труд Фридриха Крейцера о символических и мифологических формах древних религий[1608]. Он изображает языческих богов с точностью историка религий[1609], вместе с тем в этом эпизоде возникают аллюзии на известные произведения живописцев и скульпторов. «О, Фидий, - говорит Юпитер, - ты изваял меня столь прекрасным, что те, кто умирал, не увидев меня, почитали себя проклятыми. Чтобы создать меня, ты выбрал изысканные материалы: золото, кедр, слоновую кость, черное дерево, драгоценные камни — все эти сокровища растворялись в красоте, как

---

[1605] Douchin J.-L. Le bourreau de soi-même. P. 102
[1606] Chessex J. Op. cit. P. 109.
[1607] Rînciog D. Histoire et mentalités dans l'oeuvre de Gustave Flaubert: étude sur la correspondance. Ploiesti: Editura Universitatii din Ploiesti, 2002. P. 74.
[1608] Creuzer F. Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques. 4 tomes en 10 vol. dont un de 262 planches ill. Paris: J. Kossbühl et Firmin-Didot frères, 1825–1851.
[1609] Heuzey J. Op. cit. P. 264-267.

элементы одной и той же природы в великолепии целого. Моей грудью дышала Жизнь. В руке я держал Победу, в очах моих сияла Мысль»[1610].

Явление Вакха и его свиты восходит к полотнам Тициана, Пуссена, Ноэля Алле: «На колеснице, запряженной пантерами, возлежит Вакх. Чело его убрано миртами, он с улыбкой глядится в хрустальное зеркало. Его окружают Силены, одетые в плащи из красной шерсти, Сатиры в козьих шкурах, Менады с небридами на плечах. Все они поют, пьют, пляшут, играют на флейтах <…>. Неистовые вакханки с черными масками в руках трясут головами, раскачивая в такт музыке свисающие им на лоб виноградные гроздья. <…> Сатиры обнимают их и пляшут, раздувая от удовольствия толстые ноздри, высоко поднимая амфоры, они льют вино, и красные брызги пятнают лица хмельных менад»[1611].

В монологах боги говорят о творчестве. «Отец театров и вина, древние боги не желали внимать чудному соблазну твоих дифирамбов. Ты творец нового ритма и бесконечных форм!» - поют вакханки[1612].

Музы, обращаясь к Смерти, оплакивают упадок искусства: «Позволь нам оплакать нас самих, Смерть, ведь никому нет больше дела до нас. Когда-то мы чтили тебя, мы высекали надгробия, мы увековечивали великие сражения. <…> Оплачем просторные театры и нагих танцоров! О, Талия, высоколобая богиня, мать комедии и геометрии, где твоя тяжелая палица, где твой смех, что плескался в толпе, как плещутся волны Ионийского моря у прибрежных утесов? Нет больше твоих стройных хоров, Мельпомена, не сменяют друг друга строфы и антистрофы. Прощайте, высокие золоченые котурны, длинные плащи, священные гимны, прерывавшие ужасы трагедий, безыскусные стихи, леденившие душу!»[1613].

---

[1610] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 546.
[1611] Ibid. P. 561.
[1612] Ibid. P. 561-562.
[1613] Ibid. P. 562.

Мотив творчества звучат даже в речи Крепитуса – древнеримского бога физических отправлений: «И у меня были свои праздники, великие дни моей славы. Добрый Аристофан вывел меня на сцену»[1614].

Музыка сопровождает монологи богов: монотонно играет на тростниковой флейте увенчанный алыми цветами африканский бог, хрустальные колокольчики звенят на колеснице Ганга, под звуки лиры сетуют о прошлом величии Музы и Аполлон.

Речи богов меняются от примитивного бормотания бесформенных идолов к пеану Аполлона, гимну вакханок, плачу женщин Тирса по Адонису, ламентациям Муз.

Боги в «Искушении» гибнут, чтобы дать место все новому и более совершенному символическому воплощению сакрального, демонстрируя творческий характер того кризиса верований, о котором много позже скажет Мирча Элиаде: «Именно из-за глубинных кризисов и креативности ими порожденной, религиозные традиции способны к обновлению … напряженность и отчаяние, вызванные религиозным обесцениванием брахманского ритуала, дали ряд выдающихся творений духа, каждое из которых представляет собой отдельное и смелое разрешение одного и того же кризиса»[1615].

«Шествие богов» представляет собою не только пластическое изображение истории религий, но историю эстетических представлений и важный этап инициации: приобщение непосвященного к древней традиции, сакральному знанию. Явление богов было непременной частью ритуалов мистерий. В драме эта сцена символизирует один из важнейших этапов инициации героя: необходимость преодолеть искушение «не быть собой», и, усваивая прошлое, сохранить свою личность в настоящем.

Таким образом, сцена «Шествия богов» имеет не только «исторический», но и личный смысл. Здесь отразился религиозный кризис, пережитый Флобером в 1837-1839 годы: тревоги судьбы и смерти, сомнение в милости Творца,

---

[1614] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 567.
[1615] Элиаде М. История верований и религиозных идей. С. 6.

создавшего смерть и зло, попытка противопоставить вере абсолютное сомнение, открытие того, что абсолютное сомнение – это вера, но вера в Ничто, а отрицание творца есть отрицание Бытия и возможности творчества. Кризис этот разрешился в 1840–1841-е годы, тогда Флобер, называя себя материалистом-спиритуалистом, пишет в Дневнике: «Я хочу, чтобы Христос существовал, и я знаю, что это так и есть, потому что страсти Христовы самое прекрасное, что есть на свете»[1616].

В это время он приходит к мысли, что «мораль без религии – нелепость, имеющая ценность только для философского ума»[1617]. Умозрительная философия, как и наука, представляется ему ограниченной. Противопоставляя ее поэзии, подобной бесконечному мирозданию, он замечает: «Поэзия <…>, есть действие, образное выражение деяний и чувств; она как мир, в ней есть свои моря, источники, чтоб утолить нашу жажду; а глотка философии пересохла от праха небытия всех ее систем»[1618].

Эстетизм Флобера, ставший экзистенциальным принципом, неотделим от религиозного чувства. В юности мироздание представляется ему эстетически организованным универсумом: единством Природы, Поэзии и Бога[1619]. «Меня больше всего привлекает религия. То есть все религии вообще, одна не более, чем другая. Каждый догмат в отдельности меня отталкивает, но чувство, его породившее, представляется мне самым естественным и самым поэтичным из всех человеческих чувств. Не люблю тех философов, что видели в религии одно лишь фиглярство и глупость. Я нахожу в ней инстинкт и потребность, а потому одинаково уважаю негра, целующего свой фетиш, и католика, преклоняющего колена пред Сердцем Иисусовым», – скажет он позже в письме к Мари-Софи Леруайе де Шантепи[1620].

В этом приятии всех форм верований С. Н. Зенкин обнаруживает «осознанную тенденцию к эстетическому пантеизму», свойственную также

---

[1616] Флобер Г. Дневник 1840–1841 годов. С. 145.
[1617] Там же. С. 151.
[1618] Там же. С. 145.
[1619] Flaubert G. Smar. P. 606-607.
[1620] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 391. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 30 марта 1857 г.

современникам Флобера – Нервалю и парнасцам. Важным представляется замечание исследователя о двух мотивах, возникающих в этом письме: «равноправие разных культов, и чувство единой субстанции религиозного инстинкта, который одушевляет все эти разные формы религии»[1621].

Вера представляется Флоберу необходимым условием творчества. «Искусство, – уверен он, – не требует от нас ни снисходительности, ни вежливости, ему нужна лишь вера – всегда вера – и свобода»[1622].

Вопросы религии и веры занимают его еще и потому, что эта сфера открывает особые возможности самопознания. «Философия познает субъекты, - объясняет эту ситуацию Жак Маритен, - но познает их как объекты, всецело вписываясь в отношение интеллекта к объекту, в то время как религия входит в отношение субъекта к субъекту. <…> Религия по существу является тем, чем никакая философия быть не может: отношением личности к личности со всем заключенным в нем риском, тайным страхом, доверием, восхищением и томлением. <…> Религиозное познание содержит в себе элемент откровения»[1623].

Флобер отождествлял себя с героем драмы: «В *Святом Антонии* я сам был Святым Антонием», – писал он Луизе Коле, признаваясь, что «поместил в нем себя»[1624]. Христианская легенда стала основой индивидуального мифа писателя. Потому анализ сцены «Шествие богов» позволяет приблизиться к проблеме религиозного чувства Флобера, тому, что «является одним из сущностных (непреходящих) человекомирных отношений – отношением человека к трансцендентальной реальности или <…> глубинным общением с духовной основой бытия»[1625]. «"Искушение святого Антония", – заметил Алан Безансон, –

---

[1621] Зенкин С. И. Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы). М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. С. 29-30.

[1622] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 379. Лорану Пиша, 2 октября 1856 г.

[1623] Маритен Ж. Краткий трактат о существовании и существующем. М.: РОССПЭН, 2004. С. 47.

[1624] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 164. Луизе Коле, 1 февраля 1852 г.

[1625] Сагатовский В. Н. Философия антропокосмизма в кратком изложении. СПбГУ. URL: http://anthropology.ru/ru/edition/filosofiya-antropokosmizma-v-kratkom-izlozhenii (дата обращения: 29.03.2015). Настоящим содержанием религиозного чувства Вильгельм Виндельбанд называл

самая личная книга Флобера, самая искренняя. Он предлагает в ней результат долгого и бесконечно серьезного изучения проблемы, важной для каждого человека: что он принимает – Творца или небытие»[1626].

Герой Флобера созерцает шествие и гибель древних богов. Смерть, щелкая бичом, направляет шествие, Логика и Дьявол убеждают его в неизбежной гибели всего священного. «Все они прошли, а значит и твой…» - медленно произносит Дьявол в финале этой сцены. «Все прошли, и значит твой – тоже…» – подхватывает Логика[1627]. Антоний остается один во тьме. И в этом одиночестве звучит молитва, выдержавшего испытание веры отшельника. До этого все действие драмы разворачивалась как прерванная молитва. В первой сцене Антоний, завершив дневные труды, начинает читать Ангельское приветствие, но едва он произносит «Аве, Мария!», как звучит искушающий Голос, за ним являются Смертные грехи, Логика, Дьявол, ересиархи и гностики, царица Савская, и тщетной остается всякая новая попытка продолжить молитву.

Теперь молитву Антония не могут прервать ни Дьявол, ни Логика, ни Смертные грехи, ни Смерть:

«Слышу яростные вопли Демона, но с твоею силой, Господь всемогущий, я насмеюсь над его злобой! Пусть длятся ужасы искушений – я буду петь хвалу тебе, я ухвачусь за покаяние, подобно тонущему в море, кого заметили, призывают, и он собирает все силы, чтобы взобраться на борт лодки. Прими меня и помилуй! <…> В порыве любви, молитва потоком несет радостную душу мою, слова трепещут на устах, и я не успеваю произнести их. Боже! Боже! Я хотел бы в едином звуке выразить всю песнь жизни моей, излить душу в слезах, пусть солнце твоей милости вознесет ее к тебе, Вседержитель!»[1628].

Размышляя о времени, предшествующем появлению христианства, Флобер писал: «тогда богов *уже* не было, а Христа *еще* не было, то было - от Цицерона до

---

«отношение конечного к бесконечному». (Виндельбанд В. История новой философии в её связи с общей культурой и отдельными науками: в 2-х т. Т. 1. СПб.: Тип. В. Безобразова,1903. С. 165).

[1626] Besançon A. La religion de Flaubert // URL: http://www.asmp.fr/travaux/communications/2011_01_24_besancon.htm (accessed: 13.01.2015).

[1627] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 570.

[1628] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 574-576.

Марка Аврелия - неповторимое время, когда существовал только человек»[1629]. Флобер здесь говорит об одиночестве, в котором рождается личная вера, та «пламенная вера, что творит и действует»[1630].

Мысли Флобера свойственна была особая диалогичность, сказавшаяся в организации структуры драмы – ее эпизоды представляют собою либо спор, либо шествие, но и в шествиях гностиков, ересиархов, легендарных животных и в «Шествии богов» есть яркий момент спора, противоречия. Эти сцены разворачиваются как диалог, цель которого - понимание себя самого, поиск целостной экзистенции.

Обобщая анализ повествовательной логики драмы, отметим: темы творца и творчества, пронизывая все ее эпизоды, позволяют обнаружить композиционную стройность текста. Сущность творческого процесса представляется в драме движением от бессознательных импульсов (Голос искушающий) к их рационализации в антитезах христианской веры (Смертные грехи и Богословские добродетели) и разума (Логика), строго определяющих границы добра и зла, прекрасного и безобразного. Но далее осмысление этих противоречий с позиции художника, воспринимающего их как необходимо существующие явления единого мира, трансформирует аффекты в образы. Мысль художника, создающего образ, разрешает противоречия, так как художественный образ представляет собою «великий синтез»[1631]. В нем плотское и временное трансформируется в духовное и вечное. Формирование творца разворачивается в драме Флобера как приобщение профанного существа к сфере священного, как опыт мистического самопознания, в котором происходит становление новой личности.

В письмах Флобер вновь и вновь будет возвращаться к проблемам творчества и существования художника, понимаемым как испытания и

---

[1629] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 451. Эдме Роже де Женетт, 1861 г.
[1630] Там же. С. 259. Луизе Коле, 31 марта 1853 г.
[1631] Там же. С. 253. Луизе Коле, 27 марта 1853 г.

бесконечное становление. «Красота, – скажет он позже, работая над романом «Госпожа Бовари», – дается только через жертву... Ты будешь одинок, ты разобьешь ноги в кровь, адское отвращение будет владеть тобою на всем пути; ни одна из человеческих радостей не будет тебя радовать, <...> и, увлеченный вихрем, ты покатишься, видя на горизонте лишь один маленький огонек. Но он будет расти как солнце, золотые лучи упадут на твое лицо, проникнут в тебя, озарят изнутри, ты почувствуешь себя легким, станешь весь – дух, и, после каждой потери крови, тебя будет все меньше тяготить плоть»[1632].

В 1852 году Флобер, перечитывая драму, скажет: «В «Святом Антонии нет плана»[1633], но это время – новый этап в творчестве писателя, ставящего перед собою иные задачи. Их решению будут подчинены вторая и третья версия драмы.

Драму о святом Антонии называют «восточной грезой Флобера»[1634]. Восток ней и место действия, и символическое пространство, в котором формируется творческая личность, и одновременно – сфера бессознательного, рождающего художественный образ. Метафорическим выражением этого пространства стал образ царицы Савской.

В Ветхом Завете и в Коране, царица Савская (Балкис или Белкис) символизирует мудрость, богатство и магическую силу. Балкис Флобера прекрасная и, как нечто чужое, пугающая, полная чувственного соблазна, владеющая земными сокровищами и магическим тайным знанием царица. В этом образе соединяется представление о Востоке – источнике поэтических красот и родине древнейших философских истин.

Весной 1849 года Флобер работал над эпизодом явления царицы Савской и в одном из писем замечает: «Восток танцует на краешке моего стола, звенят колокольчики верблюдов и заглушают те фразы, что звучат в моем сознании»[1635].

В это время он готовился к путешествию на Восток, о котором давно мечтал[1636], но прежде желал завершить «Искушение святого Антония». В одном

---

[1632] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 304. Луизе Коле, 21-22 августа 1853 г.
[1633]. Там же. С. 164. Луизе Коле, 1 февраля 1852 г.
[1634] Gothot-Mersch C. Introduction. P. 19.
[1635]Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 504. Á son oncle Parain, 5 mai 1849.

из писем 1845 года он советовал старшему другу, Альфреду Ле Пуатвену, оставить восточное путешествие для второй половины жизни, а прежде «выразить все, что есть в тебе действительно своего, незаурядного, индивидуального»[1637]. К мистической колыбели искусства должно отправиться не профану, но субъекту сакральному – художнику.

Наконец, драма закончена, представлена друзьям, приговорена ими к сожжению. Флобер думал совершить паломничество на Восток состоявшимся, уверенным в себе художником, но везет с собою боль первого поражения и сомнения в отношении своего «внутреннего, литературного состояния»[1638].

Путешествие длилось полтора года. Спутником Флобера был Максим Дю Кан. В конце октябре 1849 года друзья покинули Францию и 4 ноября прибыли на Мальту. Далее их путь лежал в Египет, они поднялись по Нилу, пересекли Палестину, Сирию, Ливан и ровно через год, в ноябре, достигли Константинополя, оттуда направились в Афины, зиму 1851 года провели в Греции, весну в Италии, и вернулись на родину в июне.

Все это время Максим Дю Кан изумлялся безучастности Флобера ко всем восточным красотам и древностям. Он долго мечтал о Востоке, и вот, оказавшись там, немедленно устал от обилия впечатлений, заскучал, постоянно говорил о Франции, о неудаче «Святого Антония», и в храме Изиды погрузился в чтение новейшего французского романа, купленного в Каире. Но для Флобера, при внешней его отстраненности, путешествие было серьезной внутренней работой, странствием в двух мирах: в мире реальном, где писателю открывались новые стороны действительности, и в идеальном пространстве творческой инициации[1639].

---

[1636] «Сообщаю Вам замечательную новость, – пишет он Франсуа Парену, – в октябре мы с Дю Каном отправляемся в Египет, Сирию и Персию». (Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 504. Á son oncle Parain, 5 mai 1849. P. 504).

[1637] Flaubert G. Correspondance. Vol. I. P. 229. Á Alfred Le Poittevin, 13 mai 1845.

[1638] Ibid. P. 708-709. Á Louis Bouilhet, 14 novembre 1850.

[1639] Orr M. Flaubert’s Egypt: crucible and crux for textual identity // Travellers in Egypt. London; New York: I. B. Tauris Publishers, 1998. P. 189-200.

Странствуя по Востоку, Флобер постоянно размышлял о прошлом и будущем, задавая себе вопросы: «Что я стану делать после возвращения? Что буду писать? Чего буду стоить? Где мне лучше жить? Какой линии держаться? Хорош или плох «Святой Антоний»[1640]. А по возвращении из путешествия, формулируя принципы объективного письма, он скажет: «Я продвинулся в эстетике, или, по крайней мере, утвердился на давно избранном пути», и подчеркнет: «*Я знаю*, как надо писать»[1641]. С новых эстетических позиций он редактирует драму, стремясь к большей композиционной стройности и психологической достоверности, ищет «наиболее подходящий для нее стилевой регистр»[1642].

Содержание драмы в целом осталось прежним: испытания отшельника, как и в первой версии, символизируют становление творческой личности. Стиль второго «Искушения» по-прежнему живописен. И все же в 1856 году над «Искушением святого Антония» работает другой Флобер – не лирик, но уверенный в своем призвании прозаик, ясно представляющий себе идеал стиля. Второе «Искушение», не утратив живописности, приобретает особую экспрессию: сокращение реплик и монологов, сведение к минимуму пейзажных, музыкальных и хореографических ремарок позволило усилить драматическое начало текста. Первая версия драмы, с ее живописными ремрками, лиризмом, речами героев, подобными дуэтам, сольным или хоровым партиям, с ораторией барокко. Во второй версии на первый план выступают черты, свойственные философской драме.

Метаморфозы стиля второго «Искушения» определены новыми акцентами содержания. Мотив искушения теперь связан не столько с отказом от призвания, сколько с сомнением в возможности овладеть совершенной формой. Изменился, стал сильнее и увереннее в себе герой: Антоний второй версии – субъект более

---

[1640] Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 122. Матери, 5 января 1850 г.
[1641] Там же. С. 160. Луизе Коле, 16 января 1852 г. Выделено Флобером.
[1642] Там же. С. 376. Луи Буйе, 7 июля 1856 г.

мыслящий, в отличие от первого, более чувствующего, Антония. Это не поэт, преодолевающий смятение, но художник, способный обуздать гордыню.

В 1872 году писатель вновь вернулся к истории Антония Великого. К этому времени он определил искусство как познание истины посредством прекрасного, эта мысль часто звучит в его письмах[1643]. И в третьей версии «Искушения», как и в романе «Бувар и Пекюше», Флобер занят выяснением границ человеческого познания и самой возможности истинного знания о мире. Вновь в тексте драмы отразился поиск идентичности субъекта, мыслящего себя художником. В третьей версии связь искушений с идеей творчества по-прежнему останется актуальной, но теперь Антоний подвергнется искушению истиной и соблазном отказаться от стремления к ней.

В драме сохранятсяь явления мифологических животных, шествие богов, полет Антония с Дьяволом, но ее композиция изменится, в ней возникнут новые образы, искушающие Антония жаждой истины или мыслью о тщетности знания. Отшельнику явится его ученик Иларион. «Обладание истиной дает радость»[1644], – скажет он Антонию, смущая его сомнением в истинности христианского учения, смысле мученичества и уединенной жизни отшельника: «Вся наша заслуга лишь в жажде Истины. Религия одна не истолкует всего, и разрешение вопросов, которых ты не признаешь, может сделать ее более неуязвимой и более высокой. Итак, для ее спасения нужно общаться с братьями — иначе церковь, как собрание верующих, была бы лишь пустым словом — и выслушивать все доводы, не гнушаясь ничем и никем»[1645]. Но явление «всезнающего» Гимнософиста заставит усомниться и в ценности знания: «Благодаря тому, что я познал все существующее, оно не существует больше»[1646].

---

[1643] «Искусство должно стоять выше личных пристрастий и нервических чувствований! Настало время, пользуясь неким беспощадно-холодным методом, придать Искусству точность физических наук! Но для меня главной трудностью по-прежнему остается стиль, форма, то не поддающееся определению *Прекрасное*, что возникает из самого замысла и есть чистое сияние Истины, как говорил Платон». (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Т. 1. С. 389. Мари-Софи Леруайе де Шантепи, 18 марта 1857 г. Подчеркнуто Флобером).
[1644] Флобер Г. Искушение святого Антония (версия 1874). С. 80.
[1645] Флобер Г. Искушение святого Антония (версия 1874). С. 82.
[1646] Там же. С.115.

Некоторые образы первой версии приобретут иной смысл. Так Елена-Эннойя, в первом «Искушении» символизировала творческую мысль: «Она была мыслью Отца, Нус, создавшая Вселенную и миры», – восклицает ее спутник, Симон-маг[1647]. А в тексте 1874 года Елена станет воплощением мудрости: «Она Минерва! Она – Дух Святой!», – говорит на этот раз Симон-маг[1648].

Ересиархи и гностики в первом «Искушении» являются перед Антонием, вопрошая: Что есть Бог? Что такое душа?[1649]. А в третьем «Искушении» эпизоду с гностиками предшествует появление Илариона, ученика Антония, и его слова: «Господь сказал: Много еще я могу сказать вам». Они знают это многое»[1650], – подчеркивают доминирующую роль темы истины в «Искушении» 1874 года.

Явление Сфинкса и Химеры (Разума и Фантазии) в первой завершается сомнениями отшельника в реальности или иллюзорности видений[1651], а в третьей версии Антоний задается вопросом, как связана материя с мыслью и в чем состоит Бытие[1652]. Эпизод «Быть материей», центральный в ранних версиях, станет завершением драмы 1874 года. Вновь, созерцая явления множества существ, сотворенных воображением и природой, Антоний пожелает «быть самой материей». Но в первом «Искушении», как заметила Жизель Сежанже, герой, желал стать материей, принимая ее формы: «je voudrais <..> me blotter SOUS toutes les formes» а в окончательном варианте драмы Антоний желает «укрыться в каждой форме»: «me blotter Sur toutes les formes». «Святой Антоний жаждет принять разные формы, не отождествляя себя ни с одной из них. Изменение предлога *sous* на *sur* знак того, что герой не желает быть поглощенным материей. *Быть* материей означает *владеть* всеми ее формами. *Быть* и *иметь, сущность* и *существование* – эти категории в третьей версии «Искушения» приведены в гармонию»[1653].

---

[1647] Flaubert G. La Tentation de saint Antoine. (1849). P.378.
[1648] Флобер Г. Искушение святого Антония (версия 1874) / пер. М. А. Петровского. С. 119.
[1649] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 367.
[1650] Флобер Г. Искушение святого Антония (версия 1874). С. 87.
[1651] Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P. 480.
[1652] Флобер Г. Искушение святого Антония» (версия 1874). С. 190.
[1653] Séginger G. L’ontologie flaubertienne: une naturalisation du sentiment religieux // La revue des lettres modernes. Gustave Flaubert. Mythe et religions. 1988. No. 865 / 872. P.80.

Действительно, в финале третьего «Искушения» звучит не паскалевский «ужас бездны», как это было в драме 1849 года, но близкое Спинозе пантеистическое приятие бесконечного мира: «О, счастье! Счастье! Я видел рождение жизни, видел начало движения»[1654].

В искушениях, испытаниях веры и мистическом самопознании происходит приобщение профанного субъекта к сфере сакрального, Антоний в финале драмы – символическая фигура художника, способного «уподобляться субстанции, духу даровать тело и материи дух»[1655], и лик Христа в солнечном диске сияет над ним как образ Вечного Творца.

«Моя жизнь – это не события, моя жизнь – это мысль», – писал Флобер в юношеском исповедальном романе «Мемуары безумца» [1656]. В «Искушении святого Антония» жизнь писателя представлена в драматической форме как история его мысли. Каждый вариант драмы – автопортрет художника, и взгляд на себя со стороны предопределяет исповедальный характер текста. Форма этой исповедальной автобиографии синтетична. В ней сочетаются черты видения, мистерии и философской драмы. Обращение к формам видения и мистерии позволило Флоберу выразить непосредственно пережитый им опыт встречи с трансцендентным. Черты философского диалога определены диалогическим характером мышления писателя и неутолимой жаждой истины, что искушала его вести бесконечный спор с самим собой.

---

[1654] Флобер Г. Искушение святого Антония (версия 1874). С. 200.
[1655] Flaubert G. L’Éducation sentimentale (1845). P. 1024.
[1656] Флобер Г. Мемуары безумца. С. 64.

## Заключение

Обращение к категории «творческая индивидуальность» позволило определить границы и представить периодизацию раннего творчества Флобера, проследить эволюцию повествовательной техники, жанровых форм и эстетических принципов, обнаружить основы мировоззрения писателя, источники его представлений об искусстве и субъекте творчества, выявить эстетическую ценность и единство художественного мира ранней прозы, разнородного лишь на первый взгляд.

Основой единства художественного мира ранних сочинений явился воплощенный в них внутренний опыт автора: обращение к проблемам человеческого существования, поиски идентичности. Флобер последовательно задает себе вопросы, сходные с теми, какие в связи с «интересом к жизни личности»[1657] формулировал Кант: Что я могу знать? Что я должен делать? На что смею надеяться? Что такое человек?» [1658].

Ответом на вопросы об устройстве мира и души человека стали сочинения исторического, психологического, мистического и философского циклов 1831–1838 годов. Трагическая природа флоберовского историзма, мрачный психологизм ранних новелл обусловлены влиянием позднеантичного и ренессансного видения истории (Плутарх, Тацит, Коммин, Фруассар), своеобразным восприятием идей Мишле, трагического историзма Шекспира, отрицанием провиденциализма Вольтером, уроками романтической литературы, в том числе «неистовых романтиков». В психологических новеллах воплощены близкие Паскалю представления о человеке-химере, невиданном хаотическом существе.

---

[1657] Гулыга А. В. Кант сегодня // И. Кант. Кант. Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. С. 8.
[1658] Кант И. Логика. Пособие к лекциям 1800 года // И. Кант. Трактаты и письма. М.: Наука. С. 333.

Главным мотивом человеческой деятельности в исторических и психологических сочинениях выступает мотив власти. Власть в это время Флобер понимает так, каким представляли этот феномен античные и ренессансные историки – это власть над жизнью. Мотив власти над телом, возникающий в исторических и психологических новеллах трансформируется в мотив власти тела, подчиняющего субъекта, ведущего его к преступлениям и обрекающего на смерть. Эрос и Танатос (страсти и смерть) владеют и миром, и душой человека.

Вместе с тем историю и жизнь человеческой души Флобер воспринимает не только метафизически, но и эстетически. В истории его привлекает «пластическая красота» страстей, и напряжение внутренней жизни героев психологических новелл имеет в основе не только жажду власти, но чувство прекрасного, стремление к абсолюту.

Эмпирические представления о мире и человеке Флобер обобщает в жанрах видения и мистерии. Сатана и Смерть соперничают в них за право называться воплощением бесконечности, и оба толкуют историю как путь в небытие. Оба, выдавая себя за причину и следствие всего существующего, претендуют на обладание творческой силой. Однако власть их ограничена, и центром мироздания выступает Вечный Творец – истинный источник гармонии и творческой силы. Главной темой «мистических произведений» становится не зло, царящее в мире, но искушение, признать Эрос и Танатос воплощением абсолюта.

В мистерии «Пляски Смерти» возникает образ Поэта. Искушения обращены к нему, и в этом он становится подобным Сыну Божьему. Писатель размышляет о структуре универсума с тем, чтобы определить свое место в нем и ответить на вопрос «что я должен делать?». Образ Поэта – один из ключевых символов романтической эпохи – стал выражением творческой индивидуальности Флобера. В философских новеллах Флобер представляет Поэта либо созданием смертным и подверженным аффектам, либо воплощением совершенного разума, бесстрастным и свободным от универсальной власти Эроса и Танатоса. Флобер исследует рациональную и иррациональную сферы творческого сознания, прибегая к образам сновидения и безумия. Антитеза рационального и

иррационального, способ ее метафорического осмысления предвосхищает идею Ницше об аполлоническом и дионисийском началах творчества.

В конце 1830-х годов противоречия рационального и иррационального казались Флоберу неразрешимыми, и, выбирая между богоравным, но равнодушным к земной красоте сверхчеловеком и одаренным эстетической интуицией безумцем, Флобер отождествляет себя с последним.

Поэт-безумец становится героем, а безумие – одним из главных мотивов автобиографических сочинений 1838–1839 годов. В первых произведениях этого цикла («Агонии, скептические мысли», «Мемуары безумца») возникает тема призвания, стремления к творчеству и мучительного сомнения в собственных возможностях. Прежде творчество казалось ему страстным порывом, но теперь, желая воссоздать мир в его бесконечности, Флобер сталкивается с ограниченными возможностями формы. Отчаявшись выразить в слове бесконечную мысль, он называет себя немым, тщетно жаждущим говорить.

В противостоянии мысли и слова Флобер видит неразрешимое противоречие. Источником противоречия оказывается сам субъект творчества: ему принадлежат бесконечная мысль и конечное слово.

Усомнившись в творчестве, Флобер предпринимает попытку сделать абсолютное сомнение мировоззренческой позицией. Обобщением этого этапа внутреннего опыта писателя стала мистерия «Смар». В ней он представляет противоречия своего сознания в образах отшельника (вера), Сатаны (разум и гордыня) и бога гротеска (персонификация сомнения). В символической форме изображает он стремление сделать сомнение инструментом постижения бесконечного, но одновременно подвергает анализу само сомнение и обнаруживает его деструктивные свойства. Сомнение – не путь к абсолюту, но вера в ничто, несовместимая с творчеством. В финале мистерии Флобер противопоставил абсолютному сомнению чувство предназначения и веру в сакральный статус искусства.

Исследование эволюции собственного сознания Флобер продолжает в повести «Ноябрь». В ней он вновь говорит об опыте сомнения, но опыте

пережитом, подчеркивает дистанцию прошлого и настоящего. Флобер пишет о формировании эстетического сознания от его интуитивных истоков к чувству предназначения, о «механизмах» творчества, работе воображения и рождении художественного образа. Творчество он представляет универсальным законом: совершенный его образец дает сама природа. Флобер описывает опыт пантеистических озарений: слияние с одухотворенной природой, ощущение бесконечной гармонии бытия и творческой силы. Гармония субъекта и универсума осознается как любовь: это чувство рождается вместе с чувством прекрасного и сопровождает каждый новый этап внутреннего опыта героя. Платоновский Эрос выступает источником духовной энергии и условием гармонии чувственного и идеального.

Исповедальную историю поэта завершает безымянный рассказчик. Это позволяет Флоберу отойти от принципа субъективного повествования и взглянуть на героя с точки зрения Другого. Несвойственный предшествующим произведениям автобиографического цикла переход от первого лица к третьему – знак нового этапа в становлении индивидуальности автора. В первых автобиографических сочинениях личность героя по мере повествования приобретала все большую определенность: от вопроса, может ли он назвать себя «поэтом» к утверждению: «Да, я поэт». При этом Флобер подчеркивал уникальность героя. В повести «Ноябрь» движение идет в противоположном направлении – от единства к фрагментарности и утрате поэтом исключительности.

С переходом от первого к третьему лицу исповедальный рассказ о себе превращается в биографию «другого» – типичную историю романтического Поэта, прошедшего короткий путь от энтузиазма к смятению и гибели. Автобиографизм уступает место вымыслу. В это время в сознании писателя формируется новый образ, с которым он связывает свою идентичность – Художник – творец, подобный natura naturans (природе творящей) Спинозы. В его сознании приведена в гармонию антитеза рационального и иррационального начал.

Становление Поэта и метаморфоза его в Художника запечатлены в «Первом "Воспитании чувств"». Герой должен пережить любовь, надежды, разочарования, утрату иллюзий, страдания. Страдание открывает ему путь к самопознанию и осознанию себя индивидуальностью особого рода – Поэтом. В этом становлении важен опыт и внешний, и внутренний. «Психодрама» разворачивается в сознании героя, обнаружившего эвристическую ценность страстей и пожелавшего все их пережить. Пространством искушений становится его воображение. Так, через эстетическое исследование субъективного, он приходит к созерцанию объективного мира, круг его мировосприятия становится шире. Воображение выступает посредником познания. С ним объективное созерцание внешнего мира приобретает способность проникнуть в суть явлений, открыть в них закономерные и прекрасные стороны. В этом опыте определяется мировосприятие героя: интуитивно свойственный ему эстетизм превращается в эстетический пантеизм, сочетающий в своей основе неоплатонизм и пантеизм Спинозы.

В заключительных главах «Первого "Воспитании чувств"» Флобер формулирует эстетические тезисы, основанные на этой позиции. Художник, будучи связующим звеном временного и вечного, единичного и всеобщего, запечатлевает в искусстве мгновенное ощущение, мысль, нечто преходящее, и так возвращает конечные явления вечной природе, их создавшей, и сам приобретает сакральный статус Творца. Он «соединяется с каждым элементом, вбирает все, а самого себя полностью обнаруживает в своем призвании, <…> безграничный пантеизм, пройдя через него, становится искусством»[1659].

Представлению о новом типе творческого субъекта – Художнике – соответствует представление о мироздании как эстетически организованном универсуме. Его сакральный центр – Творец, земное воплощение Творца – Художник способный приблизиться к абсолюту и воплотить в искусстве бесконечность. То есть принять мир в его противоположных началах, найти основу единства материи и духа, способность видеть всеобщее в природе и душе

[1659] Flaubert G. L’Éducation sentimentale. P. 1075.

человека. Эти представления станут основой концепции объективного письма в эстетике Флобера 1850-х годов.

Анализ ранних сочинений в ракурсе становления творческой индивидуальности Флобера стал основанием для прочтения самого личного и наименее изученного его произведения – философской драмы «Искушение святого Антония». В ней писатель обобщил опыт самопознания, воплощенный в ранних произведениях, размышления о творчестве, сущности творческого субъекта, природе художественного образа.

Символическим выражением творческой индивидуальности Флобера в драме стал образ святого отшельника. В этом сказались и традиционное для романтической эпохи отождествление художника и святого[1660], и представления самого Флобера об искусстве как единстве природы, поэзии и Бога.

Композиционную логику драмы определяют темы творца и творчества, пронизывающие все ее эпизоды. Сущность творческого процесса представляется в ней движением от бессознательных импульсов к их рационализации в антитезах этики и разума, определяющих границы добра и зла, прекрасного и безобразного. Формирование творца разворачивается в драме Флобера как опыт мистического самопознания и приобщения профанного существа к сфере священного. Искушения выступают в ней как необходимое условие рождения новой личности.

Первая версия «Искушения святого Антония» явилась итогом раннего периода творчества и началом нового этапа. В ней найдена форма, позволяющая сделать письмо инструментом познания мира, самопознания и самосозидания художника. Образ святого отшельника станет знаком обретения Флобером идентичности и будет таковым до конца его дней.

Жанровая эволюция ранней прозы, движение от субъективных форм повествования к роману воспитания и философской драме определены стремлением выразить индивидуальное и всеобщее. Представление об искусстве

---

[1660] «Отношение настоящего художника <…> к своим идеалам – это религия. Для кого этот внутренний культ составляет цель и дело всей жизни, – тот священник, и каждый может стать таковым». (Шлегель Ф. Фрагменты // Ф. Шлегель. Эстететика. Философия. Критика. Т. 1. С. 311).

как постижении истинного посредством прекрасного, осознанная проблема тождества мысли и слова сказались в особой заботе о стиле. В первых исторических и психологических новеллах юный автор использует возможности слова и ритма прозы, стремится к лаконичной выразительности. Внешне фрагментарные произведения автобиографического цикла демонстрируют виртуозное владение различными стилевыми регистрами, свободную игру с формой. Им свойственны продуманная композиция, лиризм, аналитическая точность психологических описаний, тонкие вариации прозаического ритма, богатые интертекстуальные связи. Живописность и музыкальность «Искушения святого Антония» придают драме черты, свойственные оратории барокко.

Творческая индивидуальность Флобера реализуется в создании художественных произведений, формировании художественного мира и одновременно в поиске идентичности. Флобер ищет свой внутренний облик в пространстве культурных символов: Поэт («Сын Божий») – сверхчеловек (чистый разум) – Поэт-безумец – Художник – Святой отшельник. Каждый образ связан с новым этапом его внутренней жизни, и в этом он проходит путь, сходный с «мистерий романтического духа»: энтузиазм, карнавал, смятение.

Эти стадии творческого самосознания Флобера позволяют представить периодизацию его раннего творчества следующим образом:

1831–1836 гг. Энтузиазм. Флобер понимает творчество как стихийный процесс и вместе с тем видит в нем особую форму власти. Писать – значит владеть миром, уверен он, представляя Поэта земной ипостасью Создателя.

1837–1839 гг. Карнавал и смятение. Перед писателем возникает проблема двойственной священной и демонической природы творчества, созидательного и одновременно деструктивного характера страстей и двойственности собственного сознания. В философских новеллах и автобиографических произведениях этих лет поэт предстает сверхчеловеком, полузверем, немым, безумцем.

Флобер по-своему переживает и завершает романтическую «мистерию духа», находит свой выход из смятенного состояния. Итогом внутреннего опыта стал этап, названный нами «преодолением» (1839 – 1849 гг.). Поэт «Ноября»

умирает, чтобы воскреснуть художником, «материалистом-спиритуалистом». Художник способен принять противоположные грани собственной личности, освободиться от власти иррациональных импульсов, подчинить себе страсти и обрести способность «понять все и ничего не отвергать».

Основой преодоления сомнений и смятения стали стремление и способность Флобера принять точку зрения другого, не романтического «я». «Романтики ни разу, – пишет П. П. Гайденко, – не сделали своеобразного эксперимента, хотя многие из их произведений были экспериментаторскими, – рассмотрев в качестве *самостоятельной реальности*, а не реальности для другого личность того индивида, который оказывается в поле действия их собственного "я". Они рассматривали это второе я как момент в их собственном внутреннем мире, не сделав попытки *трансцендировать*, то есть не пережить в воображении, а обрести в реальности другое "я", другую личность»[1661].

Диалогичность сознания Флобера позволила ему выйти за границы собственного «я». Острое ощущение «возможности совершенно иной жизни» и «совершенно иного мировоззрения» свойственное Флоберу отмечал М. М. Бахтин[1662].

Преодоление не означает отвержения романтических в своей основе представлений Флобера о творчестве как универсальном законе природы, искусстве как единстве истинного и прекрасного, сакральном статусе художника, его веры «в онтологию (бессмертие) творимой им фикции»[1663]. Его концепция объективного письма связана с «романтическим намерением овладеть **реальностью творчества»**[1664]. Оппозиция «материя – дух», «конечное – бесконечное» останется определяющей чертой его эстетического сознания.

---

[1661] Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному : Новая онтология XX века. М.: Республика, 1987. С. 128. Выделено П. П. Гайденко.
[1662] Бахтин М. М. О Флобере // М. М. Бахтин. Эпос и роман. Спб.: Азбука, 2000. С. 288.
[1663] Толмачев В. М. Где искать XIX век? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / под. ред. Л. Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 172.
[1664] Толмачев В. М. Сто лет спустя // Вопросы литературы, 1997. № 2. С. 42-48. Выделено В. М. Толмачевым. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/1997/2/tolm.html

Диалогичность сознания, эстетизм как принцип мировосприятия, чувство призвания, экзистенциальное сомнение и вера в возможность постижения истины посредством прекрасного останутся константами творческой индивидуальности Флобера.

Экзистенциальный характер ранней прозы, обращение Флобера к проблемам творческого сознания, отношениям «автор–текст» сообщают этому явлению современный характер и позволяют считать его значительным фактом истории литературы.

Открытие ценности ранних сочинений Флобера обнаруживает новые перспективы исследований историко-литературного, сравнительного, междисциплинарного характера. Назовем некоторые из них: поэтика ранней прозы, проблема религиозного сознания Флобера, проблемы эстетики в письмах Флобера, сущность творчества и творческой личности (Флобер и Ницше, Флобер и Киркегор, Флобер и Батай); античный идеал в эстетике Флобера, Важным и необходимым условием понимания творчества Флобера представляется перевод на русский язык и комментированное издание полного корпуса ранней прозы, писем и трех версий «труда всей жизни» Флобера – философской драмы «Искушение святого Антония».

# Библиография

## Художественные тексты

### Ранние сочинения Флобера в русских переводах

1. Флобер, Г. Агонии : фрагменты / пер. с фр. А. Косс // О литературе, искусстве, писательском труде : в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М. : Худож. лит., 1984. С. 326–327.
2. Флобер, Г. Агонии / пер. с фр. Г. Модиной // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. / Г. Флобер. М. : Текст, 2009. С. 36–84.
3. Флобер, Г. Библиомания / пер. с фр. А. В. Гуревича // Корабли мысли : английские и французские писатели о книге, чтении, библиофилах. М. : Книга, 1986. С. 158-169.
4. Флобер, Г. Библиомания / пер. с фр. Г. Модиной // Культурно-языковые контакты. Вып. 9. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2006. С. 393–404.
5. Флобер, Г. Воспитание чувств (1845) : фрагменты / пер. с фр. А. Андрес // О литературе, искусстве, писательском труде : в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М. : Худож. лит., 1984. С. 361–385.
6. Флобер, Г. Дневник 1840–1841 гг. / пер. с фр. Г. Модиной // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. / Г. Флобер. М. : Текст, 2009. С. 142–184.
7. Флобер, Г. Железная рука / пер. с фр. Г. Модиной // Иностранная литература. 2010. № 1. С. 270–271.

8. Флобер, Г. Записки безумца : фрагменты / пер. с фр. А. Косс // О литературе, искусстве, писательском труде : в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М. : Худож. лит., 1984. С. 328–336.

9. Флобер, Г. Искусство и торговля / пер. с фр. Е. Лысенко // О литературе, искусстве, писательском труде : в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М. : Худож. лит., 1984. С. 292–297.

10. Флобер, Г. Мемуары безумца / пер. с фр. Г. Модиной // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. М. : Текст, 2009. С. 185–303.

11. Флобер, Г. Мысль / пер. с фр. Г. Модиной // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. / Г. Флобер. – М. : Текст, 2009. – С. 35–36.

12. Флобер, Г. Нормандская хроника десятого века / Г. Флобер ; пер. с фр. И. Брюсовой ; под ред. В. Брюсова. М. : Первопечатник, 1919. С. 149–158..

13. Флобер, Г. Ноябрь / Г. Флобер ; пер. с фр. И. Брюсовой ; под ред. В. Брюсова. М. : Первопечатник, 1919. С. 18–148.

14. Флобер, Г. Ноябрь : фрагменты в неопределенном стиле / пер. с фр. Г. Модиной // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. / Г. Флобер. М. : Текст, 2009. С. 185–303.

15. Флобер, Г. Первое «Воспитание чувств» / Г. Флобер ; пер. с фр. И. Васюченко, Г. Зингера. М. : Текст, 2005. 381 с.

16. Флобер, Г. По полям и долам / пер. с фр. Т. Хмельницкой // О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи : в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М. : Худож. лит.,1984. С. 386–399.

17. Флобер, Г. Портрет лорда Байрона / пер. с фр. Е. Лысенко // О литературе, искусстве, писательском труде : в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М. : Худож. лит, 1984. С. 282–283.

18. Флобер, Г. Похороны доктора Матюрена / Г. Флобер ; пер. с фр. И. Брюсовой ; под ред. В. Брюсова. М. : Первопечатник, 1919. 159–190.

19. Флобер, Г. Предисловие к «Последним песням Луи Буйе» / пер. с фр. Н. Фарфель, И. Шафаренко // О литературе, искусстве писательском труде : в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М. : Худож. лит., 1984. С. 300–317.
20. Флобер, Г. Путешествие в Ад / пер. с фр. Г. Модиной // Мемуары безумца. Автобиографическая проза 1835–1842 гг. / Г. Флобер. М. : Текст, 2009. С. 31–35.
21. Флобер, Г. Путешествие в Италию : фрагменты / пер. с фр. Н. Фарфель // О литературе, искусстве, писательском труде : в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М. : Худож. лит., 1984. С. 359–360.
22. Флобер, Г. Путешествие по Пиренеям и Корсике : фрагменты / пер. с фр. Н. Фарфель // О литературе, искусстве, писательском труде : в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М. : Худож. лит., 1984. С. 341–347.
23. Флобер, Г. Смар : фрагменты / пер. с фр. Т. Хмельницкой // О литературе, искусстве, писательском труде : в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М. : Худож. лит., 1984. С. 333–341.
24. Флобер, Г. Смертный час / пер. с фр. Г. Модиной // Иностранная литература. 2010. № 1. С. 267–270.
25. Флобер, Г. Тайные мысли : фрагменты / пер. с фр. А. Косс // О литературе, искусстве, писательском труде : в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М. : Худож. лит., 1984. С. 348–357.
26. Флобер, Г. Чума во Флоренции. Из неизданных юношеских произведений / пер. с фр. Р. Маркович // Густав Флобер и другие. посмертные новеллы. СПб. : Хронос, 1911. 32 с.

**Рукописи переводов ранних сочинений Флобера на русский язык**

27. Флобер, Г. Библиомания / пер. Н. Г. Касаткиной. М., 1936. // РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 613 оп. 9 ед. хр. 1538

28. Флобер, Г. Воспитание чувств : роман. / пер. И. О. Цыпиной. [Избр. соч. : в 1 т. М., 1936] // РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 613 оп. 9 ед. хр. 1539.

29. Флобер, Г. Два претендента на одну корону или эпизод из истории XV столетия / пер. Н. Г. Касаткиной. М., 1936. 134 с. // РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 613. Оп. 9. Ед. хр. 1538.

30. Флобер, Г. Искусство и коммерция / пер. с фр. И. Цыпиной [Избр. соч. : в 1 т. М., 1936] // РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 9. Ед. хр. 1541.

31. Флобер, Г. Ноябрь [Избр. соч. : в 1 т. М., 1936] / пер. И. М. Брюсовой // РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 9. Ед. хр. 1541.

32. Флобер, Г. Смар: Старинная мистерия / пер. М. Столярова [Избр. соч. : в 1 т. М., 1936] // РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 9 ед. хр. 1540.

33. Флобер, Г. Страсть и добродетель : рассказы / пер. Н. Г. Касаткиной. М., 1936. // РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 613 оп. 9 ед. хр. 1538.

34. Флобер, Г. Урок естествознания / пер. с фр. И. Цыпиной [Избр. соч. : в 1 т. М., 1936] // РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 9. Ед. хр. 1541.

35. Флобер, Г. Чума во Флоренции / пер. Н. Г. Касаткиной. М., 1936. // РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 613 оп. 9 ед. хр. 1538.

**Ранние сочинения Флобера, изданные на французском языке**

36. Flaubert, G. Œuvres de jeunesse inédites (183[?]–1838). Vol. XI (1) : Appendice aux œuvres complètes de Gustave Flaubert / G. Flaubert. Paris : Louis Conard, 1910. 546 p.

37. Flaubert, G. Œuvres de jeunesse inédites (1839–1842). Vol. XII (2) : Œuvres diverses. Novembre : Appendice aux œuvres complètes de Gustave Flaubert / G. Flaubert. Paris : Louis Conard, 1910. 546 p.

38. Flaubert, G. Œuvres de jeunesse inédites (1845–1846). Vol. XIII (3) : Appendice aux œuvres complètes de Gustave Flaubert / G. Flaubert. Paris : Louis Conard, 1910. 365 p.

39. Flaubert, G. Œuvres de jeunesse inédites. Vol. III. 1845–1846 : L'Éducation sentimentale (version de 1845) : Appendice aux œuvres complètes de Gustave Flaubert / G. Flaubert. Paris : Louis Conard, 1910. 365 p.

40. Flaubert, G. Agonie. Angosce [Electronic resourse] / G. Flaubert ; éd. C. Pasetti. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/.

41. Flaubert, G. Agonies // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 383–400.

42. Flaubert, G. Bibliomanie // Œuvres complètes. Vol I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 161–174.

43. Flaubert, G. Cahier intime de 1840–1841 // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 729–758.

44. Flaubert, G. Cahier intime de jeunesse. Souvenirs, notes et pensées intimes (1838–1841) / G. Flaubert ; introduction, texte, présentation et notes de J. P. Germain. Nouvelle éd. établie à partir de manuscrits. Paris : Nizet, 1987. 91 p.

45. Flaubert, G. Chronique normande du X-e siècle // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 117–124.

46. Flaubert, G. Dernière scène de la mort de Marguerite de Bourgogne // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 34–37.

47. Flaubert, G. Deux mains sur une couronne // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 51–64.

48. Flaubert, G. Étude sur Rabelais // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 527–538.

49. Flaubert, G. Influence des arabes d' Espagnes sur la civilisation française du Moyen Ages // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 1131–1136.

50. Flaubert, G. Ivre et mort // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 447–462.

51. Flaubert,G. L'Éducation sentimentale // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 835–1081.

52. Flaubert, G. La Danse des morts // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 401–443.

53. Flaubert, G. La Dernière Heure // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 189–196.

54. Flaubert, G. La Femme du monde // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse /; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 125–132.

55. Flaubert, G. La Fiancée et la Tombe // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 67–72.

56. Flaubert, G. La Grande Dame et le Joueur de vielle // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 73–80.

57. Flaubert, G. La Main de fer // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 205–209.

58. Flaubert, G. La Peste à Florence // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 145–160.

59. Flaubert, G. La première Education sentimentale avec un avant-propos de Louis Bertrand // La Revue de Paris. 1910. Novembre-decembre. P. 225–282, 543–572, 771–820.

60. Flaubert, G. La première Education sentimentale avec un avant-propos de Louis Bertrand // La Revue de Paris. 1911. Janvier-février. P. 117–146, 323–363, 594–614.

61. Flaubert, G. La première «Éducation sentimentale» / G. Flaubert ; préface de F.-R. Bastide. Paris : Seuil, 1963. 286 p.

62. Flaubert, G. La Première Éducation sentimentale / G. Flaubert ; préface et dossier critique de M.e Bercot. Paris : Librairie générale française, 1993. 444 p.

63. Flaubert, G. La Première Éducation sentimentale / G. Flaubert ; préface et notes de M. Nadeau; illustrations originales de M. Schneider. Paris : Le Cercle du bibliophile, Éditions Rencontre, 1970. 452 p.

64. Flaubert, G. La Première et la Deuxième Tentation de saint Antoine 1849 et 1856 // Œuvres complètes. Vol. IX. Paris : Club de l'Honnête homme, 1973. 534 p.

65. Flaubert, G. L'Éducation sentimentale. Première version / G. Flaubert. Paris : Garnier – Flammarion, 1980. 376 p.

66. Les Chefs-d'œuvre de Gustave Flaubert. Écrits de jeunesse. Mémoires d'un fou. Novembre / préface et notes de Maurice Nadeau ; ill. originales d'Annemarie Vontobel. Paris : Le Cercle du bibliophile, Éditions Rencontre, 1970. 452 p.

67. Flaubert, G. Les Funérailles du docteur Mathurin // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 619–640.

68. Flaubert, G. Les Mémoires d’un fou // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 461–536.

69. Flaubert, G. Les Mémoires d'un fou, Novembre, Pyrénées – Corse, Voyage en Italie / G. Flaubert ; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch. Paris : Gallimard, 2001. 484 p.

70. Flaubert, G. Les Soirées d'étude // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 13–25.

71. Flaubert, G. Loys XIII // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse /éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 3–9.

72. Flaubert, G. Loys XI // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 305–382.

73. Flaubert, G. Lutte du sacredoce et de l'empire // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 1137–1166.

74. Flaubert, G. Les Mémoires d'un fou / G. Flaubert ; éd. by P. Dauze. Paris : Floury, 1901. 163 p.

75. Flaubert, G. Mémoires d'un Fou // Revue Blanche. 15 décembre 1900. P. 561–576 ; 1 janvier 1901. P. 23–31 ; 15 janvier 1901. P. 110–120 ; 1 février 1901. P. 173–183.

76. Flaubert, G. Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse / G. Flaubert ; éd. critique établie par Y. Leclerc. Paris : Flammarion, 1991. 538 p.

77. Flaubert, G. Mémoires d'un fou / G. Flaubert ; postface de F. Gravas. Paris : Éditions Mille et une nuits, 1998. 95 p.

78. Flaubert, G. Memoires d'un fou. Memoirs of a madman [Electronic resourse] / G. Flaubert ; parallel translation and critical éd. by T. Unwin. Liverpool : Online Series Critical Editions of French Texts, 2001. URL: https://www.liv.ac.uk/media/.../madman.pdf.

79. Flaubert, G. Mémoires d'un fou. Novembre / G. Flaubert ; préface, notes et C. de l'œuvre par P.-L. Rey. Paris : Pocket, 2001. 239 p.

80. Flaubert, G. Mort du duc de Guise // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 47–53.

81. Flaubert, G. Novembre // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 756–834.

82. Flaubert, G. Novembre. Fragments de style quelconque / G. Flaubert. Grenoble : Éditions Cent pages, 1999. 99 p.

83. Flaubert, G. Novembre. Fragments de style quelconque / G. Flaubert. Paris : Éditions Clancier-Guénaud, 1988. 127 p.

84. Flaubert, G. Novembre / G. Flaubert ; illustré de 21 eaux-fortes et pointes sèches, gravées par E. Chatrine. Paris : Édition d'Art Devambez, 1928. 123 p.

85. Flaubert, G. Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / G. Flaubert ; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. 1667 p.

86. Flaubert, G. Par les Champs et par les Grèves (Voyage en Bretagne) accompagné de Mélanges et de Fragments inédits / G. Flaubert. Paris : Charpentier, 1886. 331 p.

87. Flaubert G. Passion et vertu // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 275–304.

88. Flaubert, G. Portrait de Lord Byron // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris: Gallimard, 2001. P. 38-39.

89. Flaubert, G. Premières œuvres. Vol. II (1838–1842) / G. Flaubert. Paris : Fasquelle, 1914. 401 p.

90. Flaubert, G. Pyrénées – Corse // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 647–726.

91. Flaubert, G. Quidquid volueris // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 243–274.

92. Flaubert, G. Rage et impuissance. Conte malsain pour les nerfs sensibles et les âmes dévotes // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 175–185.

93. Flaubert, G. Rêve d'enfer // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 211–239.

94. Flaubert, G. Rome et Césars // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 519–524.

95. Flaubert, G. Smar // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 519–615.

96. Flaubert, G. Souvenir, notes et pensées intimes / G. Flaubert ; avant-propos de Lucie Chevalley-Sabatier. Paris : Buchet-Chastel, 1965. 90 p.

97. Flaubert, G. Trois contes de jeunesse. Un parfum à sentir, Rage et impuissance, Quidquid volueris / G. Flaubert ; éd. critique par T. Unwin. Exeter : University of Exeter, 1981. 76 p.

98. Flaubert, G. Trois Contes suivis de Mélanges inédits / G. Flaubert. Paris : A. Quantin, 1885. 398 p.

99. Flaubert, G. Un Cœur Simple. Précédé des Mémoires d'un Fou et de Novembre / G. Flaubert ; introduction et notes par R. Dumesnil. Monaco : Éditions du Rocher, 1946. XXXIV, 174 p.

100. Flaubert, G. Un Parfum à sentir ou les Baladins // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 81–116.

101. Flaubert, G. Un Secret de Philippe le Prudent // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 133–144.

102. Flaubert, G. Une Leçon d'histoire naturelle (genre «commis») // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 197–203.

103. Flaubert, G. Voyage en enfer // Œuvres complètes. Vol. I: Œuvres de jeunesse. Paris: Gallimard, 2001. P. 14–17.

104. Flaubert, G. Voyage en Italie // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 1083–1127.

**Издания философской драмы «Искушение святого Антония» на русском языке**

105. Флобер, Г. Искушение пустынника / Г. Флобер ; пер. с фр. С. Якубовича ; предисл. В. Орлова. М. : Издание В. Н. Маракуева и Л. Ф. Снегирева, 1879. 368 с.

106. Флобер, Г. Искушение святого Антония. // Новое время : еженедельник. 1880. Т. VII, №. 91. С. 884–895 ; Т. VIII, №. 92. С. 42–50 ; № 93. С. 109–117, № 94. С. 154–159, №. 99. С. 499–507.

107. Флобер, Г. Искушение святого Антония / Г. Флобер ; пер. с фр. А. И. Шестаковой. СПб. : Электро-тип. Н. Я. Стойковой, 1906. 340 с.

108. Флобер, Г. Искушение святого Антония / Г. Флобер ; пер. с фр. А. И. Шестаковой. СПб. : [М. Малых], 1906. 338 с.

109. Флобер, Г. Искушение святого Антония : роман / пер. с фр. Холли ; под ред. А. В. Швырова // Вестник иностранной литературы : ежемес. лит.-ист. журн. 1907. Январь. С. 1–16 ; Февраль. С. 17–32 ; Март. С. 33–48 ; Май. С. 49–64 ; Июнь. С. 65–80.

110. Флобер, Г. Искушение святого Антония / Г. Флобер ; пер. с фр. Б. Зайцева. СПб. : Знание, 1908. 114 с.

111. Флобер, Г. Искушение святого Антония / пер. с фр. Б. Зайцева // Собр. соч. : Новые переводы с французского последнего юбилейного издания. Т. VIII. СПб. : Шиповник, 1913. 193 с.

112. Флобер, Г. Искушение святого Антония (версия 1874) / пер. с фр. М. А. Петровского // Собр. соч. : в 10-ти т. Т. 4. / под общ. ред. А. В. Луначарского, М. Д. Эйхенгольца. М. : Худож. лит., 1936. С. 45–201.

113. Флобер, Г. Искушение святого Антония, редакция 1849 года : (отрывки) / пер. с фр. М. А. Петровского // Собр. соч. : в 10-ти т. Т. 4 / под общ. ред. А. В. Луначарского, М. Д. Эйхенгольца. М. : Худож. лит., 1936. С. 203–337.

114. Флобер, Г. Искушение святого Антония, редакция 1856 года (отрывки) // Собр. соч. : в 10 т. Т. 4. М. : Худож. лит., 1936. С. 338–430.

115. Флобер, Г. Искушение святого Антония / пер. с фр. М. Петровского // Собр. соч. : в 5-ти т. Т. 2 : Саламбо ; Искушение святого Антония. М. : Правда, 1956. С. 237–356.

116. Флобер, Г. Искушение святого Антония / пер. с фр. А. М. Федорова // Собр. соч. : в 3-х т. Т. 2. М. : Худож. лит., 1983. 575 с.

117. Флобер, Г. Искушение святого Антония / пер. с фр. Б. Зайцева // Соч. М. : Дружба народов, 1994. С. 265–403.

118. Флобер, Г. Искушение святого Антония : роман / пер. с фр. М. Петровского, М. Вахтеровой // Собр. соч. : в 4-х т. Т. 1. М. : ТЕРРА, 2004. С. 399–548.

**Издания философской драмы «Искушение святого Антония» на французском языке**

119. Flaubert, G. La «première» Tentation de Saint Antoine / G. Flaubert ; éd. L. Bertrand. Paris: Fasquelle, 1908. 303 p.

120. Flaubert, G. La Tentation de saint Antoine (1849) // La tentation de saint Antoine / G. Flaubert. Paris : Louis Conard, 1924. P. 205–497.

121. Flaubert, G. La Tentation de saint Antoine (version de 1849) // Œuvres complètes. Vol. II (1845–1851) / éd. sous la direction de C. Gothot-Mersch avec la collaboration de S. Dord-Crouslé, Y. Leclerc, G. Sagnes, G. Séginger. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013. P. 333–578.

122. Flaubert, G. La Tentation de saint Antoine (version de 1849) // Œuvres complètes. Vol. III (1851–1862) / éd. sous la direction de C. Gothot-Mersch avec la collaboration de Stéphanie Dord-Crouslé, Y. Leclerc, G. Sagnes, G. Séginger. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013. P. 21–150.

123. Flaubert, G. La tentation de saint Antoine // Œuvres. Vol. 1 / éd. Etablie et annotée par A. Tibaudet, R. Dumesnil. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2003. P. 23–166.

124. Flaubert, G. La Tentation de Saint Antoine. Appendice versions de 1849 et de 1856 // Œuvres complètes. Vol. VIII. Paris : Louis Conard, 1910. 496 p.

125. Flaubert, G. La Tentation de Saint Antoine. Fragments // L'Artiste. 1856. Décembre. P. 19–22, 39–40.

126. Flaubert, G. La Tentation de Antoine. Fragments // L'Artiste. 1857. Janvier. P. 67–74.

127. Flaubert, G. La Tentation de Saint Antoine. Fragments // L'Artiste. 1857. Février. P. 114–119.

**Сочинения Флобера на русском языке**

128. Флобер, Г. Воспитание чувств // Собр. соч. : в 5-ти т. Т. 3. М. : Правда, 1956. С. 5–372.

129. Флобер, Г. Госпожа Бовари / пер. с фр. А. Ромма // Собр. соч. : в 5 т. Т. 1. М. : Правда, 1956. С. 37–340.

## Письма Флобера на русском языке

130. Флобер, Г. Письма 1830–1861. Статьи // О литературе, искусстве, писательском труде : в 2-х т. Т. 1 / Г. Флобер. М. : Худож. лит., 1984. 519 с.

131. Флобер, Г. Письма 1862–1880. Статьи // О литературе, искусстве, писательском труде : в 2-х т. Т. 2 / Г. Флобер. М. : Худож. лит., 1984. 503 с.

## Письма Флобера на французском языке

132. Dialogue des deux troubadours : Correspondance entre George Sand et Flaubert de 1863 à 1876 / préface de G. Lubin. Paris : Les Cent Une, 1978. 124 p.

133. Flaubert, G. Carnets de travail / G. Flaubert ; critique et génétique établie par P.-M. de Biasi. Paris : Balland, 1988. 955 p.

134. Flaubert, G. Correspondance / G. Flaubert ; éd, choix et présentation de B. Masson ; texte établi par J. Bruneau. Paris : Gallimard, 1998. 850 p.

135. Flaubert, G. Correspondance. Vol. I (janvier 1830 – juin 1851) / G. Flaubert ; éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1973. 1183p.

136. Flaubert, G. Correspondance. Vol. II (juillet 1851 – décembre 1858) / G. Flaubert ; éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau . Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980. 1534 p.

137. Flaubert, G. Correspondance. Vol. III. (janvier 1859 – décembre 1868) / G. Flaubrtéd ; éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1991. 1727 p.

138. Flaubert, G. Correspondance. Vol. IV (janvier 1869 – décembre 1875) / G. Flaubert ; éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau . Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1998. 1484 p.

139. Flaubert, G. Correspondance. Vol. V (janvier 1876 – mars 1880) / G. Flaubert ; éd. présentée, établie et annotée par J. Bruneau, Y. Leclerc ; avec la collaboration de J.-F. Delesalle, J.-B. Guinot, J. Robert. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2007. 1556 p.

140. Flaubert, G. Lettres d'Orient / G. Flaubert ; avant-propos de P. Bergounioux. Bordeaux : L'Horizon chimérique, 1990. 334 p.

141. Flaubert, G. Lettres inédites [Electronic resourse] // Flaubert. 2004. No. 56, 29 avril. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/bulletin/bulle56.php.

142. Gustave Flaubert – George Sand : correspondance / texte éd., préfacé et annoté par A. Jacobs. Paris : Flammarion, 1981. 598 p.

143. Gustave Flaubert – Guy de Maupassant : correspondance (1873–1880) / éd. présentée, établie et annotée par S. Kerandoux. Rennes : La Part commune, 2009. 378 p.

144. Gustave Flaubert – Guy de Maupassant : correspondance / texte établi, préfacé et annoté par Y. Leclerc. Paris : Flammarion, 1993. 513 p.

## Записные книжки Флобера

145. Flaubert, G. Carnets de travail / G. Flaubert ; critique et génétique établie par P.-M. de Biasi. Paris : Balland, 1988. 955 p.

## Рукописи Флобера

146. Œuvres manuscrites de Gustave Flaubert : manuscrits définitifs, avec copies annotées, brouillons et notes. IX–XVI. La Tentation de saint Antoine (trois rédactions autographes). La Tentation de saint Antoine I : 1848–1849. 541 ff. Manuscrit. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. NAF 23664.

147. Flaubert, G. Œuvres de jeunesse (1re série). I : Loys XIII. 8 f. Manuscrit. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. NAF 14135.

148. Flaubert, G. Œuvres de jeunesse (1re série). III : Narrations et discours. 89 ff. Manuscrit. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. NAF 14137.

149. Flaubert, G. Œuvres de jeunesse (2e série). XIXe : La Danse des morts. 18 mai 1838. 46 ff. Manuscrit. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. NAF 14244.

150. Flaubert, G. La Tentation de saint Antoine II // Œuvres manuscrites de Gustave Flaubert [manuscrits définitifs, avec copies annotées, brouillons et notes]. IX–XVI La Tentation de saint Antoine [trois rédactions autographes]. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. NAF 23665.

151. Flaubert, G. La Tentation de saint Antoine III // Œuvres manuscrites de Gustave Flaubert [manuscrits définitifs, avec copies annotées, brouillons et notes]. IX–XVI La Tentation de saint Antoine [trois rédactions autographes]. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. NAF 23666.

## Художественные произведения других авторов

152. Байрон, Дж. Г. Каин. Мистерия / пер. с фр. И. Бунина // Собр. соч. : в 4-х т. Т. 4. М. : Правда, 1981. С. 359–401.

153. Бальзак, О. де. Луи Ламбер // Собр. соч. : в 24-х т. Т. 19. М. : Правда, 1960. С. 208–316.

154. Бальзак, О. де. Письма // Собр. соч. : в 24-х т. Т. 23. М. : Правда, 1960. С. 243–354.

155. Борель, П. Шампавер. Безнравственные рассказы / П. Борель. Л .: Наука, 1971. 207 с.

156. Брентано, К. Статьи и художественные фрагменты. Годви // Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова. М. : Искусство, 1986. С. 346–357.

157. Гете, И. В. Фауст // Собр. соч. : в 10-ти т. Т. 2. М. : Худож. лит., 1976. С. 7–440.

158. Гонкур, Э. де. Дневник. Записки о литературной жизни : избр. страницы : в 2-х т. Т. 1 / Э. Гонкур, Ж. де Гонкур. М. : Худож. лит., 1964. 709 с.

159. Гюго, В. Ноябрь // Собр. соч. : в 15-ти т. Т. 1. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1956. С. 425–426.

160. Гюго, В. Об Андре Шенье // Собр. соч. : в 15-ти т. Т. 14. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1956. С. 15–22.

161. Гюго, В. Предисловие к «Кромвелю» // Собр. соч. : в 15-ти т. Т. 14. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1956. С. 74–131.

162. Монтень, М. Опыты : в 3-х кн. Кн. первая и вторая / М. Монтень. М. : Наука, 1991. 703 с.

163. Монтень, М. Опыты : в 3-х кн. Кн. третья / М. Монтень. М. : Наука, 1991. 535 с.

164. Мюссе, А. де. Исповедь сына века : Роман, новеллы, пьесы, стихотворения / А. де Мюссе ; пер. с фр., вступ. ст. и примеч. В. Мильчиной. М. : Эксмо, 2007. 768 с.

165. Пушкин, А. С. К морю // Полн. собр. соч. : в 10-ти т. Т. II. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1949. С. 195.

166. Пушкин, А. С. Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной // Полн. собр. соч. : в 10-ти т. Т. VII. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1949. С. 400–411.

167. Руссо, Ж.-Ж. Исповедь // Исповедь. Прогулки одинокого мечтателя / Ж.-Ж. Руссо. М. : Худож. лит., 1949. С. 33–581.

168. Сент-Бев, Ш. Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма / Ш. Сент-Бев. Л. : Наука, 1986. 406 с.

169. Стендаль, Ф. Трансцендентальная философия // Собр. соч. : в 15-ти т. Т. VII. М. : Правда, 1959. С. 281–290.

170. Тацит, К. Соч. : в 2-х т. Т. 1 / К. Тацит. СПб. : Наука, 1993. 744 с.

171. Тургенев, И. С. Полн. собр. соч. писем : в 28-ми т. Т. X / И. С. Тургенев. М. : Наука, 1968. 548 с.

172. Шатобриан, Р. Рене // Французская повесть XIX века. Т. 1. М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1959. С. 5–27.

173. Chateaubriand, de. Préface de la première édition de Itinéraire de Paris à Jérusalem // Œuvres complètes de monsieur le vicomte De Chateaubriand. Vol. IX. Paris : Pourrat Frère, éditeur, 1836. 539 p.

174. Copée, F. Souvenirs d’un Parisien / F. Copée. Paris : Lemerre, 1910. 286 p.

175. Du Camp, M. Souvenirs littéraires / M. Du Camp ; préface de D. Oster. Paris : Aubier, 1994. 623 p.

176. Du Camp, M. Souvenirs littéraires. Vol. I / M. Du Camp. Paris : Hachette et Cie, 1882–1883. 584 p.

177. Du Camp, M. Souvenirs littéraires. Vol. II / M. Du Camp. Paris : Hachette et Cie, 1882–1883. 585 p.

178. Dubois, C.-G. Le Baroque en Europe et en France / C.-G. Dubois. Paris : P.U.F. «Ecriture», 1995. 309 p.

179. Dumas, A. Don Juan de Marana, ou la Chute d'u Ange, mystère en cinq actes / A. Dumas. Paris : Marchant, 1836. 303 p.

180. Dumas, A. Impressions de Voyage / A. Dumas. Paris : Charpentier, 1835. 830 p.

181. Etienne, A. La Danse des morts // Revue de Rouen. 1833. Vol. I. P. 298–300.

182. Gautier, Th. Une larme du diable / Th. Gautier. Paris : Desessart, 1839. 94 p.

183. Jacob, L. La Danse Macabre: Histoire fantastique du XV$^{me}$ siècle / L. Jacob. Paris : Renduel, 1832. 356 p.

184. Lamennais, F. R. de. Les Paroles d'un Croyant / F. R. Lamennais ; texte publié sur le manuscrit autographe avec des variantes, une introduction et un commentaire par Y. Le Hir. Paris : A. Colin, 1949. 292 p.

185. Le Poittevin, A. L'Heure d'angoise // Une Promenade de Bélial et œuvres inédites / A. Le Poittevin. Paris : Les Presses françaises, 1924. P. 67–70.

186. Le Poittevin, A. Une promenade de Bélial et Œuvres inédites. Précédées d'une introduction sur la vie et le caractère d'A. Le Poittevin par R. Descharmes / A. Le Poittevin. Paris : Les Presses Françaises, 1924. 234 p.

187. Quinet, E. Ahasvérus // Œuvres complètes. Vol. I / E. Quinet ; publ. par A. Dumesnil. Paris : Pagnerre, 1858. 441 p.

188. Vigny, A de. Chatterton / A. de Vigny. Paris : Larousse, 1973. 111 p.

189. Vigny, A. de. Poèmes antiques et modernes / A. de Vigny ; éd. critique publiée par E. Estève. Paris : Hachette, 1914. 334 p.

## Труды о творчестве Флобера

190. Белоусов, Р. Муза Флобера // Альманах библиофила. Вып. XI. М. : Книга, 1981. С. 194–220.

191. Кратова, С. Примечания / С. Кратова, В. Мильчина // О литературе, искусстве, писательском труде : Письма ; Статьи : в 2-х т. Т. 1 / Г. Флобер. М. : Худож. лит., 1984. С. 455–517.

192. Леклерк, И. Концепт «секс» в эстетике Флобера: сакральное и профанное / пер. с фр. Г. Модиной // Rosa Mundi : сб. ст. к 90-летию преподавания

истории зарубежной литературы в Дальневосточном государственном университете. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2007. С. 140–151.

193. Мориак, Ф. Гюстав Флобер // Не покоряться ночи : худож. публицистика : пер. с фр. / Ф. Мориак ; предисл. В. Е. Балахонова. М. : Прогресс, 1986. С. 352–367.

194. Перимова, Т. Творчество Флобера / Т. Перимова. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1934. 144 с.

195. Реизов, Б. Г. Творчество Флобера / Б. Г. Реизов. М. : Гос. изд-во худож. литературы, 1955. 524 с.

196. Albalat, A. Gustave Flaubert et ses amis / A. Albalat. Paris : Plon, 1927. 293 p.

197. Atienza Merino, J. L. Sentimentalismo y politica en Flaubert // Los Cuadernos del Norte. 1980. No. 1. P. 21–25.

198. Azoulai, J. L'Ame et le corps chez Flaubert / J. Azoulai. Paris : Classiques Garnier, 2014. 622 p.

199. Bardèche, M. L'Œuvre de Flaubert / M. Bardèche. Paris : Les Sept Couleurs, 1974. 424 p.

200. Bejenaru, C. Flaubert et la productivité du texte littéraire // Analele Universitatii Bucuresti, Limbi su literaturi straine. 1980. No. 2. P. 21–25.

201. Bellemin-Noël, J. Chacun son Flaubert // La Quinzaine littéraire. 1980. No. 324. P. 14–15.

202. Bem, J. Flaubert, précurseur de Tchékhov? Le dialogue dans Madame Bovary // Bulletin Flaubert Maupassant. 2012. No. 30. P. 7-16.

203. Besançon, A. La religion de Flaubert [Electronic resourse]. URL: http://www.asmp.fr/travaux/communications/2011_01_24_besancon.htm.

204. Biasi, P.-M. de. Flaubert, l'Invention du roman moderne // Magazine littéraire. 2001. No. 401. P. 3.

205. Biasi, P.-M. de. Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre / P.-M. de Biasi. Paris : Références, 2011. 576 p.

206. Boullard, B. Présence de la flore dans l'Œuvre et la Correspondance de Gustave Flaubert // Les Amis de Flaubert. 1980. No. 56. P. 6–36.

207. Bourget, P. Flaubert // Œuvres complètes. Critique. Vol. I : Essais de psychologie contemporain. Paris : Librairie Plon, 1900. P. 125–142.

208. Brown, A. «Un assez vague spinozisme»: Flaubert and Spinoza // Modern Language Review. 1996. Vol. 91, no. 4. P. 848–865.

209. Bruneau, J. Notes et variantes // Correspondance. Vol. I / G. Flaubert ; éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau . Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1973. P. 833–1155.

210. Carlut, C. A Concordance to Flaubert's Bouvard et Pécuchet : in two volumes. Vol. I / C. Carlut, P. Dube, J. R. Dugan. London : Garland Publishing, 1980. 493 p.

211. Carlut, C. A Concordance to Flaubert's Bouvard et Pécuchet in two volumes. Vol. II / C. Carlut, P. Dube, J. R. Dugan. London : Garland Publishing, 1980. 507 p.

212. Chessex, J. Flaubert ou le désert en abîme / J. Chessex. Paris : Grasset, 1991. 272 p.

213. Culler, J. Flaubert: The Uses of Uncertainty / J. Culler. Ithaca : Cornell University Press, 1985. 349 p.

214. Deac, L. Gustave Flaubert, motiv intertextual la John Dos Passos // Analele Universitatii Bucuresti, Limbi Limbi si literaturi straine. 1980. No. 2. P. 154–157.

215. Delay, F. «Sans Flaubert, Gertrude Stein n'aurait pas écrit» / F. Delay, P.-M. de Biasi // Le Magazine litéraire. 2001. No. 401. P. 46.

216. Douchin, J.-L. Le bourreau de soi-même: Essai sur l'itinéraire intellectuel de Gustave Flaubert / J.-L. Douchin. Paris : Lettres modernes, 1984 115 p.

217. Duchet, C. Flaubert premier lecteur de Sade // La Quinzaine littéraire. 1980. No. 324. P. 13–14.

218. Dulmet, F. Les dernières années de Gustave Flaubert // Écrits de Paris. 1980. No. 400. P. 88–97.

219. Dumesnil, R. En marge de Flaubert / R. Dumesnil. Paris : Librairie de France, 1928. 180 p.

220. Dumesnil, R. Flaubert, son hérédité, son milieu, sa méthode / R. Dumesnil. Paris : Société française d'imprimerie et de librairie, 1903. 362 p.

221. Echenoz, J. «Flaubert m'inspire une affection absolue» / J. Echenoz, P.-M. de Biasi // Le Magazine litéraire. 2001. No. 401. P. 53.

222. Faguet, E. Flaubert / E. Faguet. Paris : Hachette, 1899. 192 p.

223. Flaubert à l'Œuvre / présentation par R. Debray-Genette. Paris : Flammarion, 1980. 217 p.

224. Flaubert and Postmodernism / éd. N. Schor, H. F. Majewsky. Lincoln ; London : University of Nebraska Press, 1984. 256 p.

225. Flaubert, l’autre. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1989. 186 p.

226. Fournier, L. Bouvard et Pécuchet et le point de vue de Flaubert // Les Amis de Flaubert. 1980. No. 57. P. 55–60.

227. Galerant, D. Flaubert vu par les médecins aujourd’hui // Europe. 1969. No. 485. P. 107–112.

228. Ginsburg, M. P. Flaubert writing. A Study in Narrative Strategies / M. P. Ginsburg. Stanford, California : Stanford University Press, 1986. 207 p.

229. Goetschel, J. de. Nietzsche à Flaubert sous couvert d’impersonnalité [Electronic resourse] // Revue Flaubert. 2007. No. 7. URL: http://www.univ-rouenfr/flaubert/07etud/nietzsche.html.

230. Gott, H. M. Ascetic Modernism in the Work of T. S. Eliot and Gustave Flaubert / H. M. Gott. London ; New York, 2015. 256 p.

231. Green, A. Flaubert, Salgues et le Dictionnaire des idées reçues // Revue d'Histoire Littéraire de la France. 1980. No. 5. P. 773–777.

232. Guillemin, H. Flaubert devant la vie et devant Dieu / H. Guillemin. Paris : Plon, 1939. 235 p.

233. Gustave Flaubert. Mémoire de la critique / textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris : Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2006. 934 p.

234. Imbert, P. Sémiostyle: La description chez Balzac, Flaubert et Zola // Littérature. 1980. No. 38. P. 106–128.

235. L'Œuvre de l'Œuvre: Études sur la correspondance de Flaubert / ed. R. Debray-Genette, J. Neefs. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1993. 192 p.

236. Lalo, Ch. L'art et la vie. Les grandes evasions esthetiques. Delacroix, Flaubert, les Goncourt, Lamartine, Sarcey, Wagner / Ch. Lalo. Paris : J. Vrin, 1947. 323 p.

237. Les Rouennais et la famille Flaubert / préface d'A. Dubuc. Rouen : Édition des Amis de Flaubert, 1980. 111 p.

238. Martinez, M. Flaubert, le Sphinx et la Chimère. Flaubert lecteur, critique et romancier d'après sa Correspondance / M. Martinez. Paris : L'Harmattan, 2002. 320 p.

239. Masson, B. Le corps d'Emma // Flaubert, la femme, la ville. Paris : Presses Universitaires de France, 1980. P. 13–22.

240. Miclau, P. Objets et métaobjets dans Madame Bovary de Gustave Flaubert // Analele Universitatii Bucuresti. 1980. No. 2. P. 7–11.

241. Mouchard, C. Flaubert / C. Mouchard, J. Neef. Paris : Balland, 1986. 422 p.

242. Nadeau, M. Gustave Flaubert, écrivain, essai / M. Nadeau. Paris : Danoel, 1969. 336 p.

243. Nissim, L. Un manoscritto inedito di Gustave Flaubert // Studi francesi. 1980. No. 72. P. 453-480.

244. O'Connor, J. R. Flaubert. Trois Contes and the Figure of the Double Cone // Publications of the Modern Language Association of America. 1980. No. 5. P. 812–826.

245. Oliver, H. Flaubert and an English Governess. The Quest for Juliet Herbert / H. Oliver. Oxford : Clarendon Press, 1980. 198 p.

246. Orr, M. Flaubert's Egypt: crucible and crux for textual identity // Travellers in Egypt. London ; New York : I. B. Tauris Publishers, 1998. P. 189–200.

247. Pamuk, O. Monsieur Flaubert, c'est moi! [Electronic resourse] // Gustave Flaubert. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/pamuk_francais.php.

248. Pena, V. De literatura y filosofia: Bouvard et Pécuchet (En el centenario de Flaubert) // Los Cuadernos del Norte. 1980. No. 1. P. 14–20.

249. Poyet, T. De Flaubert à Cioran: une pensée de la contradiction Relire Flaubert à l'aune de La Tentation d'exister de Cioran [Electronic resourse] // Revue Flaubert. 2007. No. 7. URL: http://www.flaubert.univ-rouenfr.

250. Pinel, F. Le rapport au féminin et l'espace épistolaire dans la Correspondance de Gustave Flaubert : these pour obtenir le grade de docteur de l'universite de Nice Sophia-Antipolis, 2011. 623 p.

251. Poyet, T. Flaubert, une jeunesse d'ours: Récit biographique / T. Poyet. Paris : L'Harmattan, 2011. 206 p.

252. Proust, M. A propos de style de Flaubert // Sur Baudlaire, Flaubert et Morand / M. Proust ; éd. établie par A. Compagnion. Paris : Editions Complexe, 1987. P. 63–67.

253. Reed, A. Manet, Flaubert et l'émergence du modernisme / A. Reed ; traduit de l'anglais (américain) par Chantal de Biasi. Paris : Honoré Champion Éditeur, 2012. 348 p.

254. Rînciog, D. Histoire et mentalités dans l'oeuvre de Gustave Flaubert: étude sur la correspondance / D. Rînciog. Ploiesti : Editura Universitatii din Ploiesti, 2002. 174 p.

255. Rousset, J. Formes et signification / J. Rousset ; essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris : Corti, 1962. 210 p.

256. Sagnes, G. De Balzac a Flaubert: L'enfance de Deslauriers d'après le manuscrit de L'Éducation sentimentale // Littératures. 1980. No. 2. P. 17–27.

257. Stefanescu, C. Flaubert en Roumanie – réactions significatives // Analele universitatii Bucuresti. No. 2. P. 35–40.

258. Thibaudet, A. Gustave Flaubert / A. Thibaudet. Paris : Gallimard, 1935. 339 p.

259. Tooke, A. Flaubert and the Pictorial Arts: from Image to Text / A. Tooke. Oxford : Oxford University Press, 2000. 210 p.

260. Trocan, L. Procédés stylistiques flaubertiens // Analele universitatii Bucuresti. 1980. No. 2. P. 83–88.

261. Unwin, T. Gustave Flaubert, the ermit of Croisset // The Cambridge Companion to Flaubert / éd. by T. Unwin. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 1–13.

262. Vargas Llosa, M. Flaubert, our contemporary // The Cambridge Companion to Flaubert / éd. by T. Unwin. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 220–224.

263. Wall, G. Flaubert: A Life / G. Wall. N. Y : Farrar, Straus and Giroux, 2001 413 p.

264. Wallon, A. Flaubert a Vichy // Les Amis de Flaubert. 1980. No. 56. P. 37–38.

265. Williams, T. Gustave Flaubert. Sentimental Education (1869) // The Monster in the Mirror. Studies in Nineteenth-Century Realism / éd. by D. A. Williams. Oxford : Oxford University Press, 1980. P. 75–101.

266. Winock, M. Flaubert / M. Winock. Paris : Gallimard, 2013. 544 p.

## Труды о ранней прозе Флобера

267. Афанасьева, О. В. Раннее творчество Гюстава Флобера : автореф. дис. … канд. филол. наук / О. В. Афанасьева. М., 1975. 26 с.

268. Брюсов, В. Юный Флобер // Ноябрь и другие рассказы / Г. Флобер. М. : Первопечатник, 1919. С. 7–14.

269. Зенкин, С. Н. Двойной портрет художника в юности. Первый роман Флобера // Первое Воспитание чувств / Г. Флобер ; пер. с фр. с фр. И. Васюченко, И. Зингера ; предисл. и примеч. С. Зенкина. М. : Текст, 2005. С. 5–15.

270. Сартр, Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года / Ж-П. Сартр ; пер. с фр. Е. Плеханова. СПб. : Алетейя, 1998. 647 с.

271. Andrieu, L. Caroline Anne Heuland, l’Anglaise probable des «Mémoires d’un fou» // Les Amis de Flaubert. 1963. No. 23. P. 27–29.

272. Azoulai, J. L'Ame et le corps chez Flaubert / J. Azoulai. Paris : Classiques Garnier, 2014. 622 p.

273. Bargues, Y. Le Pas de Flaubert: une danse macabre / Y. Bargues. Paris : Honoré Champion éditeur, 1998. 466 p.

274. Barron, J. La Première Éducation sentimentale de Flaubert // Les Amis de Flaubert. 1958. No. 12. P. 3–18.

275. Bart, B. Flaubert, plagiarist of Chateaubriand // Modern Language Notes. 1950. May. P. 336–339.

276. Baudeleraire, Ch. Œuvres complètes. Correspondence générale recueillie, classée et annotée par Jacques Crépet. Vol. III / Ch. Baudeleraire. Paris : Louis Conard, 1947. 352 p.

277. Bem, J. De l'autobiographie à la fiction. Un texte-clef du jeune Flaubert : Novembre, Images du mythe, images du moi. / J. Bem ; mélanges offerts à M.

Miguet-Ollagnier. [S.l.] : Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002. P. 127–136.

278. Bem, J. La production du sens chez Flaubert: la contribution de Sartre // La Production du sens chez Flaubert. Paris : Union générale des éditions,1975. P. 155–174.

279. Bertrand, L. Gustave Flaubert. Avec des fragments inédit / L. Bertrand. Paris : Mercure de France, 1912. 283 p.

280. Bismut, R. Quidquid volueris: exercice de style? pastiche? ou réservoir d'images? // Les Lettres Romanes. 1987. Vol. XLI, no. 1-2. P. 35–44.

281. Bonwit, M. Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité // Modem Philology. 1950. Vol. 33, No. 4. P. 263–420.

282. Bonwit, M. The significance of the Dog in Flaubert's «Education sentimentale» // Modern Languages Association. 1947. June. P. 517–524.

283. Bosquet, G. Quidquid volueris et l'aventure de Trouville // Les Amis de Flaubert. 1966. Vol. 29. P. 5–9.

284. Brix, M. Premiers crayons. Sur les romans de jeunesse de Flaubert // Flaubert et la théorie littéraire. En hommage à Gothot-Mersch / textes réunis par T. Logé, M.-F. Renard. Bruxelles : Facultés universitaires Saint Louis, 2005. P. 49–62.

285. Brombert, V. Usure et rupture chez Flaubert: l’exemple de «Novembre» // Essais sur Flaubert. En l’honneur du professeur Don Demorest / éd. par C. Carlut. Paris : Nizet, 1979. P. 145–154.

286. Bruneau, J. «Le Conte Oriental». Documents inédits / J. Bruneau. Paris : Denoël, 1973. 228 p.

287. Bruneau, J. Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert 1831–1845. Paris : Armand Colin, 1962. 635 p.

288. Bruneau, J. Notes et variantes // Correspondance. Vol. I / G. Flaubert ; éd. établie, présentée et annotée par J. Bruneau . Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1973. P. 833–1155.

289. Bruneau, J.. Album Flaubert / iconographie réunie et commentée par J. Bruneau et Jean Ducourneau / J. Bruneau, J. Ducourneau. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1972. 219 p.

290. Buzzini, L. Gustave Flaubert et Gœthe // Revue Bleue. 1930. 18 oct. P. 634–637.

291. Chevalley-Sabatier, L. Gustave Flaubert et sa sœur Caroline // Bulletin des Amis de Flaubert. 1936. No. 9. P. 2–14.

292. Chung, Ji-Yong. La jeunesse de Flaubert: l'écriture et la quête de l'identité [Microforme] / Ji-Yong Chung ; directeur de thèse P.-L. Rey. Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 2006. 365 p.

293. Cigada, S. La Musa di Flaubert // Aevum. 1956. Luglio – Agosto. P. 379–384.

294. Cigada, S. Uno scritto autobiografico di Flaubert: «Quidquid volueris» (le origini del capitolo ottavo di «Madame Bovary») // Aevum. 1956. Settembre – Dicembre. P. 505–524.

295. Clamor, A. Á la recherche de l’autre: les œuvres de jeunesse de Flaubert comme «mise en abyme» de la constitution du moi artistique // Nouvelles lectures de Flauber : Recherches allemandes: textes réunis par J. Bem, U. Dethloff avec la collaboration d’Aurélie Barjonet. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2006. P. 76–80.

296. Coleman, A. P. Flaubert's literary development in the light of his «Mémoires d'un fou», «Novembre» and «Education sentimentale» (1845) / A. P. Coleman. Baltimore : The Johns Hopkins Press et Paris. Champion, 1914. 164 p.

297. Coleman, A. Some sources of Flaubert's «Smarh» // Modern Language Notes. 1925, April. P. 205–215.

298. Colling, A. Gustave Flaubert / A. Colling. Paris : Arthème Fayard, 1941. 377 p.

299. Commanville, C. (Franklin Grout). Les Œuvres de jeunesse de Gustave Flaubert // Journal de Rouen. 1906. 28 avril. P. 5–6.

300. Commanville, C. Souvenir sur Gustave Flaubert / C. Commanville. Paris : A. Ferroud, 1895. 93 p.

301. Cottin, M. Le manuscrit de Passion et Vertu / M. Cottin, J. Bruneau // Les Amis de Flaubert. 1960. No. 16. P. 25.

302. Daprini, P. De l'imaginaire 'oriental' de Flaubert dans ses œuvres de jeunesse // New Zealand Journal of French Studies. 1989. Vol. 10, no. 1. P. 15–19.

303. De Luca, G. Leggerezza del volo. Un'analisi microtestuale delle immagini aeree nelle Œuvres de jeunesse di Gustave Flaubert // A la croisée des chemins : miscellanea di Studi per Anna Maria Rubino. Fasano : Schena editore, 2006. P. 175–189.

304. Degoumois, L. Flaubert à l’école de Gœthe / L. Degoumois. Genève : Sonore, 1925. 68 p.

305. Demorest, D. L. L' Expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert / D. L. Demorest. Paris : Les Presses Modernes, 1931. 692 p.

306. Demorest, J.-J. Flaubert : objets // Essais sur Flaubert. En l'honneur du professeur Don Demorest / éd. par C. Carlut. Paris : Nizet, 1979. P. 112–128.

307. Demorest, J.-J. Flaubert's First Sentimental Education // The American of Society Legion of Honor Magazine. 1967. Vol. 38, no. 1. P. 97–110.

308. Descharmes, R. Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857 / R. Descharmes. Paris : Ferroud, 1909. 613 p.

309. Diamond, M.-J. Flaubert's Quidquid volueris: the Colonial Father and the Poetics of Hysteria // Substance. 1998. No. 85. P. 71–88.

310. Donatelli, B. Gustave Flaubert e le esplorazioni del mostruoso // Il Corpo del mostro. Metamorfosi letterarie tra classicismo e modernita / a cura di E. Ettore, R. Gasparro, G. Micks. Naples : Liguori Editore, 2002. P. 109–125.

311. Douchin, J.-L. La «rencontre de Trouville» est-elle du «roman»? // Le Pays d'Auge.1983. No. 10. P. 21–27.

312. Douchin, J.-L. La vie érotique de Flaubert / J.-L. Douchin. Paris : J.-J. Pauvert aux éd. Carrère, 1984. 314 p.

313. Douchin, J.-L. Le Sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert / J.-L. Douchin. Paris : Minard, 1970. 95 p.

314. Douchin, J.-L. Les Mémoires d'un fou de Flaubert: réalité ou fabulation? // Revue d'Histoire Littéraire de la France. 1983. No. 83. P. 403–411.

315. Douchin, J.-L. Sur un épisode célèbre de L'Éducation sentimentale // Revue d'Histoire Littéraire de la France. 1964. P. 291–293.

316. Dufour Ph. Panthéisme de Flaubert [Electronic resourse] // Revue Flaubert. 2014. No. 12. URL: http://flaubert.revues.org/2365.

317. Dumesnil, R. Gustave Flaubert, l'homme et l'œuvre avec des documents inédits / R. Dumesnil. 3 éd. Paris : Desclée de Brouwer & Cie, 1947. 538 p.

318. Dumesnil, R. La Vocation de Gustave Flaubert / R. Dumesnil. Paris : Gallimard, 1961. 267p.

319. Dumesnil, R. Le Grand Amour de Flaubert / R. Dumesnil. Genève : Éd. du Milieu du Monde, 1945. 235 p.

320. Durry, M.-J. Flaubert et ses projets inédits / M.-J. Durry. Paris : Nizet, 1950. 416 p.

321. Emptaz, F. Les démons de Flaubert // Flaubert – Maupassant. 2002. No.10. P. 19–30.

322. Ernst, J. Naissance du corps dans les Œuvres de jeunesse // Flaubert – Maupassant. 2006. No. 19. P. 33–56.

323. Felman, Sh. «Mémoires d'un fou», «Novembre». Modernity of the Commonplace // Critical Essays on Gustave Flaubert / éd. L. M. Porter. Boston : G. K. Hall & Co., 1986. P. 29–48.

324. Felman, Sh. Thématique et rhétorique ou la folie du texte // La Production du sens chez Flaubert / direction C. Gothot-Mersch. Paris : Union générale des éditions,1975. P. 16–62.

325. Feyler, P. «Fantaisie, fantastique et fantasmes dans les œuvres de jeunesse de Flaubert» // La fantaisie post-romantique / textes réunis et présentés par J.-L. Cabanès, J.-P. Saïda. Toulouse : Presses universitaires de Mirail, 2003. P. 315–327.

326. Feyler, P. Monstres et maléfices dans l'œuvre de jeunesse de G. Flaubert // Eidôlon. Numéro spécial : Monstruosités (1). 1979. No. 6. P. 1–54.

327. Flaubert. Les pouvoirs du mythe / éd. P.-M. de Biasi. Paris : Éd. des archives contemporaines, 2014. 182 p.

328. Frølich, J. Flaubert, jeune conteur a l'école des chroniqueurs // Flaubert – Maupassant. 2002. No. 10. P. 57–68.

329. Frølich, J. Livre-mirabilia et son conte très romantique : Bibliomanie // Merveilles & Tales. The Romantic Fairy Tale (Numéro spécial). 1990. Vol. IV, no. 2. P. 282–289.

330. G. R.-J. Gustave Flaubert aux Pyrénées // Bulletin pyrénéen. 1911. Février. P. 59.

331. Gans, E. L. The Discovery of Illusion. Flaubert's early works, 1835–1837. Berkeley. Los Angeles / E. L. Gans. London : University of California Press, 1971. 166 p.

332. Gendrel, B. Flaubert lecteur de romans historiques [Electronic resourse] // Revue Flaubert. 2009. No. 2. URL: http://flaubert.revues.org/860.

333. Gérard-Gailly, É. Flaubert et les «fantômes de Trouville» / É. Gérard-Gailly. Paris : La Renaissance du Livre, 1930. 213 p.

334. Gérard-Gailly, É. Le Grand Amour de Flaubert / É. Gérard-Gailly. Paris : Aubier éd. Montaigne, 1944. 297 p.

335. Gérard-Gailly, É. L'unique passion de Flaubert: Madame Arnoux / É. Gérard-Gailly. Paris : Le Divan, 1932. 123 p.

336. Gerhardi, G. Introduction // Flaubert Gustave. The First Sentimental Education. London ; Berkeley : University California Press, 1972. P. I–XVIII.

337. Gothot-Mersch, C. Gustave, Henry et Jules: quelques réflexions sur la conception et la genèse de la Première Éducation sentimentale // Équinoxe. 1997. No. 14. P. 19–28.

338. Gothot-Mersch, C. Le bal à la Vaubyessard dans les manuscrits de Madame Bovary: notes pour une étude de la méthode de Flaubert // Cahiers d'Analyse textuelle. 1963. No. 5. P. 19–21.

339. Gothot-Mersch, C. Les Mémoires d’un fou. Notice // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / G. Flaubert ; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 1350–1375.

340. Gothot-Mersch, C. Novembre. Notice // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / G. Flaubert ; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 1476–1507.

341. Gothot-Mersch, C. Pyrénées – Corse. Notice // Œuvres complètes. Vol. I. Œuvres de jeunesse / G. Flaubert. Paris: Gallimard, 2001. P. 1425–1439.

342. Gothot-Mersch, C. Portraits en antithèse dans les récits de Flaubert // Essais sur Flaubert. En l'honneur du professeur Don Demorest / éd. par C. Carlut. Paris : Nizet, 1979. P. 285-311.

343. Gothot-Mersch, C. Rousseau et Flaubert: une source de «L'Éducation sentimentale» dans les «Confessions» // Mélanges de littérature en hommage à Albert Kies / textes réunis par C. Gothot-Mersch, C. Pichois. Bruxelles : Facultés universitaires Saint-Louis, 1985. P. 165–176.

344. Gothot-Mersch, C. Sur l'élaboration de la figure de l'artiste chez Flaubert // Variations sur l'éthique: hommage à Jacques Dabin. Bruxelles : Facultés universitaires Saint Louis, 1994. P. 273–284.

345. Green, A. History and its representation in Flaubert's work // The Cambridge Companion to Flaubert / éd. by T. Unwin. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 85–104.

346. Griffin, R. The myth of Flaubert's ritual // Stanford French Review. 1988. P. 287–303.

347. Guinsburg, M. La tentation du biographique // Gustave Flauberl. Intersections. Vol. 4 / textes réunis par R. Debray-Genette, C. Duchet, B. Masson, J. Neefs. Paris : Lettres Modernes Minard, 1994. P. 21–42.

348. Henriot, E. Eulalie fut-elle aimée par Flaubert? // Historia. 1958. Décembre. P. 538-541.

349. Herzfeld, C. Flaubert: les problèmes de la jeunesse selon L'éducation sentimentale, les écrits de jeunesse et les romans de formation / C. Herzfeld. Paris : L'Harmattan, 2008. 213 p.

350. Hilliard, A. Le rythme de Smarh: deux modes contrastés du vœu de désintégration chez Gustave Flaubert // Romanic Review. 1986. Vol. LXXVII, no. 1. P. 55–70.

351. Hubbard, A. A Note on Flaubert's «Novembre» // Modern Language Notes. 1916, November. P. 405–408.

352. Kim, Yong-Eun. Quête mystique et science du vivant chez le jeune Flaubert // Équinoxe. 1997. No. 14. P. 7–18.

353. Lanoux, A. Présentation // Flaubert, la femme, la ville. Paris : Presses Universitaires de France, 1980. P. 9–12.

354. Leclerc, Y. Flaubert au scalpel [Electronic resourse] // Gustave avant Flaubert: les années de jeunesse à l'Hôtel-Dieu de Rouen [Revue Flaubert. 2012. No. 12]. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php.

355. Leclerc, Y. Flaubert. Le bonheur dans la bêtise // Magazine littéraire. 2000. N. 389. Juillet-août. P. 52–55.

356. Leclerc, Y. Les œuvres de jeunesse de Flaubert // Etudes normandes. 1992. No. 1. P. 35–46.

357. Leclerc, Y. Sept années noires [Электронный ресурс] // Revue Flaubert. 2001. N.1. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/revue1/leclerc.pdf

358. Leclerc, Y. «L'auteur c'est bien moi»: Gustave Flaubert ou l'écrivain-manuscrit // Flaubert – Maupassant. 2002. No. 10. P. 77–86.

359. Lorinszky, I. L'Orient de Flaubert: des écrits de jeunesse à Salammbo / I. Lorinszky. Paris : L'Harmattan, 2013. 349 p.

360. Lugli, V. Due Francesi: Flaubert – Chénier / V. Lugli. Firenze : Le Monnier, 1933. 130 p.

361. Maranini, L. «Novembre» di Flaubert // Estratto délia Rivista di Letterature moderne. 1952. Anno III, no. 3. Luglio – Settembre. P. 1–16.

362. Mason, G. M. Les Écrits de jeunesse de Flaubert / G. Mason. Paris : Nizet, 1961. 132 p.

363. Maynial, E. La Jeunesse de Flaubert / E. Maynial. Paris : Mercure de France, 1913. 345 p.

364. Mölk, U. Flaubert G. Une nuit de Don Juan: Kritischer Text mit Beigaben / U. Mölk. Göttingen : Vandenchokk und Ruprecht, 1984. 31 p.

365. Monda, M. L'Eulalie de Flaubert // Le Figaro. 1931. 14 novembre.

366. Naaman, A. Les Débuts de Gustave Flaubert et sa technique de description / A. Naaman. Paris : Nizet, 1962. 528 p.

367. Nissim, L. «Oh le tour d'ivoir! Montons-y par le rêve!» Quelques notes sur l'esthétique de Flaubert [Electronic resourse] // Revue Flaubert. 2006. No. 6. URL: http://www.univ-rouen.fr/flaubert.

368. Pasetti, C. «Les Baladins: première hallucination, préfigurant celles d'Emma Bovary et de Flaubert» [Electronic resourse] // Revue Flaubert. 2006. No. 6. URL: http://www.univ-rouen.fr/flaubert/revue.

369. Pasetti, C. Hallucinations et création littéraire chez Flaubert [Electronic resourse] // Revue Flaubert. 2012. No. 12. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php.

370. Perrone-Moises, L. L'autre Flaubert. Quidquid volueris: l'éducation scripturale // Poétique. 1983. No. 53. P. 109–122.

371. Petitier, P. Flaubert, lecteur d'histoire [Electronic resourse] // Flaubert. 2009. No. 2. URL: http://flaubert.revues.org/863.

372. Pezard, É. L'ivresse comme rêve frénétique dans Ivre et Mort [Electronic resourse] // Revue Flaubert 2006. No. 6. URL: http://flaubert.univ-rouenfr/revue/revue6/pezard.php.

373. Pop-Curşeu, I. La rage d'impuissance et l'esthétique romantique de Flaubert [Electronic resourse] // Revue Flaubert. 2009. URL: http://flaubert.univ-rouenfr/etudes/pop_curseu_rage.php.

374. Pozzi, A. Flaubert. La formazione letteraria (1830–1856) / A. Pozzi. Milano : Garzanti, 1940. 224 p.

375. Robert, J. Généalogie imaginaire [Electronic resourse] // Gustave avant Flaubert: les années de jeunesse à l'Hôtel-Dieu de Rouen [Revue Flaubert. 2012. No. 12]. URL: http://flaubert.univ-rouenfr/revue/article.php.

376. Robert, M. L'art et la vie de Gustave Flaubert / M. Robert, A. Adamov // Cahiers Renaud-Barrault. Numéro spécial : Flaubert. 1967. No. 59. P. 66–105.

377. Rubino, A. Situazione e funzione della “rêverie” nelle opere giovanili di Flaubert // Parcours et rencontres: mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas. Vol. 2 : XVIIIe siècle–XXe siècle. Klinsksieck, 1993. P. 1323–1336.

378. Sagne, G. Danse des morts. Notices // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / G. Flaubert ; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 1334–1340.

379. Sagne, G. La Dernière Heure. Notices // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / G. Flaubert ; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 1269–1271.

380. Sagne, G. Notices, notes et variantes / G. Sagne, C. Gothot-Mersch // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / G. Flaubert ; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 1209–1645.

381. Sagne, G. Passion et vertu. Notice // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / G. Flaubert ; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 1295–1306.

382. Sagne, G. Rêve d’enfer. Notice // Œuvres complètes. Vol. I : Œuvres de jeunesse / G. Flaubert ; éd. présentée, établie et annotée par C. Gothot-Mersch, G. Sagnes. Paris : Gallimard, 2001. P. 1278–1281.

383. Sander, E. Nachwort // Gustave Flaubert. November / E. Sander. Hamburg : Rowolht, 1950. P. 130–150.

384. Sartre, J.-P. L’Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Vol. I–II / J.-P. Sartre. Paris : Gallimard, 1971. 2136 p.

385. Sartre, J.-P. L’Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Vol. III / J.-P. Sartre. Paris : Gallimard, 1972. 667 p.

386. Schweiger, A. Portrait de jeune écrivain en artiste (La «Première Education sentimentale») // Romantisme. 1986. Vol. 16, no. 54. P. 67–77.

387. Seillière, E. Le Romantisme des réalistes. Gustave Flaubert / E. Seillière. Paris : Librairie Plon, 1914. 348 p.

388. Seznec, J. Flaubert and India // Journal of the Warburg and Courtault Institutes. 1941–1942. Vol. 4, no. 3/ 4. P. 141–150.

389. Shanks, L. P. Flaubert's Youth 1821–1845 / L. Shanks. Baltimore : The Johns. Hopkins Press, 1927. 250 p.

390. Shanks, L. The romanticism of Flaubert // The Dial. 1915. Vol. 59. P. 316–318.

391. Spencer, P. New Light on Flaubert's Youth // French Studies. 1954. No. 8. P. 97–108.

392. Sur les pas de Flaubert. Approche du paysage / sous la direction de P. Antoine. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2014. 216 p.

393. Tarver, J. Ch. Gustave Flaubert as seen in his Works and Correspondence / J. Ch. Tarver. Westminster : Archibald Constable and Company, 1895. 368 p.

394. Unwin, T. Art et infini. L'œuvre de jeunesse de Gustave Flaubert / T. Unwin. Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1991. 211 p.

395. Unwin, T. Flaubert's early work // The Cambridge Companion to Flaubert / éd. by T. Unwin. Cambridge : Cambridge University Press, 2004. P. 34–50.

396. Unwin, T. Introduction // Flaubert Gustave: Trois contes de jeunesse / éd. critique par T. Unwin. Exeter : University of Exeter Press, 1981. P. I–XXIII.

397. Unwin, T. The Significance of the Encounter with the Dog in Flaubert's first Education Sentimental // French Forum. 1979. No. 4. P. 32–38.

398. Unwin, V. Introdution // Memoires d'un fou. Memoirs of a madman [Electronic resourse] / G. Flaubert ; parallel translation and critical éd. by T. Unwin. Liverpool : Online Series Critical Editions of French Texts, 2001. URL: https://www.liv.ac.uk/media/.../madman.pdf.

399. Wall, G. À l'ombre du père [Electronic resourse] // Revue Flaubert. 2012. No. 12. URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php.

400. West, C. B. Gustave Flaubert et Harriet Collier: première rencontre à Trouville (documents inédits) // Revue d'histoire littéraire de la France. 1957. No. 57, Janvier – Mars. P. 1–9.

**Труды о философской драме «Искушение святого Антония»**

401. Гюго, В. Письмо Гюставу Флоберу от 5 апреля 1874 года // Собр. соч. : в 15-ти т. Т. 14. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1956. С. 630–631.

402. Валери, П. Искушение (святого) Флобера // Об искусстве / П. Валери. М. : Искусство, 1993. С. 391-398.

403. Зайцев, Б. К. Флобер в Москве // Собр. соч. : в 5-ти т. Т. 6 (доп.) : Мои современники: Воспоминания. Портреты. Мемуарные повести. М. : Рус. книга, 1999. С. 61–65.

404. Орлов, В. Предисловие // Искушение пустынника / Г. Флобер ; пер. с фр. С. Якубовича ; предисл В. Орлова. М. : Изд. В. Н. Маракуева и Л. Ф. Снегирева, 1879. С. V–VI.

405. Преображенский, П. Ф. Флобер и «Святой Антоний» // Собр. соч. : в 10-ти т. Т. 4 / Г. Флобер. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1936. С. 29–43.

406. Флоренский, П. Антоний романа и Антоний предания // Соч. : в 4-х т. Т. 1. М. : Мысль, 1994. С. 490–526.

407. Эйхенгольц, М. Д. «Искушение святого Антония» Флобера // Собр. соч. : в 10-ти т. Т. 4 / Г. Флобер. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1936. С. 5–28.

408. Akkaya, E. Le voyage d'une légende: la tentation de saint Antoine chez Cézann // Synergies Turquie. 2012. No. 5. P. 121–131.

409. B. A. (Barbey d'Aurevilly J.) L'apocalypse de M. Flaubert // Le Français. 1874. 10 avril.

410. Banville ,T. de. La Tentation de Saint Antoine par Gustave Flaubert // Flaubert / textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris : Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2006. P. 339.

411. Barbey d'Aurevilly, J. La Tentation de saint Antoine // Le Constitutionnel. 1874. 20 avril.

412. Bem, J. Désir et savoir dans l'œuvre de Flaubert. Etude de La Tentation de Saint Antoine / J. Bem. Neuchatel : La Baconniere-Payot, 1979. 620 p.

413. Bem, J. La fonction des bêtes dans La Tentation de saint Antoine // Cahiers de l'Association internationale des études françaises. 1979. No. 31. P. 35–44.

414. Bem J. Le Sphinx et la Chimère dans À rebours // Huysmans, une esthétique de la décadence : Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, 5, 6 et 7 novembre 1984. Paris : Librairie Honoré Champion, 1987. P. 23–29.

415. Bernheimer, Ch. «Être la matière»: Origin and Difference in Flaubert's La Tentation de saint Antoine // Novel, a Forum of Fiction 1976. Iss. Fall. P. 66–78.

416. Bertrand, L. La première de La Tentation de saint Antoine // La Revue de Paris. 1908. 1er fèvrier. P. 440–495.

417. Butor, M. La Forme de la Tentation // L'Esprit créateur. 1970. Vol. 10, no. 1. P. 3–12.

418. Butor, M. Improvisations sur Flaubert / M. Butor. Paris : Éditions de la Différence, 2005. 228 p.

419. Claritie, J. La Tentation de saint Antoine // L'Illustration. 1874. 25 avril.

420. Creignou, P. La Tentation de saint Antoine, une catabase immobile // Eidolon 1977. No. 2. P. 43–54.

421. Danger, P. Sainteté et castration dans «La Tentation de saint Antoine» // Essais sur Flaubert : En l'honneur du professeur Don Demorest / éd. par C. Carlut. Paris : Nizet, 1979. P. 185–202.

422. Davenport , N. Between carnival and dream: St. Antony, Gustave Flaubert, and the arts in fin de siècle Europe // Religion and the Arts. 2002. Vol. 6, no. 3. P. 291–357.

423. Donatelli, B. Luci, ombre e tenebre nella Tentation de saint Antoine di Flaubert: dal desiderio di conoscenza alla seduzione del nulla // La Luce e le sue metafore / a cura di B. Donatelli. Roma : Nuova Arnica Editrice, 1993. P. 125–147.

424. Donato, E. The Crypt of Flaubert // Flaubert and Postmodernism / éd. by N. Schor, H. F. Majewski. Lincoln ; London : University of Nebraska, 1984. P. 30–45.

425. Douhaire, P. Tentation de saint Antoine // Le Correspondant. Revue mensuelle. 1874. 25 avril. P. 415–416.

426. Dumesnil, R. Introduction // La Tentation de saint Antoine. Œuvres. Vol. 1 / G. Flaubert ; éd. établie et annotée par A. Tibaudett, R. Dumesnil. Paris : Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2003. P. 4–21.

427. Farina Scarpa, G. Images et couleurs dans La Tentation de saint Antoine de Flaubert // Studi francesi. 1997. Vol. 41. P. 482–494.

428. Fischer, E. W. Études sur Flaubert inédit / E.W. Fischer. Leipzig : Julius Zeitler, 1908. 137 p.

429. Foucault, M. La bibliothèque fantastique // Cahiers Renaud-Barrault. Flaubert. 1967. No. 59. P. 7–30.

430. Foucault, M. La Bibliothèque fantastique. À propos de La Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert / M. Foucault. Bruxelles : La Lettre volée, 1983. 31 p.

431. Fournel, V. La Tentation de saint Antoine // La Gazette de France. 1874. 28 avril.

432. Gothot-Mersch, C. Introduction // La Tentation de saint Antoine / G. Flaubert ; éd. présentée et établie par C. Gothot-Mersch. Paris : Gallimard, 1983. P. 8–45.

433. Gothot-Mersch, C. Lecture de Flaubert pour la version de 1874 // La Tentation de saint Antoine / G. Flaubert ; éd. présentée et établie par C. Gothot-Mersch. Paris : Gallimard, 1983. P. 273–285.

434. Guignebert, M. Origin de «Tentation de saint Antoine» // La Tentation de saint Antoine / G. Flaubert. Paris : Éd. Louis Conard, 1924. P. 667–681.

435. Heuzey, J. Les Panathénées dans La Tentation de saint Antoine de G. Flaubert // Lettres d'humanité. 1950. Vol. IX. P. 264–267.

436. Hurticq, L. La vie des images / L. Hurticq. Paris : Hachett, 1927. 426 p.

437. Kim, Yong-Eun. La Tentation de Saint Antoine, version de 1849, genèse et structure / Yong-Eun Kim. Chuncheon. Korea : Kangweon University Press, 1990. 395 p.

438. Laporte, D.-G. Le lieu commun // Ornicar. 1980. No. 20/21. P. 281-306.

439. Leal, R. B. The Unity of Flaubert’s Tentation de saint Antoinr (1874) // Modern Language Review. 1990. Vol. 85, no. 2. P. 330–340.

440. Leclerc, Y. La Tentation de saint Antoine de Flaubert : Scènes infernales // Magazine littéraire. 1997. No. 356. P. 61–64.

441. Lecuyer, M. Triple perspective sur une œuvre // Renaud-Barrault. Flaubert. 1967. No. 59. P. 46–65.

442. Lemaître, J. Gustave Flaubert. Les romains de mœurs antiques // Flaubert / textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris : Presses de l’Université Paris – Sorbonne, 2006. P. 399–430.

443. Lombard, A. Flaubert et Saint Antoine, illustré de huit planches hors-texte / A. Lombard. Paris ; Neuchatel : Éditions Victor Attinger, 1934. 108 p.

444. Mandiargues, A. Une Hallucination merveilleuse // Cahier Renaud – Barrault. 1967. Mars. P. 3–5.

445. Marshall, O. Hallucination and Point of view in La Tentation de saint Antoine // Nineteenth-Century French Studies. 1988–1989. No. 17. P. 171–185.

446. Mazel, H. Les trois Tentations de saint Antoine // Mercure de France. 1921. No. 564. P. 626–643.

447. Neefs, J. L'exposition littéraire des religions // Travail de Flaubert (La Tentation de saint Antoine, 1874) / sous la direction de G. Genette, T. Todorov. Paris : Seuil, 1983. P. 123–134.

448. Orr, M. Stasis and Ecstasy: La Tentation de Saint. Antoine or the Texte Bouleversant // Forum for Modern Languages Studies. 1998. No. XXXIV (4). P. 335–344.

449. Pelleten, C. La Tentation de Saint Antoine par Gustave Flaubert // Flaubert / textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris : Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2006. P. 343–350.

450. Picco, F. Il dipinto del Breughel e la Tentation de saint Antoine del Flaubert // Rivista di litterature moderne e comporate. 1946. No. 4, December. P. 418–421.

451. Reef, T. Images Flaubert's Queen of Shebain later Nineteenth-Century Art // The Artist and the Writer in France: essays in honour of J. Seznec. Oxford : Clarendon Press, 1974. P. 126–133.

452. Reik, T. Flaubert und seine Versuchung des heiligen Antonius / T. Reik. Minden : J. C. Bruns, 1912. 187 p.

453. Renan, E. Lettre à M. Gustave Flaubert sur «La tentatuion de saint Antoine» datée du 8 septembre 1874 // Feuilles détachées faisant suite aux souvenirs d'enfance et de jeunesse / E. Renan. Paris : Calmann-Lévy, 1892. P. 345–353.

454. Rey, P.-L. Au fil du texte // Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine. Paris : Pocket, 1999. P. 205–230.

455. Rey, P.-L. Préface // Flaubert G. La Tentation de saint Antoine. Paris : Pocket, 1999. P. 7–21.

456. Robert, M. En haine du roman Étude sur Flaubert / M. Robert. Paris : Balland, 1982. 121 p.

457. Séginger, G. L'artiste, le saint: les tentations de saint Antoine // Romantisme. 1987. No. 55. P. 79–90.

458. Séginger, G. La Tentation de saint Antoine. Notice // Œuvres complètes. Vol. II / G. Flaubert. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013. P. 1391–1415.

459. Séginger, G. Naissance et métamorphoses d'un écrivain : Flaubert et Les Tentations de saint Antoine / G. Séginger. Paris : Honoré Champion, 1997. 442 p.

460. Séginger,G. L'ontologie flaubertienne: une naturalisation du sentiment religieux // La revue des lettres modernes. Gustave Flaubert. Mythe et religions (2) / textes réunis par Bernard Masson. 1988. No. 865/872. P. 63–85.

461. Seznec, J. «Le Chist du paganisme» – Apollonius de Tyane et Flaubert // Yale Romantic Studies. 1943. No. XXII. P. 231–247.

462. Seznec, J. Flaubert and the graphic arts // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1945. Vol. VIII. P. 175–190.

463. Seznec, J. Flaubert historien des hérésies, dans la Tentation // Romanic Review. 1945. No. 36. P. 200–328.

464. Seznec, J. Nouvelles études sur La Tentation de saint Antoine / J. Seznec. London : The Warburg Institute, University of London, 1949. 98 p.

465. Seznec, J. Saint Antoine et les monstres: essai sur les sources et la signification du fantastique de Flaubert // Publications of the modern language association of America. 1943. Vol. LVIII, no. 1. P. 195–222.

466. Seznec, J. Science et religion chez Flaubert d'après lea sources de La Tentation de saint Antoine // Romanic Review. 1942. Vol. XXXIII. P. 360–365.

467. Seznec, J. Les sources des dieux dans La Tentation de saint Antoine (première version, 1849) / J. Seznec. Paris : Vrin, 1940. 190 p.

468. Sonnenfeld, A. La Tentation de Flaubert // Cahier de l' Association internationale des études françaises. 1971. Vol. 23, no. 23. P. 311-326.

469. Souday, P. La première Tentation de saint Antoine // Les Livres du temps. Première série. Paris : Éditions Émile-Paul frères, 1929. P. 1–29.

470. Stöferle, D. L'hallucination de la connaissance: La Tentation de saint Antoine de Flaubert [Electronic resourse] // Flaubert. Revue critique et génétique. 2010. No. 4. URL: http://flaubert.revues.org/1226.

471. Taillandier, S.-R. Une Sotie au dix-neuvième siècle // Revue des Deux Mondes. 1874. 1er mai. P. 222.

472. Taine, H. Lettre à Flaubert de 1er avril 1874 : Notes // Œuvres complètes. La Tentation de saint Antoine. Appendice : Versions de 1849 et de 1856 / G. Flaubert. Paris : Louis Conard, 1924. P. 683.

473. Testa, C. Representing the Unrepresentable: The Desexualization of Desire in Flaubert's «Etre la matière» // Nineteenh-Century French Studies. 1991–1992. No. 20 (1-2). P. 137–144.

474. Villiers de L'Isle A. A. La Tentation de Saint Antoine par Gustave Flaubert // Flaubert / textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris : Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2006. P. 333–336.

475. Zola, É. Gustave Flaubert et ses œuvres // Flaubert / textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris : Presses de l'Université Paris – Sorbonne, 2006. P. 351–374.

**Библиографические работы. Флобер в свете литературной критики**

476. Труммал, А. Ю. Роман Флобера «Бувар и Пекюше» в зарубежной и русской критике : автореф. дис. … канд. филол. наук / А. Ю. Труммал ; ЛГУ им. А. А. Жданова. Тарту, 1964. 23 с.

477. Boltz, D. Réception de L'Éducation sentimentale. Première partie (1880-1975) : / D. Boltz ; mémoire de DEA sous la direction de P.-M Biasi. Paris : Université Paris, VII «Denis Diderot», 2005. 298 p.

478. Bucur, M. Flaubert intro polemica de epoca (1883–1884) // Analele Universitatii Bucuresti. 1980. No. 2. P. 41–46.

479. Castex, P.G. Flaubert: L'Éducation sentimentale [Bibliographie] // L'Information littéraire. 1980. No 4. P. 183–184.

480. Catalogue de la succession Franklin-Grout. Paris, 1931, 18–19 novembre. 41 p.

481. Dubuc, A. Un centenaire oublié. La Tentation de saint Antoine (avec une bibliographie sur La Tentation) // Les Amis de Flaubert. 1974. No. 45. P. 9–17.

482. Dumesnil, R. La Tentation de saint Antoine / R. Dumesnil, D. L. Demorest // Bibliographie de Gustave Flaubert. Paris : Giraud-Badin, 1937. P. 219–293.

483. Herschberg, P. Les bibliothèques de Flaubert / P. Herschberg, C. Mouchard, J. Neefs // Bibliothèques d'écrivains / sous la direction de P. D'Iorio, D. Ferrer. Paris : CNRS Éditions, 2001. P. 121–144.

484. La Bibliothèque de Flaubert. Vol. Inventaires et critiques / sous la direction de Y. Leclerc. Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 2001. 354 p.

485. La bibliothèque générale du père de Gustave Flaubert : les Rouennais et la famille Flaubert / préface d'A. Dubuc. Rouen : Éd. des Amis de Flaubert, 1980. P. 57–60.

486. Maslard,V. La Bibliothèque de Gustave Flaubert: inventaire critique // Mémoire de Maîtrise de Lettres modernes. Rouen : Publications de l'Université de Rouen, 1991. 319 p.

487. Niang, P.M. Flaubert et la critique littéraire française du XXe siècle. Essai de synthèse : La thèse de doctorat / P. M. Niang. Rouen : Université de Rouen, 1999. 465 p.

488. Oster, D. Flaubert face à la critique: un message à déchiffrer // Nouvelles littéraires. 1980. [S.p.].

489. Pierrot, R. Les manuscrits de Gustave Flaubert et leur destin // Bulletin de la Bibliothèque Nationale. 1980. No. 3. P. 137–141.

490. Pierrot, R., Gustave Flaubert: exposition du centenaire. 19 novembre 1980 – 22 février 1981 / R. Pierrot, J. Lethève ; préface de G. Le Rider. Paris : Bibliothèque nationale, 1980. 111 p.

491. Un manuscrit inédit de Flaubert. Souvenirs, notes et pensées intimes. Figaro. 1931. 7 novembre.

## Общие работы

### Труды по истории литературы и культуры

492. Айхенвальд, Ю. И. Силуэты русских писателей // Собр. соч. Т. III. Берлин : Книгоиздательство «Слово», 1923. 302 с.

493. Андреев, Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век / Л. Г. Андреев. М. : Гелиос, 2004. 416 с.

494. Барг, М. А. Шекспир и история / М. А. Барг. М. : Наука, 1979. 215 с.

495. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. СПб. : Азбука – Классика, 2001. 512 с.

496. Ботникова, А. Б. Зигзаги романтического сознания : Людвиг Тик. «Белокурый Экберт» // Романтизм: два века осмысления. Калининград : Изд-во КГУ, 2003. С. 29–41.

497. Ботникова, А. Б. Книга о французском романтизме // Труды ученых Воронеж. гос. ун-та. Вестн. литературоведения и языкознания. 2001. № 16. С. 257–261.

498. Вильмонт, Н. Век Гете и автобиография поэта // Поэзия и правда / И. В. Гете ; пер. с нем. Н. Манн. М. : Худож. лит., 1969. С. 3–34.

499. Воронский, А. К. Гоголь / А. К. Воронский. М. : Молодая гвардия, 2011. 464 с.

500. Гершензон-Чегодаева, Н. М. Брейгель / Н. М. Гершензон-Чегодаева. М. : Искусство, 1983. 645 с.

501. Гоголев, М. Н. Шукшин и Абрамов: типология творческих индивидуальностей // Вестн. Челябинск. гос. ун-та. 2012. № 21 (275). С. 36–38.

502. Горбов, Д. А. Жизнь и творчество Беранже / Д. А. Горбов. М. : Гос. изд-во, 1923. 130 с.

503. Горбов, Д. А. Путь М. Горького / Д. А. Горбов. М. : Артель писателей «Круг», 1928. 140 с.

504. Грешных, В. И. Мистерия духа : Художественная проза немецких романтиков / В. И. Грешных. Калининград : Изд-во Калининград. ун-та, 2001. 406 с.

505. Жирмунский, В. А. Немецкий романтизм и современная мистика / В. А. Жирмунский. СПб. : Тип. Т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. 207 с.

506. Зенкин, С. И. Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы) / С. И. Зенкин. М. : Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. 144 с.

507. Ладария, М. Г. Тургенев и классики французской литературы / М. Г. Ладария. Сухуми : Алашара, 1970. 155 с.

508. Лежнев, А. З. Два поэта. Гейне, Тютчев / А. З. Лежнев. М. : Гослитиздат, 1934. 349 с.

509. Лежнев, А. З. Проза Пушкина. Опыт стилевого исследования / А. З. Лежнев. М. : Гослитиздат, 1937. 415 с.

510. Лихачев, Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // О прогрессе в литературе. Л. : Наука, 1977. С. 63–66.

511. Матвеева, Ю. В. Экзистенциальное начало в творчестве Гайто Газданова // Дарьял. 2001. № 2. С. 147–179.

512. Павлова, С. Ю. Французская автобиография романтической эпохи : автореф. дис. … канд. филол. наук / С. Ю. Павлова. М., 2003. 27 с.

513. Реизов, Б. Г. Петрюс Борель // Шампавер. Безнравственные рассказы / П. Борель. Л. : Наука, 1971. С. 167–188.

514. Реизов, Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма / Б. Г. Реизов. Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1958. 567 с.

515. Реизов, Б. Г. Французский роман XIX века / Б. Г. Реизов. М. : Высш. шк., 1977. 304 с.

516. Сент-Бёв, Ш. О. Шатобриан в оценке одного из близких друзей в 1803 г. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : Трактаты. Статьи. Эссе / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. М., 1987. С. 37–48.

517. Томашевская, М. Историческая проза античности // Историки античности : в 2-х т. Т. I. М. : Правда, 1989. С. 5–32.

518. Тураев, С. В. От Просвещения к романтизму / С. В. Тураев. М. : Наука. 255 с.

519. Федоров, Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма / Ф. П. Федоров. М. : МИК, 2004. 368 с.

520. Croce, B. La poesia di Dante / B. Croce. Bari : G. Laterza, 1921. 126 p.

521. Durry, M.-J. La vieillesse de Chateaubriand. 1830–1848. Vol. 1 / M.-J. Durry. Paris : Le Divan, 1933. 600 p.

522. Glinoer, A. La Littérature frénétique / A. Glinoer. Paris : Les Littéraires, 2009. 276 p.

523. Grossir, C. Le Globe, berceau d’un nouveau genre dramatique: la scène historique [Electronic resourse] // Presse et scène au XIX siècle. Spectacle dqns un fauteul. URL: http://www.medias19.org/index.php.

524. Gundolf, F. Goete / F. Gundolf. Berlin : G. Bondi, 1916. 816 s.

525. Gundolf, F. Heinrich von Kleist / F. Gundolf. Berlin : Bondi, 1922. 172 s.

526. Gundolf, F. Martin Opitz / F. Gundolf. München. Leipzig : Duncker & Humblot, 1923. 53 s.

527. Jaime, E. Musée de la Caricature ou Recueil des caricatures les plus remarquables publiées en France depuis le XIV siècle jusqu'à nos jours / E. Jaime. Paris : Éd. Deloyer, 1838. 757 p.

528. Louandre, Ch. Statistique littéraire. Deuxième article // Revue des Deux-Mondes. 1847. P. 423–427.

529. Martinenche, E. L'Espagne et le romantisme français / E. Martinenche. Paris, 1922. 275 p.

530. Panofsky, E. Problems in Titian Mostly Iconographic / E. Panofsky. New York : New York Univ. Press, 1969. 208 p.

531. Pitollet, C. Une mystfication litteraire, le bibliomane assassin // Mercure de Flandre. 1930. Novembre. P. 26–47.

532. Pommier, J. Dialogue avec le passé / J. Pommier. Paris : Nizet, 1967. 440 p.

533. Poulet, G. Études sur le temps humain / G. Poulet. Paris : Pion, 1950. 543 p.

534. Proust, M. Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles / M. Proust. Paris : Gallimard, Biblothèque de la Plléiade, 1971. 1022 p.

535. Trotain, M. Les scènes historiques. Étude du théâtre livresque à la veille du drame romantique / M. Trotain. Paris : Champion, 1923. 78 p.

**Труды по литературоведению**

536. Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах ; пер. с фр., с нем. Ал. В. Михайлова. М. : Прогресс, 1976. 556 с.

537. Ахмедьяров, К. К. Ю. Н. Тынянов о функционально-динамической природе художественного слова // Текст. Структура и семантика. Т. 1. М. : Изд-во Моск. гос. обл. пед. ун-та, 2001. С. 176–182.

538. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М. : Искусство, 1979. С. 7–181.

539. Бахтин, М. М. Искусство и ответственность // Собр. соч. : в 7 т. Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов. М. : Русские словари. Языки славянской культуры, 2003. С. 5–6.

540. Бахтин, М. М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М. : Искусство, 1979. С. 361–373.

541. Бахтин, М. М. К философии поступка // Собр. соч. : в 7 т. Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов. М. : Русские словари. Языки славянской культуры, 2003. С. 7–68.

542. Бахтин, М. М. О Флобере // М. М. Бахтин. Эпос и роман. Спб.: Азбука, 2000. С. 286-295.

543. Бахтин, М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. М. Бахтин. Л. : Прибой, 1929. 224 с.

544. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. М. : Худож. лит., 1975. С. 234–407.

545. Библер, В. С. М. М. Бахтин, или поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму) [Электронный ресурс] / В. С. Библер. М. : Гнозис, 1991. 170 с. URL: http://www.bibler.ru/bim_bakhtin.html.

546. Большев, А. О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / А. О. Большев. СПб., 2003. 35 с.

547. Борисенок, М. К. «Исповедь» Жана-Жака Руссо (к проблеме метода) : автореф. дис. … канд. филол. наук / М. К. Борисенок. М., 1986. 26 с.

548. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. Л. : Худож. лит., 1977. 460 с.

549. Горский, И. К. Об исторической поэтике Александра Веселовского // А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. М. : Высш. школа, 1989. С. 11–31.

550. Грешных, В. И. Мистерия духа : художественная проза немецких романтиков / В. И. Грешных. Калиниград : Изд-во Калинградского гос. ун-та, 2001. 405 с.

551. Грешных, В. И. Художественная проза немецких романтиков: формы выражения духа : автореф. дис. … д-ра филол. наук / В. И. Грешных. М., 2000. 36 с.

552. Гюнтер, Х. Советская литературная критика и формирование эстетики соцреализма: 1932–1940 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпоха / под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М. : Новое литературное обозрение, 2011. С. 248–279.

553. Жирмунский, В. М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // Известия АН СССР. Отд-ние литературы и языка. Т. XIX, вып. 3. М., 1960. С. 177–186.

554. Заламбани, М. Литература факта : От авангарда к соцреализму / М. Заламбани. СПб. : Академический проект, 2006. 224с.

555. История русской литературной критики: советская и постсоветская эпоха ; под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М. : Новое литературное обозрение, 2011. 792 с.

556. Карамзин, Н. М. Что нужно автору? // Избр. соч. : в 2-х т. Т. 2 / вступ. статья П. Беркова, Макогоненко. М. ; Л. : Худож. лит., 1964. С. 120–122.

557. Коган, П. Н. Пролог. Мысли о литературе и жизни / П. Н. Коган. Пг. : Изд-во Я. М. Нейенбурга, 1915. 61 с.

558. Коган, П. С. Литература этих лет. 1917–1923 / П. С. Коган. Иваново-Вознесенск : Основа, 1924. 148 с.

559. Корниенко, Н. Литературная критика и культурная политика периода нэпа : 1921–1927 // История русской литературной критики : советская и постсоветская эпоха / под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М. : Новое литературное обозрение, 2011. С. 69–141.

560. Кроче, Б. Литературная критика // Антология сочинений по философии / Б. Кроче ; пер. С. Мальцевой. СПб. : Пневма, 1999. С. 285–354.

561. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.

562. Лоскутникова, М. Б. Русское литературоведение XVIII–XIX веков : Истоки, развитие, формирование методологий / М. Б. Лоскутникова. М. : Флинта. Наука, 2009. 352 с.

563. Лотман, Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М. : Гнозис, 1994. С. 17–245.

564. Лотман, Ю. М. О трех функциях текста / Ю. М. Лотман ; под. ред. В. К. Кантора. М. : РОССПЭН, 2009. С. 294–309.

565. Лотман, Ю. М. Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М. : Гнозис, 1994. С. 417–430.

566. Махов, А. Е. «Отложенное» столетие : о проекте энциклопедии «Западное литературоведение XIX века» // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 240–249.

567. Медарич, М. Автобиографизм / автобиография // Автоинтерпретация : сборник статей по русской литературе XII–XX вв. / под ред. А.Муратова, Л. Иезуитовой. СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 1998. С. 5–32.

568. Методы изучения литературы. Системный подход : учеб. пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, Кирнозе З. И. М. : Флинта. Наука, 2002. 200 с.

569. Михайлов, А. В. Вильгельм Дильтей как литературовед и эстетик // Собр. соч. : в 6-ти т. Т. 4 : Герменевтика и литература / В. Дильтей ; под. ред. А. В. Михайлова, Н. С. Плотникова ; пер. с нем. под ред. В. В. Бибихина. М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 493–509.

570. Назиров, Р. Г. История формализма в литературоведении // Назировский сборник: исследования и материалы. Уфа : Изд-во Башкир. гос. пед. ун-та, 2011. С. 65–85.

571. Неупокоева, И. Г. История всемирной литературы : Проблемы системного и сравнительного анализа / И. Г. Неупокоева. М. : Наука,1976. 358 с.

572. Ржевская, Н. Ф. Литературоведение и критика в современной Франции : Основные направления, методология и тенденции / Н. Ф. Ржевская. М.: Наука, 1985. 270 с.

573. Солонин, Ю. Н. Трагедия «животворящего духа» // Шекспир и «немецкий дух» / Ф. Гундольф. СПб. : Владимир Даль, 2015. С. 5–34.

574. Тоддес, Е. А. Комментарии / Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М. : Наука, 1977. С. 397–572.

575. Толмачев, В. М. Где искать XIX век? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / под. ред. Л. Г. Андреева. М. : Высшая школа, 2001. С. 172.

576. Толмачев, В. М. Сто лет спустя [Электронный ресурс] // Вопросы литературы, 1997. № 2. С. 42-48. URL: http://magazines.russ.ru/voplit/1997/2/tolm.html

577. Томашевский, Б. В. Литература и биография // Книга и революция. 1923. № 4 (28). С. 6–9.

578. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский ; вступ. ст. Н. Д. Тамарченко ; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. М. : Аспект Пресс, 1999. 334 с.

579. Топоров, В. Н. Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология / под ред. В. П. Нерознака. М. : Academia, 1997. С. 213–226.

580. Тынянов, Ю. Н. Блок // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М. : Наука, 1977. С. 118–123.

581. Тынянов, Ю. Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М. : Наука, 1977. С. 255–269.

582. Тынянов, Ю. Н. О литературной эволюции // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М. : Наука, 1977. С. 270–281.

583. Тынянов, Ю. Н. Промежуток // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М. : Наука, 1977. С. 168–170.

584. Тынянов, Ю. Н. Тютчев и Гейне // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М. : Наука, 1977. С. 29–38.

585. Тэн, И. О методе критики и об истории литературы / И. Тэн. СПб. : Тип. Б. Брауде, 1896. 64 с.

586. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. 4-е изд., испр. и доп. М. : Высш. шк., 2004. 438 с.

587. Чавчанидзе, Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение / Д. Л. Чавчанидзе. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1997. 294 с.

588. Чавчанидзе Д. Л. Романтический мир Э. Т. А. Гофмана [Электронный ресурс] // Э. Т. А. Гофман. Золотой горшок и другие истории. М., 1981. URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Chavchanidze_Gofman.htm

589. Эйдинова, В. В. Ю. Тынянов о «литературной личности» // Филологические науки. 1980. № 3. С. 74–78.

590. Эмерсон, К. Литературные теории 1920-х годов: Четыре направления и один практикум // История русской литературной критики : советская и постсоветская эпоха / под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М. : Новое литературное обозрение, 2011. С. 207–248.

591. Adam, A. Qu’est que ce de l’histoire littéraire // La revue de l’enseignement supérior. 1959. No. 1. P. 29–36.

592. Chudákova, M. К проблеме «et». Феномен советского писателя как специфического аггломерата биографии и творчества // Revue des études slaves. 2001. Vol. 73, no. 4. P. 637–649.

593. Girard, R. Réflexions critique sur les recherches littéraire // Modern Language Notes. 1966. No. 81. P. 307–324.

594. Hay, L. Genetic Criticism: Origins and Perspectives // Essais de critique génétique. Paris : Flammarion, 1979. P. 227–236.

595. Hay, L. La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique / L. Hay. Paris : José Corti, 2002. 436 p.

596. Hytier, J. Le Roman de l’individu et la biographie // Cahier de l’Internationale des études françaises. 1967. Vol. 19, no. 1. P. 87–100.

597. Lejeune, P. L’Autobiographie en France / P. Lejeune. Paris : Armand Colin, 1971. 224 p.

598. Mitterand, H. Henri Mitterand – Critique génétique et sociocritique / H. Mitterand, P.-M. de Biasi, A. Herschberg Pierrot // Genesis. 2010. No. 30. P. 59–63.

599. Pichois, C. L'histoire littéraire traditionnelle // Cahiers de l'Association internationale des études francaises. 1964. No.16. P. 111–119.

600. Richard, J.-P. Littérature et Sensation. Stendhal, Flaubert, Fromentin, les Goncourt / J.-P. Richard. Paris : Seuil, 1954. 286 p.

601. Richard, J.-P. Poésie et Profondeur / J.-P. Richard. Paris : Seuil, 1955. 256 p.

602. Roger, J. La critique littéraire / J. Roger. Paris : Armand Colin, 2007. 128 p.

603. Tecchi, B. Scrittori tedeschi moderni / B. Tecchi. Roma : Edizioni de storia e letteratura, 1959. 264 p.

**Труды о категории «творческая индивидуальность»**

604. Аверинцев С. С., М. Л. Андреев и др. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П. А. Гринцер. М. : Наследие, 1994. С. 32–33.

605. Брик, О. М. Против «творческой личности» // Новый ЛЕФ. 1928. № 2. С. 12–14.

606. Борисенко, А. С. Творческая индивидуальность Марины Цветаевой // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. 2015. №. 3-4. С. 54–56.

607. Бурсов, Б. И. Писатель как творческая индивидуальность // Проблемы социалистического реализма : сб. ст. М., 1961. 206 с.

608. Геннекенъ Э. Опытъ построенія научной критики. Эстопсихологія) / Э. Геннекен ; пер. с фр. Д. Струнина [Электронный ресурс]. СПб. : Изд. журнала «Русское богатство», 1892. 43 с. URL: http://www.textology.ru/drevnost/geneken.html.

609. Гершензон, М. О. Творческое самосознание [Эл. ресурс] // Библиотека Русской религиозно-философской и художественной литературы «Вехи». URL: http://orel.rsl.ru/nettext/russian/gershenzon/gershenson.html

610. Гершензон, М. О. Видение поэта / М. О. Гершензон. М. : 2-я типолитогр. МГСНХ, 1919. 79 с.

611. Гоголев, М. Н. Шукшин и Абрамов: типология творческих индивидуальностей // Вестн. Челябинск. госуд. ун-та. 2012. № 21. С. 36–38.

612. Грифцов, Б. Психология писателя / Б. Грифцов. М.: Худож. лит., 1988. 464 с.

613. Гундольф, Ф. Шекспир и «немецкий дух» / Ф. Гундальф ; пер. с нем. И. П. Стребловой. СПб. : Владимир Даль, 2015. 591 с.

614. Душина, С. А. Интимный эпистолярий Максима Рыльского как форма воплощения творческой индивидуальности поэта // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. 2014. No. 11-12. С. 189–193.

615. Евлахов, А. М. Введение в философию художественного творчества // Собр. соч. Т. 1. Ростов н/Д., 1917. 551 с.

616. Егорова, Л. П. Творческая индивидуальность писателя: проблема дефиниций // Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения : сб. материалов Междунар. науч. конф. / ред.-сост. Л. П. Егорова. Ставрополь : Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2008. С. 3–12.

617. Ермоленко, С. И. «Элегии» М. Ю. Лермонтова : жанровый канон и творческая индивидуальность // Вестн. Нижегород. гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2014. № 2-2. С. 155–161.

618. Ефимов, Н. И. Социология литературы. Очерки по теории историко-литературного процесса и по историко-литературной методологии / Н. И. Ефимов. Смоленск : Изд-во Смоленского гос. ун-та, 1927. 219 с.

619. Иванова, Л. Л. Вампилов: творческая индивидуальность / Л. Л. Иванова. Мурманск : Изд-во Мурманск. гос. пед. ун-та, 2010. 108 с.

620. Кемпер, Д. Гете и проблема индивидуальности в эпоху модерна / Д. Кемпер ; пер. с нем. А. И. Жеребина. М. : Языки славянской культуры, 2009. 384 с.

621. Костелянец, Б. О. Творческая индивидуальность писателя : критические очерки и статьи / Б. О. Костелянец. Л. : Сов. писатель, I960. 548 с.

622. Лейдерман, Н. Л. Творческая индивидуальность писателя как объект изучения // Филологический класс. Екатеринбург, 2005. № 8. С. 11–20.

623. Мотыгина, Ж. Ю. С. Довлатов : Творческая индивидуальность, эволюция поэтики : дис. … канд. филол. наук / Ж. Ю. Мотыгина. Астрахань, 2001. 175 с.

624. Мотыгина, Ж. Ю. Творческая индивидуальность Сергея Довлатова / Ж. Ю. Мотыгина. Астрахань : Изд. дом Астрахан. ун-та, 2006. 125 с.

625. Неупокоева, И. Г. Писатель – литературное произведение – общество // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя : сб. ст. М. : Наука, 1964. С. 154–166.

626. Ничипоров, И. Б. Личность и творчество И. А. Гончарова в литературно-критических статьях И. Анненского // Пушкинские чтения. 2014. Вып. XIX. С. 267–273.

627. Петрова, С. А. Авторская идентичность и понятие имиджа в литературе: теоретический аспект // Пушкинские чтения. 2014. Вып. XIX. С. 232–236.

628. Петрова, С. А. Поэзия Александра Добролюбова: к проблеме творческой индивидуальности : дис. … канд. филол. наук / С. А. Петрова. СПб., 2008. 199 с.

629. Плеханова, И. И. Философские проблемы литературоведения : Теория витальности в связи с философией и практикой литературного творчества. Психотип и творческая индивидуальность поэта / И. И. Плеханова. Иркутск : Изд-во Иркутск. ун-та, 2014. 271 с.

630. Рейсер, С. А. Творческая индивидуальность (К истории термина) // Страницы истории русской литературы. М. : Наука, 1971. С. 357–365.

631. Сакулин, П. Н. Методологические задачи историка литературы // Печать и революция. 1925. Кн. 1. С. 87–105.

632. Сакулин, П. Н. Синтетическое построение истории литературы / П. Н. Сакулин. М. : Кооп. изд-во «Мир», 1925. 118 с. (Наука о литературе, ее итоги и перспективы ; т. XV).

633. Сакулин, П. Н. Социологический метод в литературоведении / П. Н. Сакулин. М. : Кооп. изд-во «Мир», 1925. 239 с. (Наука о литературе, ее итоги и перспективы ; т. XIV).

634. Творческая индивидуальность писателя : теоретические аспекты изучения. Ставрополь : Изд-во Ставропол. ун-та, 2008. 296 с.

635. Фокин, А. А «Творческая индивидуальность» как понятие антропологической поэтики // Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения : сб. материалов междунар. науч. конф. / ред.-сост. Л. П. Егорова. Ставрополь : Изд-во Ставропол. ун-та, 2008. С. 12–17.

636. Храпченко, М. Б. Реалистический метод и творческая индивидуальность писателя // Проблемы реализма. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1959. С. 173–198.

637. Храпченко, М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературя / М. Б. Храпченко. М. : Сов. писатель, 1970. 362 с.

638. Художественный метод и творческая индивидуальность писателя : вопросы сюжета и композиции : сб. / отв. ред. М. В. Кузнецова. Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1980. 89 с.

639. Художественный метод и творческая индивидуальность писателя : сб. ст. М. : Наука, 1964. 244 с.

640. Чернышева, А. В. Личность и индивидуальность как основа философии истории и философии культуры М. О. Гершензона // Вестн. Башкир. ун-та. 2011. № 4. С. 1333–1338.

641. Шатохина, О. А. О разработке понятия «творческая индивидуальность писателя» в советском литературоведении / О. А. Шатохина, П. К. Чекалов // Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения : сб. материалов междунар. науч. конф. / ред.-сост. Л. П. Егорова. Ставрополь : Изд-во Ставропол. ун-та, 2008. С. 42–48.

642. Щербаков, А. Б. Генезис термина «творческая индивидуальность». Статья первая // Проблемы филологического образования. Вып. 3 : сб. науч. тр. Саратов : Изд. «Наука», 2011. С. 129–136.

643. Щербаков, А. Б. Генезис термина «творческая индивидуальность». Статья вторая // Проблемы филологического образования. Вып. 6. : межвуз. сб. науч. тр. Саратов : Изд. центр «Наука», 2014. С. 141–147.

644. Щербаков, А. Б. Литературоведческие мифы: культурно-историческая школа и проблема творческой индивидуальности // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. Вып. № 1. С. 326–329.

645. Щербаков, А. Б. Оригинальность как эстетическая категория (у истоков проблемы) // Проблемы филологического образования. Вып. 2 : сб. науч. тр. Саратов : ИП Баженов, 2009. С. 207.

646. Эльсберг, Я. Е. Творческая индивидуальность писателя и литературное развитие // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : Стиль. Произведение. Литературное развитие : в 3 т. Т. 3. М. : Наука, 1965. С. 393–421.

647. Boeckh, A. Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften. Leipzig : Teubner, 1886. 824 s.

648. Bonord, A. La Jeanne d’Arc de Joseph Delteil. Identité d’écrivain et modèle hagiographique // Revue d'histoire littéraire de la France. 2011. Vol. 3, no. 111. P. 623–630.

649. Chateaubriand avant le Génie du christianisme : Actes du colloque de l’ENS / dir. Béatrice Didier et Emmanuelle Tabet. Paris : Champion, 2006. 161 p.

650. Galley, N. De l’original à l’excentrique : l’émergence de l’individualité artistique au nord des Alpes / N. Galley. Fribourg : Université de Fribourg, 2005. 245 p.

651. Hennequin, É. Écrivains francisés: Dickens, Heine, Tourgueneff, Poe, Dostoïewski, Tolstoï / É. Hennequin. Paris : Perrin, 1889. 305 p.

652. Hennequin, É. Quelques écrivains français : Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans , etc. / É. Hennequin. Paris : Perrin, 1890. 235 p.

653. López Vera, A. Been There, Done That: An Author’s Struggle for Individuality through Postmodernity [Electronic resourse]. URL: https://performance.millikin.edu/LiteratureCasebooks/GoonSquad/Essays/Lopez_Vera.pdf.

654. Macé, M. Deux styles d’individuation [Electronic resourse] // Acta fabula. 2010. Vol. 11, no. 4. URL: http://www.fabula.org/revue/document5639.php.

655. Melani, C. Effetto Poe: influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana / C. Melani. Firenze : Firenze University Press, 2006. 325 p.

656. Nerozzi, P. Sept ans de séjour en Angleterre (1793–1800) // Chateaubriand avant le Génie du christianisme : Actes du colloque de l’ENS / dir. Béatrice Didier, Emmanuelle Tabet. Paris : Champion, 2006. P. 11–27.

657. Pinel, F. Le rapport au féminin et l’espace épistolaire dans la Correspondance de Gustave Flaubert : these pour obtenir le grade de docteur de l’universite de Nice Sophia-Antipolis / F. Pinel. Nice, 2011. 623 p.

658. Principato, A. Le premier Chateaubriand entre le sauvage et le héros antique // Chateaubriand avant le Génie du christianisme : Actes du colloque de l’ENS / dir. Béatrice Didier, Emmanuelle Tabet. Paris : Champion, 2006. P. 45–61.

659. Ragghianti, C. L. Conscience et connaissance de l'individualité langage artistique histoire / C. L. Ragghianti. Pisa : Università degli Studi, 1961. 67 p.

660. Scappaticci, T. Lo scrittore al bivio: studi sulla letteratura del Novecento / T. Scappaticci. Cosenza : Pellegrini Editore, 2004. 167 p.

661. Tecchi, B. Scrittori tedeschi moderni / B Tecchi. Roma : Edizioni de storia e letteratura, 1959. 264 p.

662. Thibeault, J. Je suis un individu: le projet d'individualité dans l'oeuvre romanesque de Dany Laferrière // Voix et Images. 2011. Vol. 36, no. 2 (107). P. 25–40.

**Труды по философии, психологии, истории, культурологии**

663. Ананьев, Б. Г. О проблемах современного человекознания / Б. Г. Ананьев. М. : Наука, 1977. 379 с

664. Барг, М. А. Эпохи и идеи : Становление историзма / М. А. Барг. М. : Мысль, 1987. 384 с.

665. Барт, Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 2000. С. 50–97.

666. Батай, Ж. Внутренний опыт / Ж. Батай ; пер. с фр., послесл. и коммент. С. Л. Фокина. СПб. : Аксиома, Мифрил, 1997. 336 с.

667. Батай, Ж. Теория религии // Теория религии. Литература и Зло / пер. с фр. Ж. Гайковой, Г. Михалковича. Минск : Современный литератор, 2000. С. 5–119.

668. Баткин, Л. М. Индивидуальность и личность в истории // Одиссей. Человек в истории. 1990. М. : Наука, 1990. С. 6–8.

669. Баткин, Л. М. К спорам о логико-историческом определении индивидуальности // Одиссей. Человек в истории. 1990. М. : Наука. С. 59–75.

670. Бергсон, А. Два источника морали и религии / А. Бергсон. М. : Канон, 1994. 384 с.

671. Богуславский, В. М. Скептицизм в философии / В. М. Богуславский. М. : Наука, 1990. 272 с.

672. Виндельбанд, В. История новой философии в её связи с общей культурой и отдельными науками : в 2-х т. Т. 1 : От Возрождения до Канта / пер. с фр. Е. Максимовой. СПб. : Тип. В. Безобразова, 1903. 424 с.

673. Вольтер. Метафизический трактат // Философские сочинения / Вольтер. М. : Наука, 1988. С. 227–274.

674. Вольтер. Надо сделать выбор, или принцип действия // Философские сочинения / Вольтер. М. : Наука, 1988. С. 501-538.

675. Вольтер. Назидательные проповеди, прочитанные в приватном собрании в Лондоне в 1765 году // Философские сочинения / Г. Вольтер. М. : Наука, 1988. С. 374–400.

676. Вольтер. Несведущий философ // Философские сочинения / Вольтер. М. : Наука, 1988. С. 321–373.

677. Вольтер. Основы философии Ньютона // Философские сочинения / Вольтер. М. : Наука, 1988. С. 275–320.

678. Гайденко, П. П. Порыв к трансцендентному : Новая онтология XX века / П. П. Гайденко. М. : Республика, 1997. 495 с.

679. Гершензон, М. О. История молодой России / М. О. Гершензон. М. : Тип. т-ва И. В. Сытина, 1908. 333 с.

680. Гуревич, А. Я. Предисловие // Человек и культура : Индивидуальность в истории культуры. М. : Наука, 1990. С. 3–4.

681. Гуревич, П. С. Силуэты культурных эпох // Философия искусства / И. Тен. М. : Республика, 1996. С. 5–6.

682. Гурко, Е. Деконструкция: Тексты и интерпретация. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскриптум). Как избежать разговора : денегации / Е. Гурко. Минск : Экономпресс, 2001. 319 с.

683. Дильтей, В. Возникновение герменевтики : Дополнения из Рукописей // Собр. соч. : в 6-ти т. Т. 4 : Герменевтика и литература / под. ред. А. В. Михайлова, Н. С. Плотникова ; пер. с нем. под ред. В. В. Бибихина. М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 235–262.

684. Дильтей, В. Воображение поэта. Элементы поэтики // Собр. соч. : в 6-ти т. Т. 4 : Герменевтика и литература / под. ред. А. В. Михайлова, Н. С. Плотникова ; пер. с нем. под ред. В. В. Бибихина. М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 263–422.

685. Дильтей, В. Воображение поэта. Элементы поэтики : два фрагмента / пер. А. В. Михайлова // Вопросы философии. 1995. № 5. С. 116–123.

686. Дильтей, В. Описательная психология / В. Дильтей ; под. ред. Г. Г. Шпета ; пер. Е. Д. Зайцевой. 2-е изд. СПб. : Алетейя, 1996. 160 с.

687. Дильтей, В. Описательная психология / В. Дильтей. СПб.: Алетейя, 1996. 160 с.

688. Зиммель, Г. Гёте // Избранное : в 2-х т. Т. 1 : Философия культуры / Г. Зиммель. М. : Юристъ, 1996. С. 150–379.

689. Зиммель, Г. Кант и Гете. К истории современного мировоззрения // Избранное : в 2-х т. Т. 1 : Философия культуры / Г. Зиммель. М. : Юристъ, 1996. С. 380–410.

690. Зиммель, Г. Микеланджело // Избранное : в 2-х т. Т. 1 : Философия культуры / Г. Зиммель. М. : Юристъ, 1996. С. 411–432.

691. Зимммель, Г. Созерцание жизни // Избранное : в 2-х т. Т. 2 : Созерцание жизни / Г. Зиммель. М. : Юристъ, 1996. С. 7–185.

692. Йегер, В. Пайдейя. Воспитание античного грека: эпоха великих воспитателей и воспитательных систем : пер. с нем. / В. Йегер. М. : «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1997. 335 с.

693. Кант, И. Логика. Пособие к лекциям 1800 года // И. Кант. Трактаты и письма. М.: Наука, 1980. С. 319-444.

694. Кассирер, Э. Язык и миф. К проблеме именования богов // Избранное : Индивид и космос / Э. Кассирер. М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. 654 с.

695. Кессиди, Ф. Х. От мифа к логосу : (Становление греческой философии) / Ф. Х. Кессиди. М. : Мысль, 1972. 312 с.

696. Коллингвуд, Р. Дж. Идея истории // Идея истории. Автобиография / Р. Дж. Коллингвуд. М. : Наука,1980. С. 5–320.

697. Колосницына, М. Ю. Основные направления исследования интегральной индивидуальности в отечественной психологии // Вестник МГЛУ. 2014. №16 (702) С.110-127.

698. Кузнецов, В. Н. Франсуа Мари Вольтер / В. Н. Кузнецов. М. : Мысль, 1978. 223 с.

699. Ландман, М. Георг Зиммель: контуры его мышления // Избранное : в 2-х т. Т. 2 : Созерцание жизни / Г. Зиммель. М. : Юристъ, 1996. С. 529–538.

700. Лауэнштайн, Д. Элевсинские мистерии / Д. Лауэнштайн. М. : Энигма, 1996. 368 с.

701. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. М. : ЭКСМО Пресс, 2001. 512 с.

702. Лосев, А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н.э. / А. Ф. Лосев. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. 416 с.

703. Магда, Т. И. Гротеск как феномен культуры // Философия XX века: школы и концепции. СПб. : Санкт-Петербург. филос. о-во, 2001. С. 134–136.

704. Маритен, Ж. Избранное : Величие и нищета метафизики : пер. с фр. / Ж. Маритен. М. : Рос. полит. энциклопедия, 2004. 608 с.

705. Маритен, Ж. Краткий трактат о существовании и существующем // Избранное : Величие и нищета метафизики / Ж. Маритен. М. : РОССПЭН, 2004. С. 7–106.

706. Маритен, Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М. : Политиздат, 1991. С. 171–207.

707. Маслова, И. С. Человеческая индивидуальность: философский аспект проблемы : / И. С. Маслова. Орел : ОрЮИ МВД России, 2004. 130 с.

708. Нескрябина, О. Ф. Смысл и ценность человеческой индивидуальности / О. Ф. Нескрябина. Красноярск : Сибирь, 1995. 137с.

709. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру : пер. с нем. // Соч. : в 2-х т. Т. 1 / сост., ред. изд., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М. : Мысль, 1990. С. 57–157.

710. Паскаль, Б. Мысли / Б. Паскаль ; пер. с фр. О. Хомы. М. : REFLE-book. 1994. 528 с.

711. Платон. Пир // Соч. : в 3-х т. Т. 2 : пер. с фр., с древнегреч. / под общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса ; вступ. ст. А. Ф. Лосева. М. : Мысль, 1970. С. 95–156.

712. Плотников, Н. С. От «индивидуальности» к «идентичности» (история понятий персональности в русской культуре) // Новое литературное обозрение. 2008. № 91. С. 64–83.

713. Психология индивидуальности. Новые модели и концепции / ред. Е. Б. Старовойтенко, В. Д. Шадрикова. М. : МПСИ, 2009 384 с.

714. Резвицкий, И. И. Философские основы теории индивидуальности / И. И. Резвицкий. Л. : Изд-во Ленинград. ун-та, 1973. 175 с.

715. Резников, А. М. Сознание художника как противоречивое единство различных типов сознания. // Эстетика сегодня: состояние, перспективы :

материалы науч. конф., 20–21 октября 1999 г. : тез. докл. и выступлений. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С.71–73. (Symposium ; вып. 1).

716. Сагатовский, В. Н. Философия антропокосмизма в кратком изложении [Электронный ресурс]. СПб. : Изд-во Санкт-Петербург. гос. ун-та, 2005. URL: http://anthropology.ru/ru/edition/filosofiya-antropokosmizma-v-kratkom-izlozhenii.

717. Сартр, Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. М. : Республика, 2004. 639 с.

718. Сиоран, Э. Искушение существованием / Э. Сиоран ; пер. с фр. В. Ю. Быстрова. М. : Республика, 2003. 368 с.

719. Соколов, В. В. Спиноза / В. В. Соколов. М. : Мысль, 1977. 223 с.

720. Спиноза, Б. Краткий трактат О Боге, человеке и его счастье / пер. с лат. под ред. А. И. Рубина // Соч. : в 2-х т. Т. 1. СПб. : Наука, 2006. С. 1–93.

721. Спиноза, Б. Трактат об усовершенствовании разума и о пути, которым лучше всего направляться к истинному познанию вещей // Соч. : в 2-х т. Т. 1. СПб. : Наука, 2006. С. 215–251.

722. Спиноза, Б. Этика / пер. с лат. Н. А. Иванцова // Соч. : в 2-х т. Т. 1. СПб. : Наука, 2006. С. 251–478.

723. Тиллих, П. Динамика веры // Избранное : Теология культуры : пер. с англ. / П. Тиллих. М. : Юристъ, 1995. С. 132–215.

724. Тиллих, П. Мужество быть // Избранное : Теология культуры : пер. с англ. / П. Тиллих. М. : Юрист, 1995. С. 7–131.

725. Уайтхед, А. Приключения идей / А. Уайтхед. М. : ИФРАН, 2009. 383 с.

726. Февр, Л. Как Жюль Мишле открыл Возрождение // Бои за историю / Л. Февр. М. : Наука, 1991. С. 377–387.

727. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко. М. : Касталь, 1996. 448 с.

728. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. СПб. : Ун-тская книга, 1997. 557 с.

729. Человек и культура : Индивидуальность в истории культуры. М. : Наука, 1990. 240 с.

730. Чернышева, А. В. Личность и индивидуальность как основа философии истории и философии культуры М. О. Гершензона // Вестн. Башкир. ун-та. 2011. № 4. С. 1333–1338.

731. Шлегель, Ф. Фрагменты // Эстетика, философия, критика : в 2-х т. Т. 1 / Ф. Шлегель. М. : Искусство, 1983. С. 290–316.

732. Шлейермахер, Ф. Герменевтика / Ф. Шлейермахер. СПб. : Европейский дом, 2004. 242 с.

733. Эббингауз, Р. Очерк психологии / Р. Эббингауз ; Психология / А. Бэн. М. : АСТ-ЛТД, 1998. 526 с.

734. Элиаде, М. История веры и религиозных идей : в 3-х т. Т. 1 : От каменного века до Элевсинских мистерий / М. Элиаде. М. : Критерион, 2001. 464 с.

735. Элиаде, М. Тайные общества: Обряды инициации и посвящения : пер. с фр. / М. Элиаде. Киев : София; М. : Гелиос, 2002. 352 с.

736. Abel, O. Fondements philosophiques de l’individualité. Fundamenti filosofici dell’individualita // Filisofia e theologia. 2010. No. 1. P. 7–16.

737. Carpenter, S. D. Discourses of Madness: A Study of Selected Texts in the Nineteen Century / S. D. Carpenter. Wisconsin-Madison, Ann Arbor : UMI, 1987. 435 p.

738. Cousin, V. Du vrai, du beau et du bien / V. Cousin. Paris : Éd. Didier et Cie, 1858. 512 p.

739. Creuzer, F. Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques. T. I - II / F. Creuzer. Paris : J.-J. Kossbühl et Firmin-Didot frères, 1825. 960 p.

740. Creuzer, F. Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques / F. Creuzer. Paris : Firmin-Didot frères, 1838–1851. [S. p.].

741. Vernant, J.-P. L'Individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne / J.-P. Vernant. Paris : Gallimar, 1989. 232 p.

742. Barbalato, B. Sul palco c'è l'autore: Scivere, filmare, interpretare / B. Barbalato. Louvain : Presses univ. de Louvain, 2006. 280 p.

743. Feist, G. J. A Meta-Analysis of Personality in Scientific and Artistic Creativity // Personality and Social Psychology Review. 1998. No. 2. P. 290–309.

744. Heinich, N. Façons d'«être» écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité // Revue française de sociologie. 1995. Vol. 36, no. 3. P. 499–524.

745. Mauron, Ch. Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique / Ch. Mauron. Paris : Editions José Corti, 1963. 360p.

746. Müller, H.-P. Comment l'individualité est-elle possible? Conditions structurelles et culturelles d'un idéal de la culture moderne // Sociologie et sociétés. 2012.Vol. 44, no 2. P. 183–206.

747. Rémer, B. Fragments d'un discours théâtral. Entre singulier et pluriel, de l'individualité créatrice à l'œuvre collective / B. Réme. Paris : L'Harmattan, 2002. 356 p.

748. Sapiro, G. La vocation artistique entre don et don de soi // Actes de la recherche en sciences sociales. 2007. No. 3. P. 4–11.

749. Sirois, D. "Gavin Turk: L'individualité esthétique / Gavin Turk: Aesthetic Individuality" // Espace : Art actuel. 2006. No. 76. P. 15–18.

750. Sur l'individu : Contributions au colloque de Royaumont / sous la direction de P. Veyne, J.-P. Vernant, L. Dumont, P. Ricœur, F. Dolto, F. Varela, G. Percheron. Paris : Le Seuil, 1987. 128 p.

**Издания Библии и труды деятелей Церкви**

751. Афанасий Великий, святитель. Житие преподобного отца нашего Антония, описанное святым Афанасием в послании к инокам, пребывающим в чужих странах // Творения в четырех томах. Ч. 3. Репринт. Валаамский монастырь, 1994. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1903. С. 178–250.

752. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. В синодальном переводе с параллельными местами и приложением. – М.: Российское библейское общество, 1997. 308 с.

753. Евангелие от Луки. М. : Центр библейско-патрол. исслед. Отд. по делам молод. Рус., 2004. 274 с.

754. Кротов, Я. Словарь святых [Электронный ресурс] // Библиотека Якова Кротова URL: http://krotov.info/yakov/1_history/bio_pre_undefined/_saints.html

755. Мень, А. Библиологический словарь : в 3-х т. Т. I / А. Мень. М. : Фонд имени прот. Александра Меня, 2002. 609 с.

756. Словарь Библейского богословия [Электронный ресурс] : пер. с фр. / под ред. К. Леон-Дюфура [и др.]. 2-е изд. Брюссель, 1990. URL: http://www.krotov.info/library/bible/comm/slovardufur.htm.

**Энциклопедии, словари**

757. Барсов, Н. И. Искушение // Христианство : энциклопедический словарь : в 2-х т. Т. 1 / под ред. С. С. Аверинцева [и др.]. М. : Большая Российская энциклопедия, 1993. С. 653.

758. Кон, И. С. Личность // Философский энциклопедический словарь. М. : Сов. энциклопедия, 1983. С. 314–315.

759. Курилов, В. В. Психологическая школа // Краткая литературная энциклопедия : в 9-ти т. Т 6. М. : Сов. энциклопедия, 1971. С. 65.

760. Левинтон, Г. А. Инициации и мифы // Мифы народов мира : энциклопедия в 2-х т. Т. 1. М. : Большая Российская энциклопедия, 1997. С. 543–544.

761. Мокульский, С. С. Кроче // Литературная энциклопедия : в 11-ти т. Т. 5. М. : Изд-во Ком. акад., 1931. С. 680–683.

762. Словарь русского языка: В 4-х т. Т. 1 : А – Й [Электронный ресурс] / РАН, Ин-т лингвистических исследований ; под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стереотип. М. : Рус. яз., Полиграфресурсы, 1999. 702 с. URL: http://feb-web.ru/feb/mas/ma1/ma1-001-.htm.

763. Соловьев, В. Гностицизм // Христианство : энциклопедический словарь : в 2-х т. Т. 1. М. : Большая Российская энциклопедия, 1993. С. 415–418.

764. Тимофеев, Л. И. Творческая индивидуальность писателя // Словарь литературоведческих терминов / сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураева. М. : Просвещение, 1974. С. 408.

765. Энциклопедия мистицизма. СПб. : Литера. ВИАН, 1997. 480 с.

766. Bem, J. Flaubert // Dictionnaire de Don Juan / éd. de P. Brunel. Paris : Bouquins, 1999. P. 409–411.

767. Guinot, J.-B. Dictionnaire Flaubert / J.-B. Guinot. Paris: CNRS Édition, 2010. 789 p.