

ФГБОУ ВПО “Санкт-Петербургский Государственный Университет”
Филологический факультет
Кафедра истории зарубежных литератур

Усова Анна Алексеевна

Гюстав Флобер в русской рецепции ("Воспитание чувств"): опыт без-
личного повествования

Выпускная квалификационная работа магистра филологии

Научный руководитель:
профессор, д.ф.н.
Т. В. Соколова

Рецензент:
доцент, к.ф.н.
Н. В. Решетняк

Санкт-Петербург
2017

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Магистерская диссертация посвящена рецепции романа Г. Флобера “Воспитание чувств” в России с момента публикации первого русского перевода в 1870 г. до наших дней.

Творчество Флобера хорошо изучено в российском и зарубежном литературоведении, ему посвящены работы, выполненные с помощью биографического, генетического, историко-культурного, компаративного методов, метода лингвистического анализа текста. В поле компаративистики исследуются взаимные влияния Флобера и Тургенева, Флобера и Толстого, Флобера и Чехова. Взаимосвязь романа “Воспитание чувств” и русской литературы рассматривается в работах А. В. Чичерина “Стилистические заметки о “Воспитании чувств” (1980) и Л. Я. Гинзбург “О психологической прозе” (1971). Проблема рецепции произведений Флобера в Советской России 1920-30-х гг. затрагивается в статье Е. Гальцовой “La réception de l’œuvre de Flaubert en URSS dans les années 1920 et 1930” (2012). Среди последних работ необходимо выделить диссертацию Е. А. Завершинской “Словесный и телесный дискурсы в романах Г. Флобера “Мадам Бовари” и Л.Н. Толстого “Анна Каренина” (2011) и Г. И. Модиной “Ранняя проза Гюстава Флобера: становление творческой индивидуальности писателя” (2017).

В данной работе мы хотим детально проследить рецепцию одного романа Флобера в России — “Воспитание чувств”. *Актуальность темы обусловливается полемической реакцией критики, которая кардинально меняется меняется менее, чем за сто лет: от обвинения современников в отсутствии художественного замысла до провозглашения романа предмодернистским текстом в XX в. “Объективный” метод Флобера, оставляющий авторскую кон-*

цепцию скрытой от читателя, предлагает широкое поле для интерпретаций романа, которые в разные исторические эпохи сменяются на противоположные.

Проблема, которую мы ставим перед собой в ходе исследования, заключается в том, чтобы определить, насколько исторические условия рецепции романа в России ограничивают круг его смыслов, доступный читателю каждой эпохи.

Цель настоящего исследования — создать целостное представление о рецепции романа “Воспитание чувств” в России, проследить динамику этого процесса, выявить национальные особенности этой рецепции и определить значение этого произведения для русской литературы и литературоведения. Достижение этой цели потребовало *решения следующих задач*: проследить историю создания романа и своеобразие его замысла, определить специфические художественные методы, которыми писатель воплощает свой замысел, выявить взаимосвязь выбранных им методов с общими процессами, происходящими в литературе в эту эпоху, проследить этапы осмысления новаторской эстетики Флобера в последующие эпохи, выявить схождение поэтики Флобера с поэтикой некоторых произведений русской литературы и его непосредственное влияние на других авторов, проследить изменение русской критической мысли по отношению к “Воспитанию чувств” и взаимосвязь этих изменений с национальной историей и литературным процессом.

Предметом исследования является процесс интерпретации и осмысления текста “Воспитания чувств” в контексте русского литературного процесса. *Объектом* послужили переписка Флобера и других авторов, русская литературная критика, посвященная “Воспитанию чувств” и художественные тексты русских авторов, связанных с Флобером.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Появление “Воспитания чувств” в России оценивается в рамках рецептивной установки, возникшей под сильным влиянием русского реалистического романа. Сходство культурно-исторической среды порождает типологические схождения в развитии русского и французского романа второй половины XIX в., для которых характерно стремление к обновлению жанровой формы. В связи с этим образная система “Воспитания чувств” встраивается в уже привычную русской литературе категорию “лишних людей”. При этом эстетические особенности метода в рамках первичной рецепции оказываются затронуты лишь поверхностно.
2. Особый интерес представляет рецепция романа Флобера русскими символистами: на этом уровне он воспринимается в своем эстетически-идейном единстве, начинается творческая рецепция метода Флобера. Усвоение эстетических принципов и стилистических особенностей “объективного” метода Флобера происходит через работу над более точным переводом его произведений, интерес к которому усиливается в период становления русского модернизма.
3. Начиная с появления первого перевода романа, в России сосуществуют две линии его рецепции: “реалистическая” и “эстетическая”, отрицающие друг друга. В “реалистической” рецепции художественный мир “Воспитания чувств” является отражением социальных процессов, а поэтика романа подчинена его идейно-образному ряду. Напротив, при “эстетическом” восприятии романа формальные аспекты произведения воспринимаются как художественная цель. Эта линия находит кратковременное развитие в работах русских формалистов, которые затем ло-

жатыся в основу детальных структуралистских исследований о влиянии прозы Флобера на формирование модернизма во Франции. Этот подход актуализирует в прозе Флобера черты литературы XX в.

Исследовательская работа состоит из двух частей. Первая часть посвящена истории создания романа, его своеобразию и основным этапам критического осмысления его поэтики французской и мировой критикой. Во второй части мы прослеживаем особенности русской рецепции романа, включая историю переводов романа на русский язык, реакцию современной Флоберу критики, влияние романа на русскую литературу, восприятие критикой XX в.

Метод рецептивной эстетики используется в работе для выявления социально-культурных аспектов восприятия романа в зависимости от исторической эпохи. Компаративный метод позволяет определить генетическое сходство “Воспитания чувств” с произведениями русской литературы и типологические схождения между ними. Теория культурного трансфера используется для анализа роли фигур-посредников, осуществляющих перенос художественного текста в новую культуру.

Методологическую базу исследования составили труды таких отечественных и зарубежных флюбероведов, как А. Тибоде, Б. Г. Реизов, Б. Сиам, структуралистские работы Р. Барта, Ж. Женетта, Ц. Тодорова, П. Бурдьё. При анализе взаимосвязей текста романа и русской литературы мы опираемся на исследования В. Б. Шкловского, М. М. Бахтина, Л. Я. Гинзбург, А. В. Чичерина, Е. Д. Гальцовой, П. Р. Заборова, С. И. Пискуновой.

Научная новизна диссертации состоит в подробном анализе литературной критики, мемуаров и переписки, связанных с “Воспитанием чувств”, составляющих эмпирическую базу работы. Анализ позволяет проследить суще-

ствование “Воспитания чувств” в контексте русского литературного процесса, а также возникновение и противостояние критических теорий, использующихся для интерпретации произведения.

Практическая значимость магистерской диссертации состоит в том, что ее результаты могут быть использованы в литературоведческих исследованиях творчества Флобера и русских символистов, исследованиях француско-русских литературных отношений, а также университетских спецкурсах по творчеству Флобера и рецептивной эстетике.

Часть 1. “Воспитание чувств” как феномен романного повествования

1.1. История создания и своеобразие романа

Роман Г. Флобера “Воспитание чувств” — второй роман автора с тем же названием, написанный с разницей больше, чем в 20 лет (произведения вышли в 1845 и 1869 гг. соответственно). Хотя такой временной промежуток и свидетельствует о том, что история становления молодого человека оставалась для Флобера актуальной на протяжении длительного времени, во второй раз он берется за нее с совершенно иных философских и эстетических позиций, и история взросления, помещенная в современный общественно-политический контекст, приобретает иное звучание.

В литературоведении два романа традиционно считаются разными произведениями. В частности, Б. Г. Реизов в книге “Французский роман XIX века” отмечает, что называть два “Воспитания чувств” первой и второй редакцией нет никаких оснований [Реизов, 1977]. Их объединяет лишь заголовок и жанр романа воспитания. И все же можно проследить сходство еще и в том, что в обоих романах сюжетобразующую роль играют дружеские отношения между контрастными по характеру персонажами. В обоих “Воспитаниях чувств” дружба начинается во время совместной учебы в детстве, когда различия между их личностями еще не так видны, но в ходе жизненного пути их противоположность становится очевидной: один из друзей беден, а другой богат, один воплощает чувствительность, а другой — волю. “Воспитание чувств” 1845 г., испытавшее сильное романтическое влияние исповедальных повестей Ф.-Р. де Шатобриана, характерное для всей ранней прозы Флобера, предлагает однозначную трактовку двух возможных “воспитаний”: одно из них — развращение, а другое — смирение. Анри —

молодой человек, приехавший покорять Париж, — становится успешным журналистом, добивается успеха в любви, уезжает в Америку. В это же время Жюль живет в провинции и, не добиваясь удачи ни в карьере, ни в любви, посвящает себя служению искусству. Автобиографические черты поровну поделены между двумя героями, однако симпатии автора очевидно оказываются на стороне внешне “неуспешного” Жюля, чей жизненный путь художника-затворника подается как истинный: “Счастье доступно лишь мудрецам и художникам. Искусство не мечта и не иллюзия, это реальность и устойчивое благо” [51, с. 165-166].

“Воспитание чувств” 1869 г. представляет значительно более пессимистичный взгляд на саму концепцию “воспитания” и возможность молодого человека реализоваться в условиях Второй империи. Здесь уже нет однозначных ответов о правильном выборе судьбы, а акцент смещается в сторону отображения течения жизни, не поддающейся схематизации и осмыслению. Флобер начинает работу над “Воспитанием чувств” в 1864 г., а первое издание романа датируется 1869 г. После экзотического хронотопа “Саламбо”, действие которого развивается в Карфагене до нашей эры, писатель решает снова обратиться к сюжету из современной жизни. Как и в первом опубликованном романе “Мадам Бовари”, современная буржуазная жизнь предстает в ряде психологических наблюдений, пошлых сцен и разрушенных иллюзий. Предмет романа одновременно отвращает и притягивает писателя, поскольку заключает в себе необходимую для искусства правдивость. Наметив после выхода “Саламбо” планы двух новых романов “Воспитание чувств” и “Бувар и Пекюше”, Флобер пишет: “Первый из них — это серия критических зарисовок и посредственных сплетен, в которых нет ни величия, ни красоты. Поскольку истина является для меня первым условием искусства, я не могу отказать от того, чтобы написать подобную безвкусицу, хотя она действи-

тельно кому-то нравится” [цит. по: 77, с. 148]. Этапы работы над романом зафиксированы в подробной переписке Флобера с Жорж Санд и И. С. Тургеневым, чьи эстетические взгляды оказали большое влияние на его эволюцию и последующую рецепцию.

В основе работы над “Воспитанием чувств” лежит двойной замысел. С одной стороны, это роман воспитания, продолжающий уже существующую во французской литературе традицию, — в частности, исповедальных повестей Шатобриана и романов Бальзака, также повествующих о становлении молодых людей в Париже. Как отмечал сам Флобер, “Я хочу написать нравственную историю людей моего поколения, вернее было бы сказать, историю их чувств” [цит. по: 49, с. 379]. Хорошо изучены многочисленные биографические сходства между Фредериком Моро и самим автором — это и провинциальное происхождение, и переезд в Париж ради учебы на юридическом факультете, которую герой в итоге бросает, и его попытки писать романтические произведения, и его трогательная любовь к мадам Арну, которую он пронесит через всю жизнь и которая не выходит за рамки намеков между героями, что в точности повторяет историю любви Флобера к Элизе Шлезингер. Автобиографические элементы вполне традиционны для жанра романа воспитания.

С другой стороны, Флобер значительно расширяет рамки этого жанра, обращаясь к историческим событиям 1848 года, в которых он ищет объяснения окружающей его эпохе заката Второй империи с характерными для нее утраченными иллюзиями о возможности общественного прогресса, раздражением властью, отсутствием интереса к политике, цинизмом, погоней за легкими деньгами. Описания революционных событий в романе основаны на личных впечатлениях Флобера. Побывав в 1847 г. на реформистских банкетах, он пишет Луизе Коле: “Я присутствовал на банкете реформистов! Какой вкус! Какая кухня! Какие вина! И какие произносятся речи! <...>

Какое печальное зрелище представляют собой эти люди. Какая грусть охватывает ваше сердце, когда вы видите перед собой такую вопиющую и воинствующую глупость” [79, с. 491]. В феврале 1848 г. он вместе с Луи Буйе наблюдает за тем, как толпа мятежников грабит дворец Тюильри, наблюдает за яростью толпы, готовой убивать гвардейцев, — сцена, которая затем почти в неизменном виде войдет в “Воспитание чувств”. Мнение о том, что именно нерешительность их поколения во время революции привела к провалу Второй республики и установлению консервативной Второй империи, среди современников Флобера буквально витало в воздухе и так или иначе выражалось в литературе. Так, прочитав в 1868 г. роман “Утраченные силы” своего друга Максима Дюкана, Флобер отмечает явное сходство его замысла с “Воспитанием чувств”, хотя и воплощенного с некоторой наивностью [Thibaudet, 1935]. Сам же он стремится с большей глубиной показать взаимосвязь поколения с национальной историей, героев из разных слоев общества и механизмы формирования их идеологии. “Только тот, кто, как вы, был молод в 1840 году, может понять, с какой полнотой вы воскресили этот переходный период с его слабостями и с его бессильными вождями,” — пишет Банвиль Флоберу после прочтения романа. [цит. по: 49, с. 397-398]. В иронических зарисовках нравов французского общества Флобер во многом ориентируется на книгу “Характеры” Лабрюйера, состоящую из портретов типичных характеров XVII в., которую писатель считал одной из лучших книг французской литературы.

“Воспитание чувств” развивает и радикализирует проблематику и эстетику “Мадам Бовари”. Главный герой романа, Фредерик Моро, также как и Эмма Бовари, — это и лирический, и иронический образ одновременно. Оба они рассматривают свою жизнь сквозь литературные романтические штампы, и мечты их столь же банальны, как сюжет посредственного любовного рома-

на. И если в одном из своих писем Флобер утверждал: “Эмма — это я”, то биографические сходства с Фредериком позволяют с еще большей уверенностью применить эту фразу и к герою “Воспитания чувств”. Фредерик и Эмма — это образы романтических героев, показанные в ироническом ключе, заурядные люди, которые верят в свою исключительность и мечтают о необыкновенной судьбе, не прилагая к этому никаких реальных усилий. Эта ироничность относится и к собственному увлечению романтизмом, проявившемуся в ранних повестях Флобера “Ноябрь” и “Записки безумца”, написанных с заметным подражанием Ф.-Р. де Шатобриану и А. де Мюссе. Те же самые размышления героев о любви, об исключительной судьбе, о непонятности, которые совершенно серьезно звучат из уст героев ранних повестей, в более поздних романах приобретают отчетливое ироническое и антиромантическое звучание. “Двоемирие”, в котором оказываются Эмма и Фредерик, существует исключительно в их фантазиях: в то время как они мечтают о потрясающих событиях, почерпнутых из литературы и не отличающихся никакой оригинальностью, их реальная жизнь проходит чередой незначительных повседневных происшествий, пошлых разговоров и бытовых забот.

Отстраненная ироничность, с которой Флобер показывает внутреннюю жизнь персонажей, опирается на идеал “объективного” искусства, выработанный им в полемике с романтическими канонами. Этот идеал формируется под сильным влиянием позитивизма, преклонявшегося перед научным прогрессом, и метода И. Тэна, стремившегося перенести объективный научный метод в искусство. В отличие от романтического стремления выразить индивидуальность, искусство у Флобера выступает как высшая форма познания мира, и его цель — как можно полнее отразить жизнь и опыт других людей, не давая ему оценок. Выбрав традиционный жанр романа воспитания, Флобер радикально меняет принципы романного повествования, отказываясь от

канонов романтического исторического и “личного” романов, все еще господствовавших в литературе. И прежде всего это проявляется на уровне выбора сюжета: любой сюжет хорош, если он выражает истину. А значит необязательно выбирать исключительных героев, повседневная жизнь и самые незначительные обстоятельства могут стать предметом романа, если они истинны, что и происходит в “Воспитании чувств”, которое подробно рассказывает о похожих друг на друга днях Фредерика.

В отличие от “Мадам Бовари”, который был полностью сосредоточен на частной жизни, “Воспитание чувств” разворачивает перед читателем панорамное изображение французского общества. Открывающая роман сцена — путешествие Фредерика на корабле — сразу же в концентрированном виде показывает все сословия от владельцев дешевых билетов на палубе до обитателей первого класса. Образ судна, медленно плывущего мимо однообразных пейзажей, задает ритм монотонному течению романного времени и повторяемость исторических событий.

По мнению французского исследователя Б. Сиамы, смысловая структура романа состоит из трех уровней: личная история “воспитания” Фредерика (роман воспитания), моральная история поколения 1848 г. (элементы романа нравов) и история Революции 1848 г. (элементы исторического романа) [Siama, 1971]. Связующим звеном между противостоящими или не связанными друг с другом группами становится Фредерик, который входит в круг богатых буржуа, богемы и революционеров, сам не имея никакой идеологии и собственного отношения к происходящему. На всех трех уровнях повествование достигает неизбежного финала — неудачи, крушения иллюзий. Фредерик разочаровывается в любви к мадам Арну, не достигает успеха ни один второстепенный персонаж романа (Делорье не удается сделать карьеру, Дюссардьё погибает от руки Сенекалея за Республику,

существование которой обречено), а Революция 1848 г. и мнимая солидарность рабочих и буржуа оканчивается ничем, то есть возвращением к первоначальному порядку вещей. Как отмечает Л. Гольдман, “Воспитание чувств” — это роман о “вырожденном поиске настоящих ценностей в вырожденном мире” [цит. по: 75, с. 23]. И “воспитание” героев заключается именно в том, чтобы понять, что все ценности, будь то любовь, справедливость, искусство или братство, в этом мире также оказываются фальшивыми и вырожденными. По мнению А. Тибодэ, жизнь проходит мимо героев “Воспитания чувств”, поскольку все они, будучи слабохарактерными, имеют достаточно сил, чтобы представить себе, как им следует жить, но недостаточно, чтобы воплотить это. В Париже 1848 г. нет ни основателей новых династий, ни сделавших головокружительную карьеру дельцов, ни великих реформаторов. Если в “Мадам Бовари” Флобер показывает начало восхождения по социальной лестнице аптекаря Омэ, то наиболее преуспевающий персонаж “Воспитания чувств” г-н Дамбрез, напротив, представлен на излете своего социального успеха, а его смерть описывается с жестокой иронией. Из молодого поколения успеха добиваются даже не второстепенные, а третьестепенные персонажи: бездарный Мартинон становится сенатором, поверхностный и тщеславный Юссоне открывает газету, откровенно глупый граф де Сизи становится отцом восьмерых детей.

И все же главное, с чем связано разочарование поколения 1848 г., — это революция. На протяжении романа персонажи проходят путь от ее идеализации до отчаяния. В первых главах революция — своего рода миф, конечная цель их устремлений, вокруг которой крутятся все их разговоры и планы. С ней связаны предвкушение успешной карьеры одних и социальной справедливости других. По мнению некоторых исследователей, именно революционные события февраля и дни сразу после них являются

кульминацией романа как самый долгожданный момент, когда надежды персонажей достигают высшей точки [Siama, 1977]. Это время политических клубов, оглашения кандидатов на выборы, пламенных речей о будущем страны. Кажется, что все французское общество объединяется во время уличных празднований февральской революции. Однако момент опьянения быстро проходит, и начинается реакция. Клубы и мастерские закрываются, обещания рабочим остаются невыполненными, а их демонстрации жестоко подавлены, консерваторы снова возвращают себе власть в стране с помощью армии. В этот момент Фредерик, расстроенный неудачным выступлением в одном из клубов, уезжает вместе с Розанеттой в Фонтенбло, и историческое повествование сменяется пасторальной идиллией. Исследуя дворцы старых французских королей, он разочаровывается в сиюминутной политической борьбе, предпочитая ей вечную природу. Этот пасторальный фрагмент становится поворотным в истории взаимоотношений всего поколения и революции. После возвращения Фредерика в Париж от иллюзий не остается и следа, и революция описывается как лужи крови, разрушенные дома и взаимная ненависть. Неудавшееся восстание заканчивается убийством Дюссардьё — последнего, кто верил в его справедливость.

Истоки столь пессимистической интерпретации событий 1848 г. следует искать в философской позиции Флобера, сформированной, по наблюдению Б. Г. Реизова, на основе пантеизма и философии Спинозы. Это натурфилософия, в центре которой находится математически незыблемый порядок природы, а все индивидуальное — личность человека и ее проявления — является лишь его незначительной частью. Спиноза делит все происходящее в мире на сущность — вечные и неизменные свойства бытия — и существование — все мимолетное, преходящее, к чему относится и человеческая жизнь. Мир существует не для человека, по неизвестным ему законам, и познание этих законов

является главной его задачей. Поскольку постоянная и бесцельная изменчивость мира — одна из его сущностей, любое сознательное действие человека становится бессмысленным, ни к чему не ведущим. В таком мире нет ни прогресса, ни направленного движения истории, только поверхностная смена декораций. В “Воспитании чувств” исторические события развиваются практически параллельно жизни персонажей, едва захватывая их в отдельных сценах и не оказывая никакого влияния на их поступки. Такая трактовка истории разрушает схему романтического романа, в котором главный герой принимает активное участие в национальном прошлом: для Флобера предпочтительной оказывается позиция невмешательства в политическую жизнь. В его мире свобода воли может быть воплощена человеком лишь в познании сущностных законов природы, то есть в науке и высшей, интуитивной форме познания — искусстве, однако главному герою “Воспитания чувств” не суждено преуспеть ни в том, ни в другом. Поэтика и проблематика романов Флобера в равной степени вытекают из Спинозистской философии: свой метод “безличного” повествования он разрабатывает как способ познания вечных природных законов, позволяющий вынести за скобки повествования все несущественное, связанное с личными эмоциями повествователя. Истина в его эстетике тождественна красоте, отсюда рождается единство формы и содержания.

Флобер связывал окружающую его эпоху застоя с идейными штампами и пустыми политическими лозунгами, за которыми скрывается то же нежелание мыслить и познавать действительность, что и за стремлением Эммы и Фредерика скрыться от жизни за готовыми литературными штампами, не имеющими отношения к искусству. Это та самая буржуазная ограниченность и пошлость, которая так ненавистна писателю. Поэтому Флобер стирает грани между взглядами всего политического спектра, выставляя их в одинаково глупом виде, так как задача его — не оправдать революцию и не отвергнуть

ее, а показать поверхностность всех современных идеологий, при которой деление их на прогрессивные и реакционные теряет всякий смысл. Приверженность персонажей той или иной идеологии рождается из их личных потребностей или сиюминутных выгод: так, Делорье посвящает годы оспариванию законов о наследовании после своей тяжбы с отцом, а революционер Сенекаль переходит на службу в полицию в надежде поправить свое финансовое положение.

Философская позиция Флобера по отношению к истории и человеческой жизни позволяет понять скрытую суть полемики с Бальзаком, проявляющуюся в романе. В 1850-60-е гг. романы Бальзака все еще пользовались огромной популярностью, и во время создания “Воспитания чувств” Флобер безусловно опирался на сюжеты “Человеческой комедии”. В то же время он считал, что Бальзак изображал французское общество таким, каким оно хотело себя видеть, и реальные люди напрасно стремились подражать предприимчивым и лишенным морали покорителям Парижа. Бальзаковские ходы часто казались Флоберу надуманными: его романы наполнены мгновенными обогащениями, сложными интригами, заговорщиками, способными предугадать ход событий. В “Воспитании чувств” он постоянно указывает на разрыв между бальзаковскими сюжетами и жизненной реальностью. Деньги и социальное положение героев являются определяющими в их судьбе, но совершенно от них не зависят. Несмотря на то что персонажи Флобера восхищены героями Бальзака и мечтают повторить их судьбу, удачные повороты в их жизни происходят случайно, а все сознательные усилия оканчиваются провалом. Как отмечает Б. Г. Реизов, “Флобер описывает те же сюжетные повороты и ситуации, что и Бальзак, но выворачивает их наизнанку, показывая недостижимость счастья и успеха” [49, с. 407]. Делорье, в начале романа восхищающийся Растиньяком,

так и не смог обернуть исторические обстоятельства на пользу своей карьере, и даже его выгодный брак оканчивается бегством жены. Судьбу Фредерика решает неожиданно пришедшее ему наследство, однако он упускает свой единственный шанс получить высокое положение в обществе, из гордости отказавшись от женитьбы на мадам Дамбрез после аукциона. Жизнь у Флобера выглядит бессмысленнее, серее и скучнее, чем у Бальзака, а герои часто не до конца понимают свою мотивацию и не могут просчитывать поступки. Закономерным финалом “воспитания”, показанного в романе, становится поведение итогов жизни Фредерика и Делорье в последней сцене, которое так возмутило современных Флоберу критиков. Несмотря на все различие социальных статусов и карьерных амбиций, самым счастливым моментом для обеих персонажей стало иллюзорное обладание всеми возможностями жизни, которое они ощутили, впервые оказавшись в борделе, и которое так и не реализовалось во взрослой жизни. Поколение 1848 г. оказалось “иссушенными плодами” (“Fruits secs” — одно из первоначальных названий романа), которые даже в конце своих лет не могут отказаться от иллюзий, скрашивающих воспоминания о пустой жизни.

1848 г. стал поворотным моментом французской истории, расколовшим Францию на две части и жестоким образом избавившим ее от многих иллюзий, в той же степени, как и “Воспитание чувств” стало поворотным моментом в эволюции реалистического романа. Глубокий кризис, в котором оказалось французское общество, потребовал отказаться от позитивистской идеи исторического прогресса и создать новый художественный язык для осмысления произошедших событий. Влияние романа на последующую французскую литературу было точно описано А. Тибоде в монографии “Г. Флобер”: “Но если “Воспитание чувств” и вызвало недовольство критики, если оно совершенно не развеяло иллюзий второй Империи, показав ей иллюзии тех, кто

ей предшествовал, тем не менее, этот роман медленно, уверенно и сильно осветил всю дальнейшую эволюцию реалистического романа. Ироническое изображение расстроенного существования появилось в произведениях Мопассана, Золя и Гюисманса. Поместить в роман изображение всего своего поколения, оставить за собой этот светящийся след стало целью дюжин юных писателей <...> И шедевр Флобера вдвойне выигрывает от этого: он показывает свою внутреннюю силу многочисленными последователями, которых он вызвал, и сохраняет свою славу, поскольку ни один из последователей не приблизился к нему” [77, с. 176].

1.2. Критическое осмысление поэтики романа

В “Воспитании чувств” Флобер радикально экспериментирует с повествовательной техникой, что стало причиной в целом негативной рецепции современников. Интересно, что с момента выхода романа в 1869 г. до конца XIX в. в центре обсуждений находились герои произведения, авторская позиция и трактовка исторических событий, но поэтика романа не вызывала у критиков большого интереса. Роман воспринимался как плохо написанный, распадающийся на несвязанные между собой сцены, полный лишних деталей, но эти особенности не воспринимались как часть художественного метода Флобера. “Самые снисходительные из критиков, — отмечал писатель, — считают, что я создал лишь несколько картин и композицию, контуры рисунка же совершенно отсутствуют” [цит. по: 77, с. 150].

Новаторство Флобера заключается в последовательном разрушении главных традиций романического повествования: действующего главного

героя, драматической композиции с завязкой, кульминацией и развязкой, идеи перерождения героя в результате жизненных испытаний. Вместо этого писатель выбирает в качестве центрального персонажа пассивного Фредерика Моро, плывущего по течению жизни, и вводит в единую сюжетную линию множество второстепенных действующих лиц и незначительных эпизодов, не соединенных будто бы никакой логической связью. Эти художественные приемы у Флобера подчинены стремлению более правдоподобно отразить реальную жизнь, которая, по его мнению, монотонна и бесцельна, и в которой часто бывает невозможно отделить главное от второстепенного и предугадать развитие событий. Следует отметить, что художественные поиски Флобера предвосхищают общий кризис романного жанра, который начинается в последней четверти XIX века и находит свое разрешение в экспериментах модернизма. Тенденция к ослаблению сюжетного повествования в это же время в разной степени проявляется у многих писателей, например, в романе А. Сера «Прекрасный денек» (1881) и у других участников Меданского кружка — последователей Золя. К этому приему прибегают Ж.-К. Гюисманс в произведениях «По течению» (1882) и «Наоборот» (1884), Г. Мопассан в романе «Жизнь» (1883), а в русской литературе похожий прием используется в романе И. А. Гончарова «Обломов» (1859) и в рассказах А. П. Чехова.

Однако если отказаться от единого сюжета, основанного на действиях героя, то что будет работать в качестве единой действующей силы романа, не дающей ему распасться на отдельные части? Для Флобера такой скрепляющей силой становится стиль. В предельном виде он мечтал о «книге ни о чем», в которой не было бы сюжета и которая держалась бы только силой стиля. «Безличный» стиль повествования формируется у Флобера уже в романе «Мадам Бовари» и претерпевает эволюцию на протяжении его творчества. Новый метод повествования уводит писателя от традиции «личного ро-

мана», которой он следовал в раннем творчестве и которая представляла собой исповедь, детально обосновывавшую желания и мотивации поступков героя (подробнее это рассматривается в защищенной в 2017 г. в МГУ диссертации Г. И. Модиной). Главный художественный прием “Мадам Бовари” — несобственно-прямая речь, с помощью которой повествование становится сотканым из сменяющих друг друга фокусов персонажей. Флобер отказывается от внутренних монологов, постоянно смешивая речь “всевидящего” и растворенного повсюду повествователя и героев произведения. Описания внешнего вида персонажей, пейзажи или события сельскохозяйственной выставки показаны глазами то Шарля, то Эммы, то Рудольфа, в то время как повествователь полностью устраняется от какой-либо оценки происходящего. “Безличный” стиль, по замыслу писателя, переносит в литературу объективные научные методы и помогает преодолеть авторский субъективизм. Безоценочное эстетическое созерцание вещей позволяет проникнуть в законы природы и приблизиться к более полному пониманию мира.

В “Воспитании чувств” Флобер радикализует свой стиль в стремлении к максимальной достоверности. На этом этапе он отказывается от несобственно-прямой речи, оставляя лишь внешнюю сторону жизни персонажа и бесстрастно фиксируя его действия без объяснений внутреннего состояния. Это связано с еще большей иррациональностью героев — они часто действуют неосознанно, под влиянием непонятных им самим мотивов, а значит предположения стороннего наблюдателя априори окажутся недостоверными. Психологическая задача Флобера — показать жизнь как борьбу противоречивых мотиваций, неосознаваемых желаний и непредсказуемых внешних сил. Вот как описывается одно из ключевых решений Фредерика о расторжении помолвки с мадам Дамбрез: “В первый миг он ощутил радость, почувствовав себя снова свободным. Он был горд, что отомстил за г-жу Арну, ради нее по-

жертвовав богатством; потом он стал удивляться своему поступку и им овладела безмерная усталость” [4, с. 837].

Психологический анализ в романе заменяют диалоги, жесты персонажей, описания пейзажей и вещей. Внутренний мир персонажей косвенно передается через внешний поток образов и вещей, которые они видят, и их эмоциональное состояние бросает отсвет на окружающий их внешний мир. Когда Фредерик впервые возвращается от мадам Арну, повествователь ничего не говорит о том, взволнован ли он, но пейзаж Парижа, который он видит, кажется полным надежд: “Двумя прямыми бесконечными линиями блестели фонари, и длинные красные языки дрожали в воде, уходя в глубину. Вода была цвета аспидной доски, а небо, менее темное, как будто опиралось на сумрачные громады, возвышавшиеся по обеим сторонам Сены. Здания, которых не было видно, еще усиливали мрак. Над крышами плыл светящийся туман; все шумы сливались в одно гудение; дул легкий ветерок” [4, с. 837]. Подробные описания “потока вещей” усиливают первое непосредственное впечатление от жизни, когда сознание еще не успевает отделить главное от второстепенного, а переживаемая эмоция оказывается привязана к конкретным деталям места, где она переживается.

Эпоха модернизма в поисках путей преодоления романного кризиса заставляет переоценить художественные приемы Флобера. Модернизм разрывает связь литературного произведения и внешнего мира, делая художественный язык автореферентным, замкнутым на собственной реальности, в центре которой оказывается сознание персонажей. С этой точки зрения мечта Флобера о книге, состоящей из одного только стиля, предвосхищает модернистскую проблематику. Именно в этот период появляются детальные исследования лингвистических особенностей стиля писателя, и под влиянием философии А. Бергсона выявляется особая

темпоральность “Воспитания чувств”. Дискуссия о творчестве Флобера в этот период представлена в первую очередь в работе А. Тибоде “О стиле Флобера” (опубликована в “Nouvelle Revue Française” в 1919 г.) и монографии “Гюстав Флобер” 1922 г., в статье М. Пруста “По поводу “стиля” Флобера” (опубликована в полемике с Тибоде в “Nouvelle Revue Française” в 1920 г.) и в книге Г. Лукача “Теория романа” 1914 г.

А. Тибоде первым отмечает текучесть как главное качество флюберовской поэтики: “Гений [его] стиля — это движение” [77, с. 231]. Причем это качество сильнее всего проявляется именно в романе “Воспитание чувств” за счет того, что писатель заменяет традиционный сюжет бальзаковского романа серией отдельных картин. Ощущение движения в произведениях Флобера усиливается благодаря сближению его языка с языком музыки, разворачивающимся во времени. Писатель впервые подчиняет прозу музыкальным законам, до этого применимым только для поэзии. Картины парижской жизни в “Воспитании чувств” соответствуют музыкальным симфониям, в которых звучит полифония различных голосов. На уровне синтаксиса Флобер следует законам музыкального такта: его фразы, как правило, трехчастны или четырехчастны, с точно выверенными соразмерными частями и последующим обрывом фразы, что позволяет сохранить потенциальное движение. К примеру, описание Елисейских Полей глазами Фредерика: “Небрежно откинувшись в колясках, чуть покачиваясь, проезжали мимо него женщины с развевающимися от ветра вуалями; мерно двигались лошади, блестящая кожа сидений поскрипывала” [4, с. 510]. Другой способ усилить ощущение изменчивости — это постоянное использование имперфекта вместо традиционного для французского повествования простого прошедшего времени. Имперфект стирает границы между описаниями мира и несобственно-прямой речью, реальностью и

представлениями о ней, а резкий переход от одного времени к другому аналогичен музыкальному диссонансу, создающему напряжение в повествовании (в русском переводе переход времен передается с помощью использования совершенного и несовершенного вида глаголов прошедшего времени). Этот эффект часто повторяется в одном из наиболее импрессионистичных описаний романа — скачек на Марсовом поле: “Самые восторженные любители поместились внизу, у скакового круга, обнесенного двумя рядами столбов с протянутыми на них веревками; внутри огромного овала, образуемого ими, орали торговцы напитками, другие продавали программы скачек, третьи — сигары; гул не утихал; взад и вперед сновали полицейские; колокол, висевший на столбе, покрытом цифрами, зазвонил. Появилось пять лошадей, и публика уже заняла свои места [4, с. 660]. (В оригинале: “Les plus enthousiastes s’étaient placés, en bas, contre la piste, défendue par deux lignes de bâtons supportant des cordes ; dans l’ovale immense que décrivait cette allée, des marchands de coco agitaient leur crécelle, d’autres vendaient le programme des courses, d’autres criaient des cigares, un vaste bourdonnement s’élevait ; les gardes municipaux passaient et repassaient ; une cloche, suspendue à un poteau couvert de chiffres, tinta. Cinq chevaux parurent, et on entra dans les tribunes” [6, с. 292].)

Пруст отмечает, что вышеперечисленные синтаксические приемы Флобера не самоценны, а служат ему, чтобы передать неразрывное видение изменяющегося мира. В основе “текучести” стиля Флобера — впечатление, которое по природе недолговечно. В эссе “По поводу “стиля” Флобера” он называет прозу писателя “первой импрессионистической прозой”, поскольку в ней читателю представлены лишь впечатления о вещах и событиях, но никогда не сами вещи, ни причинно-следственные связи между событиями — тот эффект, к которому стремится сам Пруст, исследуя особенности человеческой

памяти [72]. Когда Флобер описывает предметы окружающего мира, он не мотивирует их появление логикой повествования, как это происходило в литературной традиции до него, а показывает картину происходящего по мере ее появления и развития. Ни персонажи, ни повествователь никак не вмешиваются в то, что открывается их взору, а части этого детально проработанного изображения как будто бы не связаны между собой и не содержат никакого подтекста. Избыточность деталей, намеренное отсутствие акцентов на главном и второстепенном, смешение описаний с несобственно-прямой речью придают стилю Флобера монотонную единообразность. В статье “Сент-Бев и Бальзак” Пруст отмечает: «в стиле Флобера [...] все части реальности превращены в одну-единую субстанцию, образующую обширную, ровно отсвечивающую поверхность. Ни малейшего пятнышка на ней. Она идеально отполирована. Все предметы отражаются в ней, но лишь отражаются, не нарушая ее однородной субстанции» [73, с. 201]. Поэтому его роль в трансформации французского литературного языка Пруст сравнивает с философией Канта, переместившей центр познания из внешнего мира в душу.

Эта стилистическая революция достигает своего завершения в романе “Воспитание чувств”, где использование различных видов прошедшего времени создает особую категорию времени. Ощущение времени передается с помощью глагольных форм в такой же импрессионистической манере, как и окружающий героев мир. В “Воспитании чувств” нет линейного исторического времени, а есть психологическое время в бергсоновском понимании (и в понимании Пруста), которое в соответствии с субъективным восприятием персонажей то замедляется до почти недвижимого, то внезапно ускоряется и “летит”. Сложное переплетение воспоминаний и надежд персонажей показывает дискретность и нелинейность романного времени, сосуществование прошлого, настоящего и будущего в одном повествовательном моменте. А.

Тибодде обращает внимание на то, что замедление и ускорение времени конструируется при помощи повторения двух мотивов — течения воды и сна. Роман начинается с путешествия Фредерика на пароходе, который медленно плывет мимо однообразных пейзажей, — так же медленно и однообразно, как будет показана на страницах его повседневная жизнь. Затем этот образ повторяется при описании разъезжающих перед Тюильри карет и вод Сены, на которую ранним утром смотрит Фредерик, возвращаясь от Арну. И, напротив, описание событий, будто происходящих во сне, задает им совершенно другой темп. Так описывается маскарад у Капитанши или поиски Фредериком Режембара, который знает, куда переехали Арну, — декорации быстро сменяют друг друга, Фредерик спешит и едва замечает происходящее, стремясь к своей цели. Но так же, как и во сне, цель всегда ускользает от него. На уровне грамматики имперфект создает особое “вечное” прошлое, подчеркивающее бесконечную длительность событий, а изменение событий показывается переходом к простому прошедшему времени. На уровне сюжета незначительные подробности дня Фредерика могут быть описаны на нескольких страницах, в то время как несколько лет жизни упоминаются в пяти-шести строках. Эта подвижная временная шкала наиболее отчетливо выражена в самом финале романа. “На мой взгляд, — пишет Пруст, — самое прекрасное в “Воспитании чувств” — это не фраза, а пробел. Флобер закончил свой рассказ о самых заурядных действиях Фредерика Моро, занимающий много страниц. Фредерик видит, как агент полиции марширует со своей шпагой к повстанцу, который падает замертво. “И изумленный Фредерик узнал Сенекаля!” Здесь стоит пробел, огромный пробел, и без намека на переход, внезапно временная шкала от четверти часа расширяется до годов, до десятилетий (я цитирую последние слова по памяти, чтобы показать это необычайное изменение скорости без подготовки): “Он путешествовал. Он познал тоску

пароходов, холодного утра в палатке. Он вернулся. Он посещал свет и т.д. К концу 1867 и т.д.” [72]. Используя термины русского формализма, можно говорить о том, что за счет этого резкого временного сдвига Флобер достигает эффекта остранения при помощи синтаксических средств.

Идея темпоральности как главной конституирующей особенности романа примерно в это же время высказывается марксистским критиком Г. Лукачем в “Теории романа”, опубликованной в 1914 г. (подробнее мы рассматриваем его теорию в части 2, пункте 2.4). Лукач противопоставляет “Воспитание чувств” романам декаданса, в которых время переживается как негативный принцип: действие романа разворачивается как борьба героев с разрушительной силой времени. Напротив, Флобер культивирует ощущение непрерывного течения времени, которое одно способно связать воедино разнородные части произведения. И если ирония является одним из центральных приемов Флобера, пронизывая его отношение ко всем персонажам, событиям и самой структуре романа, то время — это единственная категория, по отношению к которой он не выражает никакой иронии. Именно это выделяет “Воспитание чувств” из ряда других романов об утрате иллюзий и, несмотря на его тотальный негативизм, позволяет ему сохранить необходимую для романного пространства непрерывность течения жизни [38].

Следующий этап осмысления новаторской поэтики Флобера связан с появлением структуралистского подхода и волной французской новой критики 1950-60-х гг. К этому моменту большинство его приемов уже вошли во французскую литературу XX в., а статус предвозвестника модернистской литературы был неоспорим. Подвергается сомнению принадлежность Флобера к школе натурализма, поскольку, хотя он и использует некоторые из ее методов, его произведения, в отличие от произведений его последователей, не ориентированы на социальную критику. Структуралисты обращают

внимание на саморефлексивность языка и подчеркнутую искусственность произведений Флобера, разрывающие их связь с реальным миром и наделяющие описанные в них “знаки реалистичности” символическим значением.

Ж. Женетт развивает некоторые из идей М. Пруста, связанные с избыточной детализацией стиля Флобера, чтобы опровергнуть традиционное представление о нем, как об основоположнике натуралистического метода и “объективного романа”. Детали, загромождающие описания воспоминаний или мечтаний персонажа, появляются там, где правдоподобие требовало бы напротив смутной туманной картины. Такие описания превращаются в знаки, которые не говорят ничего, “вклиниваются между системой знаков и миром смыслов”, и Женетт определяет их как акты “утверждения безмолвия” [22], которые в письме Флобера не несут никакой другой функции, кроме разрушения традиционного нарратива и самого языка. В этот момент романное повествование теряется в созерцательности предметов, которое для Флобера представляется самоценным безотносительно связи с сюжетом. “Сам он [Флобер] считал “Воспитание чувств” эстетической неудачей, так как в романе недостает действия, перспективы, выстроенности. Он не видел, что в этой книге как раз впервые осуществляется дедраматизация, едва ли даже не дероманизация романа, откуда возьмет свое начало вся новейшая литература, — точнее, он ощущал как недостаток то, что для нас является главным достоинством такой литературы,” — пишет Женетт [22]. По его мнению, “не дающаяся в руки трансцендентность, ускользание смысла в бесконечном трепете вещей — это и есть письмо Флобера” [22].

Р. Барт выделяет письмо Флобера как переломный момент в литературе, когда она впервые рефлексивна по поводу своей формы. Термин “письмо”, который вводит Барт, отличая его от языка и индивидуального стиля,

необходим ему для описания связи между произведением и обществом, введения социального измерения литературы. Если язык представляет собой единую для всего общества систему условностей, а стиль связан с индивидуальными психологическими особенностями писателя, то письмо выражает социокультурные установки писателя, которые он осознанно или неосознанно транслирует через литературный текст. Вплоть до середины XIX в. можно говорить о существовании лишь одного классического письма, выражающего, по мнению Барта, буржуазную идеологию и создающего особые знаки литературности, по которым читатель может отнести произведение к литературе. 1848 год становится для французского общества переломным моментом, вызвавшим глубокий кризис буржуазной идеологии. Роман “Воспитание чувств” — одна из первых попыток осмыслить этот кризис, в ходе которой Флобер сталкивается с тем, что это невозможно сделать уже существующим литературным языком. Если до 1848 г. буржуазная идеология воспринималась как универсальная, для Флобера буржуазный дух — это неизлечимый недуг. Его критическое отношение к собственному классу создает необходимую для осмысления дистанцию по отношению к языку буржуа, наполненному штампами и пошлостью, который Флобер часто намеренно преувеличивает в своих произведениях. Это впервые вводит в литературу XIX века проблематику слова, и писателям, начиная с Флобера, приходится выбирать и обосновывать письмо вместо того, чтобы пользоваться существующей традицией. Литература после Флобера становится объектом рефлексии в отношении формы, последняя превращается из способа выражения идей в самостоятельный элемент произведения. В качестве способа обоснования формы Флобер выбирает ремесленнический труд: ценность письма определяется для него степенью вложенного в нее труда. Поэтому форма у него начинает указывать на свою

искусственность, намеренно обнажая литературные приемы, чтобы подчеркнуть ту виртуозность, с которой они выполнены. Как пишет Барт, “между третьим лицом у Бальзака и третьим лицом у Флобера пролегает целая эпоха (эпоха 1848 года): у Бальзака царит История, зрелище которой хотя и сурово, но зато отличается внутренней последовательностью и твердой определенностью; это само торжество упорядоченности; у Флобера же царит искусство, которое, дабы обмануть свою собственную нечистую совесть, либо нарочито утрирует условные приемы литературного письма, либо же стремится к их безудержному разрушению” [9, с. 78]. Третье лицо в романах Бальзака не имеет самостоятельной ценности — оно является лишь необходимой частью конструкции романа, где писателю нужно изложить биографии нескольких героев, чтобы таким образом доказать собственные идеи об устройстве общества, первичные перед художественной формой. У Флобера же третье лицо в сочетании с простым прошедшим временем повествования (используемым только в письменном французском языке) становятся намеренными знаками литературности, подчеркивающими свою искусственность. Третье лицо в повествовании является отрицательной степенью лица, естественным переходом от исповедального первого в сторону большей литературности и одновременно саморазрушению языка, которое начинается с появлением “безличного” стиля Флобера. Такая интерпретация обнаруживает известный лингвистический радикализм Барта, от которого он отказывается в более поздних своих работах, приходя к пониманию того, что стремление к абсолютно нейтральному языку повествования — это утопия. Если полное самоуничтожение письма оказывается невозможным, то намеренная демонстрация “сделанности текста”, присутствующая у Флобера, предвосхищает расцвет индивидуальных литературных стилей в эпоху модернизма. Модернистские

эксперименты с языком, развивающие тенденции прозы Флобера, современным литературоведением рассматриваются с точки зрения расширения его возможностей, а не уничтожения, поэтому идеи Барта справедливы лишь до определенной степени.

Таким образом, “объективный” метод Флобера направлен на точную фиксацию изменчивого потока жизни и художественно близок течению импрессионизма, развивающемуся в живописи в эту же эпоху. Творческая рецепция этого метода и его критическое осмысление актуализируются на рубеже XIX-XX вв., когда на первый план в искусстве выходит проблема преломления реальности в индивидуальном сознании, для передачи которого требуются новые повествовательные техники. На протяжении XX в. роман “Воспитание чувств” предлагает большое поле для интерпретаций при помощи различных методов — культурно-исторического, интуитивизма, марксистской критики и структурного анализа. Их объединяет восприятие романа Флобера как текста, из которого берут начало эстетические принципы литературы XX в.: разрушение причинно-следственных связей, фрагментарность повествования, стремление к замкнутости художественного мира и намеренное подчеркивание искусственности формы.

Часть 2. Рецепция романа “Воспитания чувств” в России

2.1. “Воспитание чувств” в восприятии французской критики и писателей этого периода (Жорж Санд, Золя, Мопассан)

Роман Флобера “Воспитание чувств” был впервые опубликован во Франции 17 ноября 1869 г. Его первый перевод на русском языке А. Энгельгардт под названием “Сентиментальное воспитание” появляется в России в 1870 г. Поскольку русская рецепция романа во многом ориентировалась на реакцию французской критики, нам представляется важным подробнее рассмотреть эти отзывы.

Впервые роман был прочитан в 1869 г. у принцессы Матильды и вызвал большое воодушевление в узком аристократическом кругу. Что касается критики, то отзывы были довольно сдержанными, а некоторые выражали даже негодование. Как отмечает Золя, “книга расходилась туго, журналы с ожесточением напали на нее. [...] Что ему [Флоберу] было всего обиднее, это — молчание, под которым похоронили “Education sentimentale”; ее объявили скучной до нестерпимости, и никто больше о ней не говорил” [24, с. 377]. Сам Флобер писал Жорж Санд по поводу реакции критики: “Газеты здорово разругали вашего старого трубадура. [...] Почитайте “Constitutionnel” от прошлого понедельника, сегодняшний номер “Gaulois” — и вам это станет совершенно ясно. Меня положительно смешивают с грязью” [цит. по: 47, с. 517]. В другом письме он замечает: “Люди, читавшие мой роман, боятся говорить со мной о нем из опасения скомпрометировать себя или из жалости ко мне. Наиболее снисходительные находят, что я представил лишь изображение голых фактов, композиция же и отделка совершенно отсутствуют в моей книге” [цит. по: 47, с. 517].

Первые критики “Воспитания чувств” единодушно упрекают автора в непонимании законов стиля, отсутствии сюжетного и композиционного единства романа, мизантропии, отказе от морального суждения. Сен-Рене-Тайнде в “Revue des Deux Mondes” замечает: “В самом деле, что это за манера, результатом которой является устранение творчества, которая делает невозможным единство произведения, которая ведет к замене цельной картины рядом эскизов?” [цит. по: 47, с. 517]. Шерер в “Temps” утверждает: “Его книга — не роман; это рассказы о приключениях, это — мемуары. Будучи реалистом, он реалистичен, но будучи реалистичным, он перестает быть для нас интересным” [цит. по: 47, с. 517-518].

В контексте рецепции “Воспитания чувств” в нашей стране необходимо подробнее остановиться на мнении наиболее влиятельных среди российской публики критиков: это Жорж Санд, Э. Золя и Г. Мопассан. К моменту публикации “Воспитания чувств” Жорж Санд была авторитетным в России литератором школы романтизма, Золя также был хорошо известен как представитель нового экспериментального романа, популярного в более узком либеральном круге. Мопассан, будучи учеником Флобера, сыграл большую роль в его популяризации в России уже после его смерти.

Жорж Санд и критика “Воспитания чувств” с романтических позиций

Флобер и Жорж Санд познакомились в 1857 г. и состояли в переписке на протяжении 10 лет — с 1866 по 1876 гг., до смерти Жорж Санд. Начало их переписки приходится на время активной работы над романом “Воспитание чувств” (1864-1869), и Флобер делится со своим другом теми трудностями, с которыми он сталкивается и новым видением эстетических принципов своего творчества.

Жорж Санд традиционно относят к периоду позднего романтизма во Франции. Ее творчество отличается субъективизмом повествования, стремлением к справедливости и верой в общественный прогресс. Идеальные герои произведений Жорж Санд борются с общественными условностями, отстаивают свое право на свободу и самостоятельный выбор судьбы. Флобер в юности восхищается Жорж Санд в числе других романтиков, которым пытается подражать, однако вскоре переживает перелом, связанный с обращением к идее безличного искусства, и начинает иронически относиться к романтическим идеям. Но несмотря на это, верность идеалам, которая так ярко проявляется у героев Жорж Санд, остается для него признаком честного, неиспорченного человека, и это идейно сближает двух писателей (так, бездеятельная платоническая любовь Фредерика к мадам Арну — единственное, что возвышает его над другими персонажами и вызывает у читателя сочувствие). Флобер высоко оценивает точное изображение человеческой страсти, психологизм и оптимистичный взгляд на человеческую природу, характерные для творчества Жорж Санд. Интересно, что Жорж Санд, будучи старше Флобера на 17 лет, обращается к нему на “ты”, в то время как он пишет “вы” и обращается к ней “*maître*” (“учитель”).

Центральной темой всей переписки двух писателей становится предназначение искусства, и именно в обсуждении вопросов творчества и раскрывается различие их подходов к литературе, столкновение романтизма и новой школы во французской литературе. Жорж Санд воспринимает искусство как средство просвещения. Она пишет по несколько романов в год, иллюстрируя в них новейшие философские теории и вступая в полемику по социальным вопросам. Это полностью противоположно флюберовскому пониманию искусства как самостоятельной высшей ценности, его многолетней работе над формой каждого романа, которая становится результатом, а не приемом. И

если Флобер считает, что нужно ограничить круг читателей десятком избранных, способных понять автора, Жорж Санд утверждает, что “пишут для всех, для всех, кто нуждается в приобщении” [28]. Именно эти расхождения во взглядах лягут в основу их полемики по поводу романа “Воспитание чувств”.

Флобер держит Жорж Санд в курсе своей работы над романом. В мае 1868 г. он читает ей незаконченное произведение, и она пишет в своем дневнике: «Меня покорили триста превосходных страниц» [28].

После публикации Жорж Санд посвящает роману проникновенную статью в газете “Liberté” от 21 декабря 1869 г., в которой защищает его новаторский стиль от несправедливых нападок критики. Жорж Санд отмечает оригинальный замысел произведения, точность Флобера в изображении деталей и характеров, в выборе слов. По ее словам, это роман о “конце романтических надежд 1840-х гг., которые разбиваются о реальность окружающего мира с его расчетливой беспринципностью, о стремление к обманчивым удобствам будничной жизни, а всякая активность и борьба мотивированы утилитарными целями. Наконец, как сообщает нам подзаголовок книги, это история молодого человека, который, как и многие другие, охотно бы поучаствовал в истории своей эпохи, но был обречен раствориться в ней, как всякая волна, которая нарастает и разбивается, становится частью Океана. Мало кому из них удастся принести корабль или вырвать скалу. Так же и человеческая толпа: она волнуется и затихает, когда не встречает больших течений или же бесцельно поворачивается к самой себе, сгибаясь под встречным ветром” [74].

Многоплановость композиции, безличный стиль и сложный способ психологической обусловленности персонажей кажутся ей шагом вперед в реалистическом изображении действительности: “Это заложено уже в сю-

жетных линиях романа, разнообразных, как и живая реальность, которые с необычайным искусством сталкиваются и переплетаются. Все выходит на первый план, но все в свое время, и это непохоже на холодную фотографию перед глазами, это живое, меняющееся изображение, где каждый тип действует, появляясь с группой сообщников или жертв, увлекаемый множеством интересов, страстей, инстинктов” [74]. То же самое касается и отсутствия авторского суждения в романе, которое отнюдь не тождественно безнравственности: “В этой книге нет вопроса о нравственности, какой мы привыкли ставить. <...> Каждая мысль, каждое слово, каждый жест каждой роли ясно выражают ошибку или истину, которую несут в себе. В столь тщательно выполненной работе свет сияет повсюду и обходится без догматичного подведения итогов. Это означает не скепсис автора, а его нежелание быть педантом” [74].

Однако несмотря на попытку защитить произведение в глазах публики, в личной переписке с Флобером Жорж Санд критикует его за пессимизм, отсутствие нравственного урока и чувство разочарования и бессилия, которое внушает “Воспитание чувств”. По ее мнению, в этом заключается высокомерие Флобера по отношению к читателю: “Я много впоследствии размышляла над этим, спрашивая себя, почему такое прекрасно написанное и серьезное произведение встретило столь враждебное отношение к себе. Недостаток этот состоял в отсутствии работы над собой действующих лиц. Они всегда подчиняются фактам и не стараются овладеть ими” [цит. по: 47, с. 519]. Жорж Санд полагает, что безличный метод делает искусство античеловечным: оно больше не способно растрогать читателя, научить состраданию и показать идеал, к которому нужно стремиться. Это противоречит ее эстетическим ценностям, ярче всего сформулированным в следующем высказывании: “Я считаю, что искусство, это особое искусство рассказа, возможно только при противопоставлении характеров. Но в их борьбе я хочу видеть победу добра. Я при-

знаю, что реальность сокрушает честного человека, но это не оскверняет и не умаляет его. Он идет на костер, чувствуя себя счастливее своих палачей” [71, с. 518-523].

Говоря о влиянии на рецепцию романа в России, следует отметить большую известность Жорж Санд в нашей стране. По случаю ее смерти Тургенев писал Флоберу: “Русская публика была одна из тех, на которую госпожа Санд имела наибольшее влияние, и это надо было сказать” [цит. по: 14, с. 381]. Поэтому, безусловно, ее критические отзывы, как опубликованные, так и высказанные лично, в основном через посредничество Тургенева, оказали большое влияние на восприятие романа.

Взгляд Золя: Флобер как основоположник натуралистического метода

Именно Золя первым называет Флобера основоположником натуралистического метода. Натурализм формируется во Франции в 1860-70-е гг., во время популярности романтической школы, представленной в первую очередь произведениями В. Гюго, Жорж Санд, П. Мериме, Стендаля, и противопоставляет себя идеалам романтизма. Однако несмотря на желание Золя включить столь крупного писателя в собственную школу, отношения Флобера с литературными течениями своего времени были неоднозначны. Безусловно, ранний Флобер вырастает на романтических идеях Ламартина, а уже в зрелом возрасте близок к Парнасскому кружку Т. Готье и его идее “искусства ради искусства”. Однако его первый значительный роман “Госпожа Бовари” выражает совершенно иное, отличное от романтического видение реальности, он преисполнен иронии над многими романтическими штампами, представленными в воображении главной героини. Столь же не похож на романтические приемы стиля и авторский почерк романа: это новый безличный стиль по-

вестования с его вниманием к физиологии героев, их эмоциональной жизни, обусловленной средой, в которой они находятся, без попыток сделать авторские обобщения или дать им моральную оценку, а также сам выбор банального сюжета из современной провинциальной французской жизни. Говоря о роли Флобера в эволюции романного жанра, Золя отмечает: “Флобер подчинил роман методу точного наблюдения, освободил его от ложной напыщенности, превратил в гармоническое произведение, чуждое личных пристрастий, живущее своей собственной красотой, подобно прекрасному мраморному изваянию” [25].

Роман “Воспитание чувств”, в котором Флобер реализует свои философские и эстетические принципы вопреки классической романной форме, по мнению Золя, оказывается еще ближе к идеям натурализма. Пафос натурализма заключается в том, чтобы принять жизнь такой, какая она есть, в ее пошлости, банальности и монотонности, принять ее как факт и как объект научного наблюдения, полностью отказавшись от каких-либо иллюзий. В этом плане медленное разочарование Фредерика Моро, безусловно, оказывается ближе к эстетике натурализма, чем трагическая смерть Эммы Бовари.

Золя посвятил “Воспитанию чувств” несколько рецензий сразу же после выхода романа — в частности в газете “La Tribune” от 28 ноября 1869 г. и в журнале “Le Voltaire” от 9 декабря 1879 г. В первой он отзывается о новом романе Флобера как о “чистой симфонии”, “книге, содержащей в себе целый мир деталей, искусно сделанный корабль, поражающий тонкостью работы резца” [81].

С точки зрения Золя, особенность художественного метода Флобера — в сочетании научной дескриптивности в описаниях с поэтизацией обыденности: это “поэт, превращающийся в натуралиста, Гомер, ставший Кювье, вос-

создающий существ по остаткам костей, вместо того чтобы вспоминать их или создавать заново из всех частей” [81]. Флобер воссоздает “полный и точный протокол” своей эпохи, ее искусства, политической жизни, нравов и удовольствий, в то же время поднимая его на художественный уровень: “...его романы — это новый способ фиксации существования, это фиксация тысячи мелочей повседневной жизни, которая кажется банальной, но в конце концов создает поражающую жизненность” [81]. Иными словами, Флобер одновременно тяготеет к эпосе — детальному повествованию о существовании различных героев, — к описанию, сделанному с тщательной научной точностью, и к лиричности, которая проявляется в стремлении выразить наиболее глубокие и универсальные человеческие порывы.

Вторая рецензия написана десять лет спустя первой публикации романа и приурочена к выходу нового издания Шарпантье. Эта рецензия представляет для нас особенный интерес, поскольку в ней Золя анализирует причины негативной рецепции романа, которая кажется ему “самым интересным случаем в литературе” [82]. По его мнению, большая часть критиков в принципе не поняла содержания эпизодов книги, приписывая автору ложные намерения. Публика отзывалась о романе как о длинном, разрозненном, скучном, и это мнение продержалось все десятилетие, сделав чтение “Воспитания чувств” уделом ценителей литературы. Однако для Золя “Воспитание чувств” — это “модель натуралистического романа” [82], которая дальше всего продвинулась в изображении правды. При этом приемы, при помощи которых Флобер добивается этого эффекта, остаются скрытыми от читателя, из-за чего и возникает иллюзия нестройности произведения. Он последовательно доводит свою эстетику до предела, там, где другие писатели заботятся о реакции публики: “Мы никогда бы не осмелились разбить на куски анализ, разрушить целостность сцен ради бесконечного повторения маленьких эпизодов, рас-

творить книгу в монотонном цвете тридцати одинаково плоских персонажей, возвращающихся к своей посредственности после каждой энергичной и мужественной попытки” [82].

Следует отметить, что сам Флобер не считал себя ни реалистом, ни натуралистом. Он крайне негативно относился к популярной в то время теории писателя Шанфлери, пропагандировавшего в своих произведениях правдоподобие полотен Курбе, а метод Золя считал сковывающим и отдаляющим от реальности. «У Доде есть очарование, а у Золя сила, но оба проходят мимо того, что составляет для меня задачу Искусства» [цит. по: 52, с. 30]. Особенности его “объективного” метода подчинены пониманию искусства как синтеза научного и интуитивного способа познания мира, способного наиболее сильно воздействовать на человека и передать ему опыт бытия во всей полноте. Поиск законов существования у Флобера носит идеалистически-философский характер, который выходит за рамки материализма и позитивизма, свойственных натуралистической школе. Поэтому комментарий Золя по отношению к “Воспитанию чувств” во многом носит формальный характер и не затрагивает особенностей мировоззрения писателя.

Мопассан: ученик Флобера и продолжатель его метода

Самый младший из этого ряда писателей Мопассан находился под сильным влиянием Флобера и считал его своим литературным учителем. Флобер долгое время состоял в переписке с матерью Мопассана, и именно ей он отправил первые издания “Саламбо” и “Воспитания чувств”, которые, по словам Лоры Мопассан, произвели огромное впечатление на ее сына, сделав

его поклонником творчества Флобера. Их знакомство предположительно состоялось в октябре 1867 г., после чего между ними завязались дружеские отношения и переписка. Следует отметить, что на момент выхода первого полного издания “Воспитания чувств” в 1869 г., Мопассану было всего 19 лет, поэтому критическое осмысление этого и других произведений Флобера приходится на более поздние годы.

В 1887 г. в предисловии к роману “Пьер и Жан” Мопассан дает наиболее развернутое представление своих литературных принципов. Здесь он выделяет две романские традиции во французской литературе: первая восходит к Руссо и включает в себя Жорж Санд. В этих романах персонажи и ситуации оторваны от реальности, подчинены абстрактным идеям, которые стремятся выразить авторы. Вторая линия романа, которая отталкивается от окружающей действительности и человеческой психологии, восходит к “Манон Леско” Прево и достигает своей вершины в творчестве Флобера.

Испытывая сильное влияние школы натурализма и импрессионистического направления в искусстве, которые стремились к предельно точной фиксации реальности, Мопассан считал отстраненное изображение обыденной жизни одним из главных достоинств прозы Флобера. Психологизм новелл Мопассана развивает “объективный” метод Флобера, при котором полностью устраняются авторские комментарии, раскрывающие внутренний мир персонажа. “Он не объяснял психологии своих героев в пространных рассуждениях — он просто раскрывал ее через их поступки. Таким образом, внешняя сторона обрисовывала внутреннюю без всяких психологических пояснений,” — отмечал писатель [цит. по: 49, с. 437].

В то же время в творчестве Мопассана актуализируются тенденции, характерные для французской прозы начала XX в.: интерес к малой

повествовательной форме (новелле), сжатость и динамичность повествования, строгая соразмерность элементов композиции, скупость и точность в использовании художественных приемов. Эти особенности его техники появляются под прямым влиянием стиля Флобера, который для Мопассана, в отличие от предшествующих критиков, уже имеет самостоятельную ценность: “У него форма — это само произведение: она подобна целому ряду разнообразных форм для литья, которые придают очертание его идее. <...> Форма сообщает его творениям изящество, силу, величие, -- те качества, которые, если можно так выразиться, содержатся в разрозненном виде в самой мысли и выявляются лишь тогда, когда они выражены словом” [12]. Он подробно останавливается на методе работы Флобера над словом. Та щепетильность, с которой писатель подходит к построению фразы, в отличие от Жорж Санд уже не кажется Мопассану излишней: “Каков бы ни был предмет, о котором хочешь говорить, есть одно только слово, чтобы его выразить, один глагол, чтобы его одушевить, и одно прилагательное, чтобы его охарактеризовать. <...> Пусть у нас будет поменьше существительных, глаголов и прилагательных с почти неуловимым смыслом, но побольше различных фраз, разнообразно построенных, остроумно расчлененных, полных звучности и искусных ритмов. Лучше попытаемся быть отличными стилистами, чем коллекционерами редкостных слов” [43, с. 140].

В философском плане Мопассану оказывается близок пессимизм и скептицизм Флобера. Знаменитая последняя фраза из романа “Жизнь” — “Жизнь, что ни говорите, не так хороша, но и не так плоха, как о ней думают”, — созвучна последней сцене “Воспитания чувств”, в которой постаревшие Фредерик и Делорье обсуждают самое запомнившееся событие их жизни, которым оказался день, когда они впервые попытались пробраться в

публичный дом, и их с позором выгнали оттуда. Существование в творчестве обоих писателей оказывается бесцельным, хаотичным, лишенным трагизма, но со своими маленькими радостями, которые позволяют примириться с жизнью.

Резюмируя рецепцию романа “Воспитание чувств” во Франции, можно утверждать, что негативные отзывы, в большом количестве появившиеся в популярных изданиях (в частности, отзывы Сен-Рене-Тайнде в “Revue des Deux Mondes” и Шерера в “Temps”), были связаны со стремлением оценить роман с романтических позиций, превалировавших в массовом сознании критики того времени. В силу закономерности, утверждаемой рецептивной эстетикой, литературная компетенция читателя формируется на базе предшествующего понимания жанра, формы и тематики уже существующих произведений, контраста между поэтическим и обыденным языком. Можно сказать, что это закономерность подтверждается и в случае Флобера. Выбрав за основу традиционный жанр романа воспитания, Флобер обманывает ожидания публики, которая не находит в нем нравственного поучения как необходимого элемента этого вида романа. Новый поэтический язык Флобера в стремлении к правдоподобию внешне сближается с повседневным языком, из-за чего роман кажется читателям лишенным “художественности”. Поэтому романтическая критика, отчасти приведенная в отзыве Жорж Санд, касается таких аспектов, как отсутствие идеалов, выраженной авторской позиции, ясной композиции и интриги. Романтикам также претит пессимистический взгляд на человеческую природу. В то же время писатели, относившиеся к новым литературным течениям, позитивно восприняли экспериментальный метод Флобера. Однако рецепция романа школой натурализма осталась попыткой свести новый способ повествования к безличной и точной фиксации незначительных жизненных событий и полным отрицанием глубокой транс-

формации реальности, которая, по мнению Флобера, являлась сутью любого искусства. В самом позднем из представленных по времени анализе Мопасана мы видим более целостное понимание сути приемов Флобера, в частности той самостоятельной роли, которую в его произведениях начинает играть стиль. Именно эта черта творчества Флобера, по мнению Р. Барта, окажет определяющее влияние на французскую литературу эпохи модернизма и символизма.

2.2. Первые переводы и восприятие романа русской литературной критикой эпохи

Интерес к Флоберу в России появляется практически в то же самое время, что и во Франции, в связи с публикацией «Госпожи Бовари». Одно из первых упоминаний принадлежит Карлу Стахелю (псевдоним Николая Сазонова, одного из первых переводчиков «Цветов зла» и корреспондента «Отечественных записок» в Париже) в журнале «Отечественные записки» за 1857 г. (№5, №7). Практически сразу же в последовавших за этим статьях в журнале «Современник» и «Русский вестник» в 1857 гг. автор «Мадам Бовари» ставится в один ряд с Бальзаком, Жорж Санд и Дюма-сыном, чрезвычайно популярными в то время в России. В 1858 г. выходит первый перевод «Мадам Бовари» в «Библиотеке для чтения». [Zaborov, 1969] И. С. Тургенев, сыгравший большую роль в популяризации творчества Флобера в России, характеризует его первый роман как «один из самых заметных романов новой французской школы» (предисловие к русскому изданию «Потерянных сил» Максима Дюкана 1868 г.) [80]. В дальнейшем переводы произведений Флобера появляются в России практически сразу вслед за французской публикацией или с небольшой задержкой.

Отрывки из романа “Воспитание чувств” первоначально печатаются в январском и февральском номерах “Вестника Европы” за 1870 г. (на год позже публикации романа во Франции), а затем выходит полный перевод А. Энгельгардт под заголовком “Сентиментальное воспитание”. Рецепция Флобера в России с самого начала происходит в привычном критикам русле реалистического романа, который на тот момент оставался наиболее влиятельным жанром русской литературы. Об этом свидетельствуют и сравнения с крупными писателями-реалистами эпохи, и оценка произведений Флобера исходя из того, насколько “правдоподобно” (или неправдоподобно) показано в них французское общество. Какой бы ни была оценка романа литературными обозревателями, большинство из них видит в нем лишь критику французского общества 1840-50-х гг.

“Воспитание чувств”, спровоцировавшее бурную реакцию французских и европейских критиков своим экспериментальным методом, вызывает не меньшую дискуссию и в российских изданиях. Часть обозревателей видит в романе образец прогрессивной французской литературы, другие же не приемлют такие его особенности, как безличное повествование, отсутствие прямой авторской позиции и децентрализованную композицию. Что интересно, разделение на два этих лагеря совершенно необязательно проходит по линии “западники-славянофилы”.

Так, например, в либеральном и прозападном “Вестнике Европы” за 1880 г. появляется статья Арсеньева “Современный роман в его представителях. Гюстав Флобер”, утверждающая, что главная черта произведения Флобера, как и всей натуральной школы, — “точность, граничащая с мелочностью” [7, с. 474]. Автор отмечает вычурный, лишенный простоты стиль Флобера, сухие описания, подобные инвентарю предметов, загромождение деталей, которые по силе впечатления ставят его прозу значительно

ниже таких авторов, как Ч. Диккенс, О. Бальзак и И. С. Тургенев. Арсеньев выражает популярную для своей эпохи точку зрения о том, что художественная форма вторична по отношению к сюжету, который в “Воспитании чувств” незакончен, распадается на несвязанные сцены и отражает лишь самые общие впечатления о революции, не претендуя на историческую точность. Что же касается художественного метода Флобера, то он выдержан нестрого, и различия между флюберовским “безличным” стилем и “всевидящим автором” Бальзака скорее количественные, а не качественные. “Произведения Флобера “не действуют на нас с неотразимой силой, не откликаются на задачи, занимающие нашу эпоху, не разъясняют темных сторон общественной и личной жизни; от них слишком часто веет холодом, равнодушием, игрой в искусство,” — подводит резюме Арсеньев [7, с. 510].

Напротив, литературный критик и философ-славянофил Н. Страхов в своем обзоре “Разборы книг” в журнале “Заря”, в целом отмечая низкий уровень современной французской литературы, высоко оценивает реализм Флобера как “твердый, трезвый и объективный” и “безукоризненно художественный” и ставит творчество Флобера выше Жорж Санд и П. Мериме. “Все эти картины мелких и дурных страстей, перемешанных с благородными порывами, дают нам, если и далеко неполное, то зато безукоризненно верное представление о многих пестрых слоях французского, то есть главным образом парижского общества,” — пишет Страхов [56, с. 122-123].

Нелюбов в “Русском вестнике” утверждает, что “Воспитание чувств” создает точную картину эпохи с ее дилетантизмом во всех областях и преобладанием красивого слога над политической волей, а психологический анализ в романе поднимается на небывалую высоту: “в подробностях, в описании уклонений и противоречий Фредерика, его слабости и бесхарактерности,

Флобер является беспощадным и откровенным психологом” [44, с. 653]. Не-любов придерживается более новых литературных взглядов, призывая к прочтению романа отдельно от взглядов автора и полагая, что произведение обязательно должно выражать некий замысел — достаточно лишь живого отображения действительности. Но даже несмотря на отсутствие прямого авторского суждения, “нельзя не видеть, что в этой простой повести, написанной самым простым тоном и, по-видимому, без всякого плана рассказа, так что сцены кажутся нанизаны наобум, существует строгая обдуманность и единство основной мысли, которая развита автором широко и строго-последовательно” [44, с. 680]. Сравнение с Бальзаком происходит в пользу Флобера: если первый “под влиянием романтической школы, впадал в уродливые преувеличения, или для эффекта прибегал к мелодраматическим ужасам и таинственности, его даровитый преемник строго ограничивает себя тем будничным жанром, теми сценами незатейливой и всем нам знакомой жизни, где нет места потрясающим неожиданностям и гальваническим эффектам, где все просто и по большей части пошло, но где в явлениях, по-видимому, нестройных и бессмысленных таится глубокий поэтический смысл” [44, с. 653].

Несмотря на оживленную реакцию критики, можно утверждать, что “Воспитание чувств” не пользовалось популярностью среди широкой читающей публики. Так, Арсеньев отмечает, что несмотря на признание Флобера главой современных романистов во Франции, в России он известен лишь как автор “Мадам Бовари”. К наиболее читаемым в это время в России авторам относились Э. Золя, братья Гонкуры и А. Дюма — об этом упоминают и Э. Золя в одном из своих “Парижских писем” и критик И.И. Ясинский в “Романе моей жизни”.

Именно Золя, уже хорошо известный в России, в 1870-1880-е гг. наряду с Тургеневым играет ключевую роль в популяризации творчества Флобера в России. В 1875-1881 гг. “Вестник Европы” публикует целый ряд статей Золя о французской литературе (“Парижские письма” и другие), многие из которых касаются творчества Флобера. В них Флобер рассматривается как основоположник натуралистической школы, и несмотря на то что сам писатель скептически относился к натуралистическому методу, которым не исчерпывалась эстетика его творчества, подход Золя лег в основу первых глубоких исследований Флобера в России.

Откликаясь на “Парижские письма” Золя, критик Г. А. Ларош предпринимает более глубокий анализ произведений Флобера и их параллелей с русской литературой. В статье “Эмиль Золя о Густаве Флобере”, опубликованной в журнале “Голос” в 1875 г., он отмечает лаконизм и блестящее художественное исполнение романа, которые требуют от публики умения читать между строк: “Флобер, как и русские корифеи 50-60-х гг., тщательно избегает в своих лицах всякой напыщенной фразы, всякого подкрашивания действительности, всякой ходульной добродетели” [33, с. 201]. Критик одним из первых обращает внимание на роль формы в романе Флобера, утверждая, что реализм у него является уже не целью (как у Бальзака), а лишь средством. Целью же становится доведение художественной формы до совершенства, чтобы она могла привлекать читателя, минуя сюжет. “Красивость фраз” служит Флоберу для выражения глубоко пессимистического взгляда на мир: “Сознательно ли, нет ли, Флобер — один из тех, которым было дано высказать с необыкновенною силою и образностью ту тоску, которая овладевает человеком на высоте культуры <... > Этот неразрешенный диссонанс, звучавший в душе “лишнего человека”, эта отчаянная и безуспешная погоня за примирением, или хотя бы за забвением

— вот основное настроение “Воспитания чувств” [32, с. 266]. Образ “лишнего человека” напрямую отсылает нас к проблематике русской литературы середины XIX в. Так же, как и герои флюберовского романа, “лишние люди” николаевской эпохи лишены возможности реализовать себя в обществе, и это историческое сходство вызывает многочисленные параллели критиков (подробнее мы рассматриваем этот вопрос в разделе 2.3). В частности, по мнению Лароша, мировоззрение Флобера более всего роднит его с Н. В. Гоголем. “Воспитание чувств” оказывается близким “Мертвым душам”, благодаря общему пафосу, сочетанию лиризма и сатиры, художественным приемам, веренице ничтожных персонажей: “По прочтении “Воспитания чувств” хочется воскликнуть словами великого русского сатирика: “Скучно жить на свете!” [32, с. 259]

В это же время в России появляется новая линия рецепции “Воспитания чувств” и творчества Флобера в целом, противоположная по духу натуралистскому подходу. У ее истоков стоит адвокат и исследователь работ Флобера А.И. Урусов, который посвятил значительную часть своей жизни составлению подробного архива документов, связанных с писателем. Сейчас его архив хранится в Париже в музее Карнавале и включает в себя коллекцию изданий, переводы на русский язык, отзывы в прессе и иконографию. И. И. Ясинский вспоминает об организованном Урусове литературном кружке — одном из первых в России мест, где популяризировалось творчество Флобера: «Урусов, Александр Иванович, появился еще в 1878 г. в «Слове», чтобы высказать, по его словам, свое восхищение журналом и, как подписчик, пожелать ему дальнейшего процветания <...>. Завязалось знакомство, и, узнавши, что я люблю Флобера, писателя в России еще неизвестного и затмеваемого Эмилем Золя, он пригласил меня и Коропчевского к себе на вечер <...>. Вечер был посвящен Флюберу. Читал Урусов мастерски и мелодика французского языка

ласкала слух: слово становилось краской, фраза — картиной, что достигалось неподражаемой простотой стиля Флобера. Своим чтением Урусов усиливал интерес к великому писателю и доставлял немало наслаждения» [68, с. 240]. Вместе с Флобером на вечерах также в оригинале читают произведения Ш. Бодлера и поэтов Парнасской школы — Т. Готье и Л. де Лиля. В отличие от рецепции в ключе натурализма, популярной среди широкой публики, кружок Урусова делает акцент на эстетике и стиле флюберовской прозы, что требует немалой эрудиции и свободного владения французским языком, а значит доступно узкому кругу образованных людей. Эта линия рецепции затем будет продолжена символистами.

Кружок Урусова впервые задается вопросом точности переводов Флобера на русский язык. Не раз отмечая их неудовлетворительность и неполноту, Урусов подготовил ряд неопубликованных статей специально для задуманного им переиздания собрания сочинений. Он детально изучает художественный метод Флобера, чтобы найти наиболее адекватный способ передачи его на русском языке: “Вкратце, метода эта может быть выражена так: внутренняя жизнь действующего лица все время иллюстрируется маленькими характерными фактами жизни внешней. Те и другие выдержаны в одном стиле с описанием обстановки. Такая метода доступна только очень большому таланту, и главное в том, что она требует громадных подготовительных работ, этюдов и коллекционирования фактов” [18, с. 605]. Исследователь противопоставляет лаконичную и объективную поэтику Флобера русской литературе, которой, по его мнению, свойствен избыточный психологизм и субъективизм, длинноты стиля: “Что же касается до Флобера, то язык его по удивительной простоте, яркости эпитетов, пластической силе и музыкальности ритма — нельзя не признать классическим” [68, с. 14].

Одной из главных причин, по которой “Воспитание чувств” встречает одобрение русской критики, оказывается его идейная и тематическая близость к русским реалистическим романам, которые являются ведущим жанром этого периода. В рецензиях отмечается сходство проблематики романа с повестью “Дым” Тургенева и “Обыкновенной историей” Гончарова. Ларош пишет: “По грустному основному настроению, по юмору и остроумию, по скептическому и безнадежному взгляду на жизнь, по склонности рисовать чудаков и оригиналов, Флобер, в самом деле, скорее всего русский беллетрист: он имеет родственные черты с Гоголем, с Писемским, более всего с Тургеневым” [31, с. 252-253]. Нелюбов отмечает несомненное сходство Флобера с Тургеневым в превосходной обрисовке “слабых и пассивных характеров, которым вечный разлад их с самими собой не дает возвыситься до честного и открытого разлада с окружающей их ложью”. Оба писателя держатся “между идеализацией и сатирой”, отдаляясь, но не отчуждаясь от описываемой ими картины человеческой глупости и тщеславия. [44, с. 653] Как и Ларош, Нелюбов отмечает несомненное сходство в общественно-политической ситуации России и Франции, которая порождает общие типы в литературе: Фредерик — это “лишний человек”, останавливающийся перед малейшими трудностями, Сенекаль напоминает своей идейностью Писарева. И если русскую и французскую словесность традиционно противопоставляют друг другу, то “Воспитание чувств” “соединяет в себе блестящие качества французских писателей с простотой и естественностью, какие мы привыкли встречать у представителей нашей литературы” [44, с. 642].

В предреволюционные годы публикации переводов Флобера связаны с именами издателя Пантелеева и Максима Горького. Это демократические издания, направленные на просвещение широких слоев населения — тенденция, которая будет продолжена затем при советской власти.

В 1896—1898 гг. в петербургском издательстве Г. Ф. Пантелеева выходит первое собрание сочинений Флобера, в которое входит и “Воспитание чувств” (1897, 3 том) в переводе Е. Бекетовой, бабушки А.А. Блока. Исследователи отмечают улучшение качества перевода, однако все еще отсутствует критическая редакция и комментарии.

Особенный интерес к творчеству Флобера проявлял будущий глава советских писателей Максим Горький. Начав с 1903 г. издавать журнал “Знание”, Горький задумал серию новых переводов произведений Флобера и критических статей, однако эта идея была реализована лишь после революции. Творчество Флобера интересовало Горького в первую очередь с точки зрения обучения народных масс, и он заказал несколько новых переводов автора у И.А. Бунина и В.И. Иванова, однако в конечном счете в “Знании” был опубликован лишь один перевод “Искушения святого Антония” в 1907 г., сделанный Б. К. Зайцевым.

Противоположным по духу становится издание в 1913-15 гг. первого полного собрания сочинений издательством “Шиповник”, элитарного и близкого к движению символистов. Это первое критическое издание произведений Флобера в России, осмысляющее его творчество именно с эстетических, а не идеологических позиций. Неслучайно, что всплеск интереса к эстетике Флобера, остававшейся практически без внимания на протяжении всего XIX в., в России, как и в Европе, приходится на рубеж веков. Французские и русские символисты видят в нем предвозвестника новых модернистских течений, которые опираются на “чистый” стиль, играющий самостоятельную роль наравне или даже во главе сюжета. Внимание к стилистике писателя требует совершенно иной, более качественной работы над переводами его текстов до этого представленными лишь “лубочными изданиями”, как их называет один из символистов и

переводчиков Флобера Б. К. Зайцев [23, с. 104], выполненными на скорую руку и стремившимися передать лишь сюжетные перипетии.

В “Шиповнике” над произведениями Флобера работают такие известные литераторы эпохи, как В. Иванов, А. А. Блок, Б. К. Зайцев и другие, чьи переводы высокого уровня были затем не раз использованы в 1920-е и 1930-е гг. при переиздании собрания сочинений Флобера советской властью. При подготовке издания также были собраны биографические сведения, история создания и публикации произведений, опубликованные в качестве приложений к каждому тому. Предисловие к сборнику написано А. Кублицкой-Пиоттух, матерью А. А. Блока. Проект был приостановлен из-за начавшейся войны и революции, и из восьми задуманных томов вышло только пять. “Воспитание чувств” вышло четвертым томом в 1914-1915 гг. в переводе В. Н. Муромцевой, жены И. А. Бунина. В предисловии к первому тому отмечается запоздалое внимание к этому роману: “Эта книга, быть может, любимейшее творение автора, <...> книга, которая с 1880 г. станет библией целого литературного поколения, прошла незамеченной” [21, с. 403]. Издание романа сопровождается подробным филологическим комментарием, включающим в себя критические отзывы современников, историю создания и анализ автобиографических элементов сюжета. Переломный исторический момент, в который выходит издание, видится прямым следствием событий, изображенных в “Воспитании чувств”, в связи с чем усиливается историческая рефлексия. Для более точного документального воссоздания этой эпохи цитируется переписка Флобера, высказывания исторических деятелей (Ренана, Гизо), работы ученых (Мегрона, Тюро-Данжена). Комментаторы “Воспитания чувств” ищут в событиях 1848 г. предпосылки к нынешней войне с Германией и проводят параллели с предреволюционным состоянием российского общества: “И это мнение было в значительной

степени мнением современников Фредерика Моро, из тех, кто достиг зрелого возраста в период между 1840 и 1848 гг. и кто получил свое политическое воспитание в эту эпоху романтических влияний. Они видели во внешней политике Наполеона III осуществление части своих юношеских мечтаний и не предвидели последствий, которые лежат теперь таким тяжелым бременем на нас и на Европе” [47, с. 534].

Из критических работ, посвященных Флоберу в предреволюционные годы можно выделить книгу В. Бибикова “Три портрета. Стендаль, Бальзак, Флобер” и монографию А. Пресса “Флобер”, вышедшую в том же издательстве Пантелеева. Эти две работы представляют противоположные варианты трактовки творчества писателя: в то время как Бибиков подчеркивает элитарность творчества Флобера и его связь с романтиками, Пресс выделяет в его творчестве реалистические черты и стремление к “правде жизни”.

На рубеже веков в число часто цитируемых зарубежных авторов помимо Золя попадают Г. де Мопассан и Г. Брандес, чьи труды в 12 томах были переведены в начале XX века. Эти имена фигурируют во всех советских библиографиях 1920-30-х гг.

Из представленного выше материала мы можем сделать вывод, что на момент выхода “Воспитания чувств” в России горизонт ожидания по отношению к этому роману был сформирован в соответствии с традициями русского реалистического романа. Критики указывают на идейное и образное сходство романа с произведениями Тургенева и Гончарова. При этом одновременно происходят два разнонаправленных процесса: роман воспринимается как часть французской литературной традиции, в частности, психологической прозы, и всячески подчеркиваются особенности этой традиции, “чуждые” русскому читателю (как в положительном, так и в негативном смысле);

в то же время литературная критика стремится включить новое произведение в свою культуру, подчеркивая его близость к русской литературе.

2.3. “Воспитание чувств” и русская литература: влияние и типологические схождения

Первичная рецепция нового произведения стремится выявить сходства с национальной культурой, чтобы наиболее органично включить его в существующий культурный контекст. Как мы уже отметили выше, осмысление “Воспитания чувств” в России, начиная с самых первых рецензий, происходит за счет многочисленных параллелей с русскими романами этого периода. Для первых критиков романа очевидна близость его тематики, сюжетного конфликта и характера персонажей с произведениями Тургенева и Гончарова – близость, причины которой заключаются в общей культурно-исторической ситуации двух стран, порождающей типологические схождения в литературе. Приблизительно с середины XIX в., когда основные принципы реалистического романа уже устоялись, в литературном процессе Франции и России начинается активный поиск дальнейших путей обновления формы, часто идущий в общем направлении. Мы хотим подробнее рассмотреть взаимосвязь романа “Воспитание чувств” с русской литературой, задавшие основное направление его рецепции.

Взаимоотношения Флобера и И. С. Тургенева, продлившиеся с 1863 г. по 1880 г., породили сильнейшее взаимное влияние двух писателей. Вопросы поэтики нового романа занимают их в переписке еще до знакомства друг с другом, а затем становятся центральной темой обсуждений литературного кружка Тургенева, Флобера, братьев Гонкуров, Золя и Доде во Франции. В процессе общения оба писателя вырабатывают схожие эстетические принципы, которые мы хотим представить ниже на примере романов “Воспитание

чувств”, “Дым” (1867) и “Новь” (1877). Это было заметно уже современникам писателей: впервые сравнение романа Флобера с “Дымом” было сделано уже в 1870 г. в рецензии, опубликованной в “Вестнике Европы”.

А. Тибодэ относит обоих писателей к направлению антибальзаковского романа, характеризующегося прежде всего стремлением к простоте и ясности композиции [78, с. 24]. Тургенев и Флобер противопоставляют упрощенную сюжетную линию нового романа искусственной и драматичной интриге романтических и бальзаковских произведений, а также зарождающейся популярной литературы, представленной Э. Сю и А. Дюма. Конфликт в романе переносится из внешнего во внутренний мир персонажа, идеи заменяют события, а временные и пространственные рамки действия максимально сужаются. Характеры персонажей усложняются: если в романах предшествующей эпохи они, как правило, обладали ведущим качеством, которое вписывалось в авторскую концепцию, то флоберовский Фредерик Моро и тургеневские Григорий Литвинов (“Дым”) и Алексей Нежданов (роман “Новь”) амбивалентны, обладают сложным набором свойств, каждое из которых проявляется в зависимости от случайного стечения обстоятельств. В фокусе повествования оказываются скорее колебания героев, предшествующие принятию решения, нежели сами поступки.

Следующим шагом на пути к новой эстетике становится избавление от авторских рассуждений, моральных сентенций, любой идеологической тенденциозности. В эстетике Тургенева и Флобера мораль тождественна красоте, а значит художественно безупречное произведение по определению не может быть безнравственным. Вслед за Флобером с его идеалом объективного искусства, Тургенев также пишет о стремлении “к беспристрастию и истине всецелой” [59, с. 223]. Объективность определяет выбор художественных средств и делает повествование более динамичным и пунктирным. Внутрен-

ний конфликт персонажей выражается через косвенную речь и внутренние монологи, а явные авторские комментарии у писателей заменяются более скрытым приемом иронии — в описаниях парижского светского общества или круга Ратмировых (“Дым”). Детальный психологический анализ заменяется конкретными репликами и жестами героев. Для Тургенева и Флобера характерна предельно краткая экспозиция романа с минимальными сведениями об обстоятельствах героя и тенденция к фрагментарности повествования. Авторы не стремятся всеобъемлюще охватить реальность, как это пытаются сделать в своих детальных описаниях Бальзак и Золя. Антибальзаковский роман распадается на отдельные сцены — в “Воспитании чувств” это картины парижской жизни, а в ”Дыме” — эпизоды, посвященные кружку Губарева, баденским генералам и их окружению, любви Литвинова к Ирине и Татьяне, выступлениям Потугина в защиту западной цивилизации.

Наконец, немаловажным качеством нового типа романа становится его полемичность: “Воспитание чувств”, “Дым и “Новь” демонстрируют широкий общественно-политический фон, на котором разворачиваются конфликты между разными социальными группами (буржуазия и революционеры, дворяне и народники) и показано становление революционных идей. Революция показана как одна из иллюзий, завлакивающих взоры целого поколения французов и русских, которая в конечном счете не оправдывает надежд героев.

Неудивительно, что Тургенев, вместе с Флобером разработавший основные эстетические принципы нового романа, был в числе немногих из окружения Флобера, кто восхищался точностью и глубиной образов “Воспитания чувств”. Прочитав несколько первых отрывков из романа, он писал Флоберу: “Если весь Ваш роман так же сильно написан, как те отрывки, которые Вы мне прислали, то Вы создали шедевр!” [цит. по: 14, с. 383] Он два-

жды устраивал публичные чтения романа в России в 1869-1870-х гг., а в 1879 г. в Буживале роман был прочитан писателями на пару. В то же время Тургенев понимал, что доводя свой экспериментальный метод до предела, Флобер перестает учитывать не только вкусы широкой публики, но и каноны восприятия (об этом же свидетельствуют сомнения Флобера, не приходит ли принцип правдивости в противоречие с принципом художественного изображения жизни, когда роман превращается в простое перечисление фактов). Отличие в эстетических взглядах двух писателей заключается в их отношении к читателю: если Флобер считает, что писать нужно лишь для избранных, Тургенев стремится сохранить в романах увлекательность, и после неудачи, постигшей “Воспитание чувств” советует своему другу “придумать нечто захватывающее, жгучее, пламенное” [цит. по: 28]. Поэтому прозе Тургенева свойственны драматичные монологи героев, лирические описания природы, которых мы не встретим в романе Флобера. В качестве одного из примеров можно привести внутренний монолог Литвинова: “Остается одно, — думал он опять, — бежать, бежать немедленно, не дожидаясь ее прибытия, бежать ей навстречу; буду ли я страдать, буду ли мучиться с Таней, — это невероятно, — но, во всяком случае, рассуждать об этом, принимать это в соображение — нечего; надо долг исполнить, хоть умри потом! — Но ты не имеешь права ее обманывать, — шептал ему другой голос, — ты не имеешь права скрывать от нее перемену, происшедшую в твоих чувствах; быть может, узнав, что ты полюбил другую, она не захочет стать твоей женой? — Вздор! вздор! — возражал он, — это все софизмы, постыдное лукавство, ложная добросовестность; я не имею права не сдержать данного слова, вот это так. Ну, прекрасно... Тогда надо уехать отсюда, не выдавшись с тою... ” [3, с. 99]

Кроме того, Л. Гинзбург в работе “О психологической прозе” отмечает особую историчность героев Тургенева по отношению к персонажам Флобе-

ра. Хотя автор “Воспитания чувств” детально воссоздает эпоху, которая обуславливает поведение Фредерика Моро, он, в соответствии с собственным пониманием искусства, стремится выявить внеисторическую сущность характеров и явлений. В то же время особенности характера тургеневских героев — нигилистов, народников, дворян в эмиграции и т. д. — вырастают из своей эпохи и не могут существовать в другое историческое время.

Первые критики романа “Воспитание чувств” в России отмечали многочисленные типологические сходжения между героями “Воспитания чувств” и персонажами таких романов Гончарова, как “Обыкновенная история” (1847), “Обломов” (1859) и “Обрыв” (1869). Например, А. С. Суворин в статье “Французское общество в новом романе Гюстава Флобера” писал, что главный герой романа “Воспитание чувств” Фредерик Моро близок по своему характеру так называемым “людям 40-х годов” в России: “То же поклонение искусству во всех видах и формулах, тот же избыток чувства, то же отсутствие инициативы и упорства в достижении целей, великодушные порывы, трудно объяснимые, рядом с таким же равнодушием, порядочность и благородство рядом с поступками, отнюдь не делающими чести порядочному и благородному человеку. Фредерик иногда невыразимо гадок и пошл, а иногда внушает к себе сострадание. Он напоминает хорошо знакомого нашим читателям Райского с тем различием, что Флобер отнесся еще объективнее к своему герою, чем наш почтенный романист” [58, с. 822].

В “Обыкновенной истории” сходство с “Воспитанием чувств” проявляется не только на уровне главного героя, но и на уровне структуры произведения, выбора жанра (роман воспитания) и общей пессимистической трактовки обучения жизни как утраты иллюзий. В структуре обоих романов центральное место занимает оппозиция провинция — столица, где для провин-

циальной жизни характерны простота, наивность, но в то же время искренность и глубина, а для столичного общества — лицемерие и поверхностность. Это противопоставление дублирует внутренний конфликт главного героя: Александр Адуев, как и Фредерик Моро, несколько раз переезжает из столицы в родное имение и обратно, поскольку не может сделать выбор между своей амбициозностью и чувствительностью. Лучший друг Адуева, как и Делорье, контрастен главному герою — деловит, озабочен карьерой и не разделяет его сентиментальных переживаний.

Подобные сходства в произведениях писателей вызвали конфликт между Гончаровым и Тургеневым, которого автор “Обломова” обвинял в том, что он передал Флоберу часть его замыслов. Гончаров негативно высказывается о “Воспитании чувств”, считая его произведением искусственным и вторичным: “И в искусство только образ и высказывает идею, и притом так, как словами и умом <...> рассказать никогда нельзя. Выйдут не образы, а силуэты, потому что сняты не с природы, а копированы с чужого. От этого, может быть, ни *Madame Bovary*, ни *Education sentimentale* и не завоевали себе во французской литературе того великого значения, какое им хотели сообщить общие усилия Тургенева и Золя, хотя и имели значительный успех. Это, между прочим, кажется, и потому, что — простота и голая правда, которую Тургенев выудил из русского романа — не во вкусе и не в характере французского национального ума, воображения и взгляда на искусство” [20, с. 402].

Безусловно, даже если Флобер и мог слышать о замыслах Гончарова до начала работы над “Воспитанием чувств”, речь в данном случае идет не о плагиате, а о типологическом схождении, связанном с общей для России и Франции историко-культурной ситуацией. Так, марксистский критик Г. Лукач относит “Воспитание чувств” и “Обломова” к категории романов “утраты

иллюзий”. Их характерной чертой является пассивный герой, который выбирает бездействие, поскольку его душа не может быть удовлетворена тем, что предлагает общество. В соответствии с теорией Лукача, тот факт, что на смену романам абстрактного идеализма начала XIX в. с активно действующими героями приходят романы утраты иллюзий, свидетельствует об усиливающемся кризисе буржуазного общества, которое уже не может предложить молодым людям никакой реализации [38]. Схожую трактовку предлагает и М. М. Бахтин в работе “Роман воспитания и его значение в истории реализма”. Определяя роман воспитания как роман “становления человека”, он выделяет его особую разновидность, где “становление человека дается в неразрывной связи с историческим становлением” [10]. В романах этого типа воспитание главного героя больше не заключается в приобретении условных “вневременных” нравственных качеств, а обусловлено изменениями, происходящими в реальном историческом времени. Мир перестает быть неподвижным ориентиром, а человек оказывается между двух эпох и вынужден меняться в соответствии с новыми требованиями. Конфликт исторических эпох в “Обыкновенной истории”, “Обломове” и “Воспитании чувств” выражается в виде разрушения идиллического хронотопа провинции (с его циклическим временем и отсутствием истории) при столкновении с внешним разобщенным миром. При этом “раскрывается его нечеловечность, разрушение в нем всяких моральных устоев (сложившихся на предшествующих ступенях развития), разложение (под влиянием денег) всех прежних человеческих отношений — любви, семьи, дружбы; вырождение творческого труда ученого, художника и т.д. Положительный человек идиллического мира становится смешным, жалким и ненужным, он либо погибает, либо перевоспитывается и становится эгоистическим хищником” [11].

Творческое восприятие “Воспитания чувств”, наряду с другими произведениями Флобера, в России начинается в эпоху символизма с конца 1880-х гг. и связано с изменением рецептивной установки, вызванной усилением новых культурных процессов. Конец XIX века — время глубокого разочарования в идеях позитивизма и прогресса, культурного и религиозного кризиса. Одновременно с этим расцветают мистические учения и идеи “чистого искусства”, которые стремятся заменить предшествующую философию. Русский символизм возникает под влиянием французского течения и перенимает у своих предшественников основные принципы нового прочтения прозы Флобера. В то же время, если французский символизм относится скорее к “предмодернизму” и ограничивается созданием новых эстетических принципов, русский символизм вырабатывает собственную идеалистическую философию. Поэтому философские идеи Флобера, не затронутые французскими символистами, для русского течения приобретают особый интерес.

Символизм стремится в художественном произведении выйти за пределы реальности в идеальный мир образов. Если в предшествующую эпоху Флобер воспринимался в связи с Золя и его школой, то символисты ставят его в один ряд с парнасцами, которые становятся эстетическим и философским ориентиром течения. Однако новое прочтение его текстов парадоксальным образом возникает именно из внимания к натуралистическим деталям прозы Флобера. В статье “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” (1893) Д. С. Мережковский отмечает, что символика деталей у Флобера возникает из абсолютно бытовых и часто физиологических деталей. Глубина символического смысла определяется тем, что он не искусственно встроен в текст в виде аллегии, а стихийно прочитывается в нем. Другим немаловажным достоинством для символистов становится импресси-

онистичность флюберовской прозы, когда наибольшее впечатление на читателя производят детали, отмеченные автором “случайно” и вне всякой взаимосвязи с сюжетом. Такая интерпретация находится в одном русле с идеями европейского модернизма (в частности, с работами Пруста и Тибоде, рассмотренными в первой части).

Русские символисты продолжают линию интерпретации Флобера, заданную Урусовым. Они обращают внимание на аспекты творчества писателя, созвучные их собственной эстетике — это культ изнурительной работы над словом и искусства как высшей и самодостаточной деятельности, эстетизация обыденных событий, особое внимание к ритму текста, очищение языка от “прописных истин” и его обновление. Так же, как и для Флобера, слово для русских символистов из средства передачи авторской идеи превращается в цель: их интересует само звучание, ритмическое строение текста, потенциальное множество значений, заключенное в нем. Как отмечает один из переводчиков Флобера этой эпохи Б. К. Зайцев: “Борьба, погоня его за словом (или фразой) были изумительны. Прелестны его художнические бдения в Круассэ, в одиночестве, манера самому себе вслух читать написанное...” [23, с. 104] Символисты полагают, что открытие в России “подлинного” Флобера начинается лишь в 1890-е гг., когда в обществе возникает запрос на более глубокое его прочтение: “Изменился подход к искусству. Ослабло давление “общественности”. Художество заявило права нерушимые, как бы потребовало Великую Хартию вольностей — и получило ее” [23, с. 102].

Наибольшую роль в популяризации творчества Флобера в России в этот период сыграли Д. С. Мережковский, И. А. Бунин, К. Бальмонт и Б. К. Зайцев. Вместе с другими единомышленниками они проделывают огромную работу по более точному и полному переводу произведений Флобера, вышед-

ших в издательстве “Шиповник” (подробнее об этом — в части 2.2.), а также по изданию первых критических статей, осмысляющих творчество писателя. Работа над более точным переводом флюберовского стиля оказывает влияние на выработку символистами их собственного стиля, стремление к большей простоте и ясности. Немаловажную роль здесь играет тот факт, что большинство из них читали произведения писателя в оригинале на французском языке, поэтому подобный уровень творческой рецепции был доступен лишь элитарному кругу. В работе “О прекрасной ясности”, на которую затем ссылается Н. Гумилев, М.И. Кузмин пишет “любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны” [30].

Однако следует отметить, что среди всех произведений Флюбера “Воспитание чувств” упоминается символистами относительно редко. Гораздо больше интересуют их малые произведения Флюбера на библейские сюжеты — “Искушение святого Антония”, “Легенда о Юлиане Милостивом”, “Иродиада”, — в которых выражаются пантеистические и спиритуалистские идеи писателя, схожие с философией русского символизма. Переписка Флюбера, изданная на французском в 1887-1889 гг., представляет для них большой интерес с точки зрения работы над фразой. А роман, посвященный недавним революционным событиям, хотя и упоминается в числе прочих произведений, по своей тематической и жанровой специфике оказывается не так актуален.

После Революции 1917 г. символистов удивляет интерес большевиков к Флюберу, которого они считают “ненавистником толпы и массы, монахом литературы, художником высшего полета, истинно великом в уединении своем, любви к слову...” [цит. по: 37, с. 13.] Однако, как мы рассмотрим ниже, советская литературная критика вложила в роман “Воспитание чувств” и другие произведения Флюбера совершенно иные смыслы. В 1930-е гг.

писатель и переводчик Б. К. Зайцев, выступая на дебатах “Франко-русской студии”, отметил влияние Флобера на русских и советских прозаиков XX в., не называя конкретных имен [Любомудров, 2009]. Можно предположить, что он имел в виду Л. Андреева и И. Э. Бабеля, чья литературная преемственность Флоберу неоднократно отмечалась также В. Шкловским и другими советскими литературными критиками.

Андреева, восхищавшего творчеством Флобера, объединяет с писателем крайне пессимистичный взгляд на человеческую природу и вера в предопределенность событий общим мировым порядком. В его творчестве конфликт между реальностью и ее преломлением в сознании персонажей по сравнению с произведениями Флобера еще более заостряется и находит выражение в схожей технике фрагментарного повествования. Именно такой конфликт лежит в основе рассказа Андреева “Мысль”, герой которого, по мнению советской критики, типологически близок герою “Воспитания чувств”. Но если Фредерик Моро подчиняет свою жизнь бесплодным иллюзиям, то вера Керженцева в безграничные возможности своей мысли оканчивается настоящим безумием [Фрид, “Клим Самгин”...”, 1936].

Что же касается Бабеля, то в “Гамбургском счете” Шкловский отмечает, что творчество обоих писателей основано на использовании одного и того же приема: это единый стиль для описания высокого и низкого, красивого и уродливого. У Бабеля гармоничный пейзаж, картина сгоревшего города и военного быта даются на одном уровне эстетизации, за которой чувствуется та же ирония и авторская отстраненность, что и в описаниях “Воспитания чувств”.

2.4. Восприятие романа советской и современной критикой

Октябрьская революция 1917 г. не стала переломным моментом в рецепции Флобера в России, и советская рецепция 1920-30-х гг. продолжалась в русле идей рубежа веков и начала XX века. С одной стороны, это связано с тем, что за столь короткий срок в общественной жизни еще не произошла смена поколений, а с другой, — с тем, что с самого начала преобладало восприятие его творчества как критики нравов, общества, религии, буржуазных устоев, что полностью соответствовало новой советской идеологии. В Советском союзе Флобер воспринимался в первую очередь как один из крупных классиков XIX века и представитель так называемого «критического реализма». Даже когда репрессии и подавление инакомыслия достигают своего пика в 1930-е гг., это практически не затрагивает творчество Флобера – оно хорошо переводится, издается и изучается в первую очередь с помощью культурно-исторического метода в его взаимосвязи с историей Франции и ее литературным процессом. В это же время издается полное собрание сочинений Флобера, которое остается уникальным и по настоящий день.

Как отмечает Е. Гальцова, после революции и до начала 1930-х гг. творчество Флобера становится частью политики литературной пропаганды среди народных масс, в рамках которой интерпретация текста максимально упрощалась и скрывались связи между творчеством Флобера и русским символизмом рубежа веков [69]. Действительно, из проведенного нами анализа мы видим, что в наибольшей степени большевистской концепцией литературы отрицалась идея “искусства ради искусства” и культ независимого творца, затворника в “башне из слоновой кости”, однако так же отрицались спиритуалистические воззрения писателя, его связь с философией Спинозы, которая полноценно была впервые освещена лишь в книге Б.Г. Реизова, вышедшей в 1955 г., а его аполитичность и отвращение к революции 1848 г., которые при-

ходилось объяснять “личными заблуждениями” и буржуазным происхождением писателя. Большевистская рецепция оставила лишь реалистическую сторону творчества Флобера, которая получила название “критического реализма”, направленного на “разоблачение” буржуазного общества. Обедненное таким идеологическим восприятием, творчество Флобера, наряду с произведениями других представителей западноевропейского “критического реализма”, становится образцом для подражания молодой школы соцреалистических литераторов.

Несмотря на идеологическую нетерпимость, с 1917 г. по 1930-е гг. советские издатели при издании Флобера охотно обращаются к переводам “Шиповника”, чтобы внести в них минимальные правки и критический аппарат (в лучшем случае предисловие) или убрать неудобные имена (например, имя эмигрировавшего В. Иванова, который редактировал один из переводов “Мадам Бовари”). Так, в 1919 г. в издательстве “Всемирная литература”, крупном переводческом проекте Максима Горького, выходят “Избранные сочинения”, где уже известный перевод “Воспитания чувств” появляется под редакцией А. Левинсона с его предисловием. В 1928-29 гг. ленинградская “Красная газета” на базе все тех же переводов “Шиповника” начинает издание полного собрания сочинений Флобера, впрочем из восьми томов выходит только четыре. “Воспитание чувств” было издано в 1928 г. в переработке главреда А. Горлина.

Массовое издание произведений Флобера выходит благодаря поддержке двух ключевых фигур в советской культурной политике 1920-х гг: Максима Горького и советского министра просвещения А. Луначарского. Последний выступил в качестве редактора и автора предисловия к “Избранным произведениям” Флобера, вышедшим в 1928 г. В предисловии Луначарский называет Флобера “самым значительным реалистическим писателем

Франции после Бальзака”, отмечая, что “это гораздо более общественно–больная личность”, чем автор “Человеческой комедии” [36, с. 6]. В первую очередь Луначарского интересует у Флобера критика буржуазного общества, показ его развращенности, но он отмечает и романтическую сторону его творчества, мечту о недостижимом мире. Луначарский ставит Флобера в один ряд с такими современными французскими писателями, как А. Жид и А. Франс, так же высоко оцениваемые советской властью. Их объединяет стремление бежать от развращенной буржуазной жизни в тонкое искусство и, как следствие, особое внимание к эстетической стороне произведения.

При этом роман “Воспитание чувств”, показывающий самые неприглядные стороны революции 1848 г., оказывается сложно поместить в идеологические рамки советской критики, которая в трактовке исторических событий ориентируется прежде всего на такие работы К. Маркса, как “Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта” и “Классовая борьба во Франции с 1848 г. по 1850 г.”. Маркс говорит об этих событиях как о провале революции рабочего класса, который был вынужден объединиться с буржуазией для свержения монарха и которая в конечном счете его предала. Для Маркса буржуазный либерализм и буржуазная диктатура — две стороны одной медали, и ни одна из них не является предпочтительной для рабочих [39]. Советская критика 1920-30-х гг. акцентирует внимание лишь на тех эпизодах романа, где присутствуют схожие по духу со взглядами Маркса описания революционных событий: например, когда февральское восстание сменяется реакцией и буржуа понимают, что они вне опасности, либеральные и даже революционные речи в салоне г. Дамбреза быстро сменяются радикальными требованиями казнить всех революционеров; также когда в конце романа Фредерик выходит на бульвар во время волнений и удивляется, не видя вооруженных столкновений, рабочий говорит ему: “Не такие уж мы дураки, чтобы умирать за буржуа!”.

[4, с. 838] В статье “Флобер и страдания молодого Моро” Я. Фрид отмечает, что изображение революции 1848 г. у Флобера в целом совпадает с видением Маркса как “всеобщего восстания с его поэзией, его иллюзорным содержанием и его фразами”, карикатуры на 1789 г. [62, с. 73]

Однако невозможно обойти стороной тот факт, что на протяжении романа Флобер явно не симпатизирует ни одной из революционных групп, в том числе и рабочим, показывая неспособность тех и других объединить нацию, лицемерие всех идеологий, неумение и нежелание людей поставить общественные ценности выше личных интересов. Крушение идеалов революции 1848 г. приводит Флобера к неприятию любой революции как таковой и глубокому пессимизму в отношении исторического прогресса и человеческой природы. Такой взгляд на историю шел вразрез с марксистским литературоведением и либо обходилась стороной, либо объявлялся “заблуждением” писателя. В советских литературоведческих работах можно встретить утверждения о “неправильном представлении писателя об утопических социальных учениях” и непонимании истинного смысла событий 1848 г. [48, с. 98] Реализм Бальзака и его внимание к общественным отношениям больше вписывается в марксистскую теорию, а флоберовский роман рассматривается лишь как продолжение бальзаковского, уступающее ему по масштабу изображаемых событий и по уровню их осмысления.

Большая дискуссия вокруг интерпретации общественной жизни в романе “Воспитание чувств” разворачивается в журнале “Литературный критик” в 1930-е гг. Во многом она была инспирирована живущим в Москве философом-марксистом Г. Лукачем, который пытается разрешить философские противоречия, указанные выше, в статье “Роман как буржуазная эпопея”. Однако этой статье предшествовал ряд других статей советских критиков.

В 1933 г. в журнале “Литературный критик” была опубликована статья А. Лейтеса “Механизм простоты. Флобер и современная ситуация”. Она представляет интерес с точки зрения того, как советская литературная школа применяет приемы Флобера для воспитания нового поколения писателей. Наиболее ценными для формирования литературного мастерства оказываются такие качества писателя, как тщательная работа над фразой, стремление к простоте и правдивости, избегание ярких метафор, образов и фабульности. В то же время подвергается критике безразличие Флобера к читателю и самоценность формы, из-за которой, по мнению Лейтеса, измощающая работа над стилем становится непродуктивной, и от которой современным писателям следует отказаться: “Такова основная черта писателей “флоберовской ориентации”: добычу материала они производят, погружаясь в современность, но литературно обрабатывают его в лаборатории, наглухо отгороженной от современного читателя! Сделав заявку на новый материал, они эстетизируют, поэтизируют и наряжают его приемами, почерпнутыми в костюмерных прежних революций”. [34, с. 77] В качестве примера “положительного” использования флоберовского метода приводится И. Бабель, который “работает со словом, как Флобер” [34, с. 77], совмещая это с включенностью в социальную деятельность.

В 1935-36 гг. “Литературный критик” публикует ряд статей Я. Фрида, в которых проводятся параллели между “Воспитанием чувств” и литературой 1930-х гг. По мнению Фрида, Фредерик Моро — обобщенный тип “неосуществленного человека”, который продолжает жить в современной французской литературе у М. Пруста, Ф. Селина, А. Жида, Ф. Мориака и других. Однако если Флобер отстраняется от своего героя, стремясь к объективности, то модернистская литература идет по пути слияния автора и персонажа, усиления субъективности вплоть до полного стирания грани между реальностью и

ее отражением в сознании героя. Характерной для критики этого периода является параллель “Воспитания чувств” с творчеством Максима Горького, причем, по мнению Фрида, в повести “Клим Самгин” ему удастся усовершенствовать метод Флобера. Выбрав тот же тип персонажа — “потомка Фредерика Моро”, “нищего духом” [63, с. 38], живущего в иллюзиях, — писатель заменяет набор характеризующих героя деталей диалогом и психологическим анализом, чтобы показать реальный масштаб переживаний на фоне исторических событий. По мнению автора статьи, отличие двух произведений — это отличие фарса от хроники, а “картина французского общества в романе Флобера рационалистически уравновешена, симметрична и лишена глубины” [63, с. 45].

Наконец в своей работе “Роман как буржуазная эпопея”, вышедшей в 1935 г., Лукач рассматривает творчество Флобера и Золя как последнюю стадию развития романа-“буржуазной эпопеи”, полный конец которого ознаменуют Пруст и Джойс: “Флобер и Золя знаменуют собой последний поворотный пункт в развитии романа. Мы должны были поэтому остановиться на них несколько подробнее, ибо тенденции к распаду формы романа впервые появляются у них в ясном, почти классическом виде. Дальнейшее развитие романа протекает, несмотря на все его разнообразие, в рамках тех проблем, которые намечены уже у Флобера и Золя, в рамках ложной дилеммы субъективизма и объективизма, неизбежно приводящей к ряду других столь же ложных антитез.” [35, с. 825-826]

Лукач связывает эстетику Флобера с общественно-политическими процессами. По его мнению, в наиболее ярком виде черты разложения проявляются именно в романе “Воспитание чувств”, поскольку здесь Флобер не только на уровне сюжета и персонажей, но и на уровне самой романной формы стремится показать упадок буржуазного общества. Хотя “Воспитание

чувств” и сохраняет многие черты классической романной прозы, которые мы уже не найдем у модернистов, сюжет в нем распадается на отдельные сцены, а вместо главного героя — группа персонажей, которые не в силах противостоять историческим событиям. Стоит отметить, что практически идентичную точку зрения на роль приемов Флобера в развитии романного жанра выскажет в 1960-е гг. французский исследователь Р. Барт. Но если Барт делает акцент на самостоятельность, которую у Флобера приобретает стиль и работа с художественным словом, — черта которая затем станет ведущей в литературе модернизма, — то Лукач фокусируется на том, что именно кризис капиталистического общества и отношений в нем вынуждают Флобера к созданию романа, в котором “ничего не происходит” и который отмечен уникальной пассивностью персонажа. Он называет его творчество “парадоксальным романтическим реализмом” [35, с. 822].

“Флобер — первый и вместе с тем величайший представитель этого нового реализма, который ищет путей к реалистическому овладению буржуазной действительностью наперекор апологетике с ее подлой и банальной ложью. Художественным источником флюберовского реализма являются ненависть и презрение к буржуазной действительности, которую он чрезвычайно точно наблюдает и описывает в ее человеческих, психологических проявлениях, но в анализе которой он не идет дальше застывшей полярности выступивших наружу противоречий, не проникая в их глубокую подпочвенную связь”, — отмечает Лукач [35, с. 821-822]. Именно поэтому, отказавшись от широкой повествовательной манеры старых мастеров, Флобер заменяет ее “артистическим описанием изысканных деталей” [35, с. 822], которые выполняют самостоятельную эстетическую функцию по отношению к сюжету.

Несмотря на сильную идеологическую ограниченность, присутствующую во всех критических работах этого периода, 1930-е гг. оказываются пе-

риодом активной работы над переводом и массовым изданием произведений Флобера, снабженных системой комментариев. В 1933 г. в издательстве ГИХЛ начинается новое издание полного собрания сочинений Флобера под руководством А. Луначарского и М. Эйхенгольца в 10 томах, которое включало в себя не только художественные произведения и примечания, но и исследовательские статьи, варианты рукописей и факсимиле. Для этого издания специально был выполнен новый перевод большинства произведений, в котором мы читаем Флобера и сегодня. Перевод “Воспитания чувств” был выполнен А. Федоровым и А. Дмитриевским. Также стоит отметить, что в 1933 г. под редакцией Луначарского и Эйхенгольца выходит том “Переписки” Флобера (а отрывки из него публикуются в “Новом мире” еще в 1932 г.). Работа над переводом шла в сотрудничестве с библиотекой Руана и ее директором, Анри Лаброссом. Из зарубежных авторов, чьи вступительные статьи считаются допустимым публиковать в 30-50-е гг. в изданиях Флобера, фигурируют в первую очередь Э. Золя и Г. Мопассан, из авторов XX в. — А. Франс.

В нескольких статьях М.Д. Эйхенголец затрагивает также проблему перевода в основном применительно к повести “Иродиада”, однако общие положения распространяются на все его творчество. Целью Эйхенгольца является оправдать новые советские переводы по отношению к дореволюционным, особенно к высоко ценимым переводам Тургенева, поэтому он отмечает их неточность, связанную с царской цензурой, смягчение отдельных сцен, придание его историческим текстам (“Иродиада”, “Саламбо”) религиозности, которая автору была совершенно несвойственна.

В это же время публикуются статьи советских литературоведов-исследователей Флобера: кроме М.Д. Эйхенгольца, это П. Преображенский, И. Данилин, М. К. Клеман, А.Ф. Иващенко, Б. Г. Реизов. В основном это исследования, сделанные культурно-историческим методом, которые анализируют

поэтику, стиль и историю создания произведения через исследование связей между произведением, исторической эпохой и ее литературных течений. Эти статьи дополняют издание собрания сочинений. В 1934 г. появляется первая монография “Творчество Флобера” Т. Перимовой, а в 1955 г. выходит книга А. Ф. Иващенко “Гюстав Флобер. Из истории реализма во Франции”, в которой проблематика “Воспитания чувств” рассматривается с точки зрения марксистского понимания истории. Достаточно перечислить некоторые названия разделов из главы, посвященной роману: “Проблема личности в историческом процессе и “Воспитание чувств”, “Народные массы в романе Флобера”, “Воспитание чувств” и проблема кризиса действия”.

В критическом осмыслении творчества Флобера этой эпохи присутствует естественное идеологическое единодушие. Флобер воспринимается как западноевропейский классик, представляющий “класс рантье загнивающей буржуазии” и развивающий в своем творчестве “реалистический метод” и жанр роман, прежде всего “социального романа нравов”. Хотя в монографии Перимовой есть глава, посвященная эстетическим принципам писателя, в целом эта сторона его творчества заметно уступает анализу социальных и идеологических позиций.

Этот идеологически обедненный подход к произведениям Флобера удастся преодолеть лишь позже, в 1955 г., когда выйдет наиболее полное и глубокое исследование творчества Флобера, сделанное в советскую эпоху, авторства Б. Г. Реизова. В книге “Творчество Флобера”, игнорируя негласные идеологические требования советского литературоведения, Реизов полноценно рассматривает философские, политические, эстетические взгляды писателя, прослеживая взаимосвязи с эпохой и историей французской литературы и создавая панораму значительно более сложную, чем та, которая могла бы вписаться в марксистскую парадигму. Рассматривая философскую подоплеку

романа “Воспитание чувств”, Реизов подчеркивает влияние Спинозы на мировоззрение Флобера. Вслед за Спинозой Флобер считает важным показать вечные вневременные сущности, считая, что в мире “все течет, но ничего не меняется”. Отсюда его негативно-безразличное отношение к политике и истории как к поверхностной смене декораций, не затрагивающих глубинную суть существования. Отсюда же и принцип “искусства ради искусства” как высшей ценности, единственно заслуживающей внимания. Такая интерпретация, данная Реизовым, вырвала “Воспитание чувств” из привычного понимания романа как критики буржуазного общества эпохи Второй Империи, придала ему вневременной характер и одновременно позволила целостно осмыслить творчество Флобера в единстве его философских и эстетических принципов [Реизов, 1955].

Таким образом, как мы проследили выше, с самого появления “Воспитания чувств” в России постоянно сосуществуют две линии рецепции творчества Флобера, противостоящие друг другу. Одна из них стремится интерпретировать его с позиций социальной критики и соответствия критериям реализма. Из всех романов Флобера именно “Воспитание чувств” в силу своей общественно-политической проблематики охотнее всего подвергается такому анализу. Этот тип рецепции, упрощенный и более известный широкой публике, окончательно утверждается в советскую эпоху, на некоторое время оставляя незаслуженно забытым символистский подход к произведениям Флобера. Творчество писателя включается в канон французского реализма XIX в., наряду с такими авторами, как Бальзак, Золя и Мопассан, которые рассматриваются как продолжатели одной литературной традиции. Характерной в этом отношении оказывается книга А. Пузикова “Пять портретов”, вышедшая в 1972 г., в которой читателю предлагаются портреты именно этих писателей.

Символистская интерпретация, напротив, основана на идее замкнутости художественного мира произведения и автономности поэтического языка. Для этого типа рецепции сюжетная составляющая романа оказывается менее важной по отношению к форме и стилистическим приемам, с помощью которых достигается художественное воздействие. В этой рецепции Флобер включается в совершенно иной канон писателей “чистого искусства”, куда также относится Бодлер, школа Парнаса, а продолжателем этой традиции становится М. Пруст.

Несмотря на сложные взаимоотношения между символизмом и русским формализмом, символистское понимание поэтического языка оказывается близко движению ОПОЯЗ, которое также рассматривает его как замкнутую систему, нацеленную на знак как таковой. Формалисты изучают литературное произведение как сумму приемов, из соотношения которых и возникает содержание текста. Так, например, в работе “Строение рассказа и романа” В. Шкловский сопоставляет повествовательные техники Флобера и Мопассана, которые основаны на приеме несовершенного действия (или, в другой терминологии, “отрицательной концовки”, “нулевого окончания” произведения). Однако формалисты в изучении творчества Флобера ограничиваются лишь отдельными примерами. К сожалению, это направление подвергается гонениям, и уже к 1930-м гг. оказывается под полным запретом официальной критики. Мы можем встретить лишь отдельные намеки на полемику с формальным подходом при анализе “Воспитания чувств”, например, в статье Я. Фрида “Флобер и страдания молодого Моро” (1933). В то же время идеи формализма оказывают влияние на появление структурализма, в рамках которого в 1960-е гг. появляются исследования “Воспитания чувств”, сделанные Бартом, Женеттом, Тодоровым. (Так, например, схожесть подходов проявляется в том, что предметные описания в прозе Флобера, не имеющие отноше-

ния к сюжету, у Мережковского рассматриваются с точки зрения их потенциальной символической глубины, а у Барта и Женетта получают статус “знаков реалистичности”, лишенных означаемого). В России эти работы становятся доступны лишь в конце 1980-х гг., после чего прерванная линия рецепции восстанавливается.

Начиная с 1960-х гг. идеологизированность филологических исследований ослабляется, что позволяет обратиться к более глубоким философским и эстетическим аспектам творчества Флобера. Так, в диссертации Н. М. Петренко “Библейские” параллели в романе Г. Флобера “Саламбо”, защищенной в 1963 г., рассматривается проблема соотношения у писателя исторического и мифологического.

В 1970-80-е гг. выходит ряд исследований, посвященных сравнению “Воспитания чувств” с романами русской литературы. В работах “Идеи и стиль” (1968) и “Стилистические заметки о “Воспитании чувств” (опубликована в сборнике “Ритм образа” 1973 г.) А. В. Чичерин противопоставляет французскую реалистическую психологическую прозу XIX в. романам Тургенева, Толстого и Достоевского, полных полемики и столкновения противоположных философских идей. В основе “Воспитания чувств” — глубокий скепсис по отношению к природе человека, который лишает его какой-либо философичности, размышлений о бытии и оставляет лишь физиологическую и социальную сторону быта, описанную блестяще-тонким стилем. Изредка в повествовании возникают намеки на существование некоего высшего смысла, которые не получают развития: “Такой реализм, что жизнь дается порой из минуты в минуту, крайний реализм, пересеченный романтическими образами-вспышками: перед нами что-то вроде мистических видений, вроде Прекрасной Дамы в поэзии Блока” [64, с. 206]. Стиль Флобера построен на чрезвычайной тонкости

оттенков, “артистической простоте”, “приглушенных тонах” и при этом “лишен той движущей силы, которая придает языку “Человеческой комедии”, порой запутанному и неизящному, необыкновенный интеллектуальный порыв” [64, с. 209]. Свой анализ А. В. Чичерин завершает выводом о том, что при всей своей тонкости, “Воспитание чувств” уступает “Человеческой комедии” или вышедшему в тот же год “Войне и миру”.

Различия художественного метода “Воспитания чувств” и тургеневских романов развиваются в работе Л. Гинзбург “О психологической прозе” (1971). Продолжая идеи Б. Г. Реизова, она отмечает особую систему психологической обусловленности, созданной Флобером и основанной на противоречивом сочетании разнонаправленных импульсов, желаний и сиюминутных впечатлений героя. Эта система разрушает классическую бинарную оппозицию “устремление-препятствие” предшествующих романов и открывает новый этап реалистической психологической прозы, вводя в нее то, что впоследствии будет названо бессознательным.

В книге “От Пушкина до Пушкинского дома: очерки исторической поэтики русского романа” (2013) С. И. Пискунова предлагает новый взгляд на соотношение романов Флобера и Достоевского, которые, начиная с работ Бахтина, традиционно рассматривались по линии противопоставления замкнутости и открытости их структуры. Автор считает, что творчество двух писателей объединяет общий жанр романа сознания, ведущий свое начало от “Дон Кихота” Сервантеса. Роман сознания “характеризуется тем, что главным предметом изображения в нем является не “психология”, то есть предметно воссозданный “внутренний мир” вымышленного персонажа, так или иначе соотносенный с его пребыванием в мире внешнем, но его сознание (а на этом срезе бытия мир “внешний и мир “внутренний” — нерасчленимое единство), а также сознание автора, не противостоящего своим героям, как активный

субъект пассивному субъекту, с ним онтологически уравненному” [46, с. 311-312]. Флобер стал первым европейским романистом объединившим традиции романа сознания и французской психологической прозы в одном. Для его прозы характерно стремление к максимальной объективации субъективного переживания и особая “нераздельность-слиянность” автора и героя, которая выражается в их одновременном отождествлении и противопоставлении. Флобер стремится противопоставить романтическому автобиографизму иронически дистанцированное эпическое повествование, одновременно пародирующее клише жанра *romanse*.

Во второй половине XX в. усиливается интерес к ранней прозе Флобера, его путевым заметкам, дневникам и переписке, изученным не столь подробно, как его крупные романы. В 1996 г. выходит книга “Путешествие на Восток”, сопровождаемая вступительной статьей Т. В. Соколовой, которая позволяет детальнее проследить зарождение творческих замыслов писателя, формирование “безличного” метода в его путевых заметках и эволюцию восточного мотива, которые затем проявятся в работе над романом “Саламбо”.

Наконец, из последних работ необходимо отметить диссертацию Г. И. Модиной, защищенную в 2017 г. и посвященную ранней прозе Флобера, в числе которой рассматривается и первое “Воспитание чувств” 1845 г. Исследование таких аспектов ранней прозы, как особенности историзма Флобера, его представлений о микро- и макрокосме, восприятие им предшествующих литературных традиций (в том числе, “неистового романтизма”), эволюция его повествовательной техники, позволяют понять генезис этих особенностей его творчества, в наиболее завершенном виде проявившиеся в романе “Воспитание чувств”.

Подводя итог, необходимо отметить, что интерес к роману “Воспитание чувств” возрастает в эпоху модернизма и остается высоким на протяжении всего XX в. Несмотря на отдаленность описываемых исторических событий, произведение воспринимается как актуальное в контексте современной литературы. Продолжается творческая рецепция произведения: литература 1920-30-х гг. использует схожую образную систему, повествовательные и стилистические техники, а сравнение с Флобером означает признание высокого мастерства. Однако в силу исторических особенностей рецепция этого романа в России, хотя в целом и следует по тем же этапам, что и французская, все же имеет свою специфику. “Объективный” метод “Воспитания чувств”, намеренно уклоняясь от демонстрации причинно-следственных связей между событиями, оставляет в тексте “зияния” (по терминологии Изера), которые предоставляют возможность для противоположных интерпретаций. Это приводит к сосуществованию двух линий рецепции: “реалистической” и “эстетической”, которые фактически отрицают друг друга. При этом с 1917 г. вплоть до 1980-х гг. вторая линия оказывается практически полностью изгнана из советского литературоведения. В интерпретациях романа преобладает марксистская критика и культурно-исторический метод, которые фокусируются прежде всего на образной структуре романа. В это же время во Франции 1960-х гг. наиболее продуктивным становится осмысление “Воспитания чувств” со структуралистских позиций, во многом развивающих идеи символистов. Структуралистская критика позволяет обратиться к эстетическим особенностям прозы Флобера, актуальным для литературы XX в.: это автореферентность художественного языка и разрушение традиционного нарратива. Эти идеи получают развитие в российском литературоведении, лишь начиная с 1980-х гг.

Заключение

В результате проведенного нами исследования мы можем утверждать, что основные этапы рецепции “Воспитания чувств” в России в целом совпадают с этапами французской рецепции романа. Российское поле литературы находится в постоянном контакте с интерпретациями романа, предложенными французским романтизмом, школой натурализма, символистским течением, за исключением периода идеологической изоляции в 1930-1970-е гг., после чего с некоторым опозданием рецепциирует структуралистские и пост-структуралистские концепции.

В то же время русской рецепции романа присущ ряд особенностей, связанных со спецификой национального литературного и исторического процессов. Прежде всего, первичная рецепция “Воспитания чувств” определялась канонами реалистического романа, занимавшего центральное место в русской литературе середины XIX в. Положительным аспектом этой особенности становится тот факт, что произведение воспринимается критикой как близкое национальной литературе и встраивается в один ряд со знакомыми публике произведениями Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева и И. А. Гончарова. Общая историко-культурная ситуация двух стран вызывает сходство романной проблематики и позволяет соотнести систему персонажей “Воспитания чувств” с категорией “лишних людей”, а экспериментальная повествовательная техника для обеих литератур этой эпохи становится способом обновления романной формы. Однако в этот период основное внимание уделяется идейно-образному ряду романа, в то время как проблемы стиля Флобера и адекватности его перевода на русский язык оказываются не затронуты.

Эти аспекты становятся актуальными для русской рецепции лишь с появлением течения символизма. Переосмысление текстов Флобера русскими символистами находится в русле рецепции, заданной их французскими предшественниками, и актуализирует в них черты, свойственные модернизму: самоценность стиля, импрессионистичность описаний, символика деталей, фрагментарность повествования и картины мира, конфликт между реальностью и ее преломлением в сознании. Поскольку в рамках символизма художественный язык произведения приобретает самостоятельную роль по отношению к идейной составляющей, начинается творческая рецепция метода Флобера, которая происходит в первую очередь через работу над более точным переводом его текстов на русский язык. Также необходимо отметить, что русский символизм значительно выходит за рамки подражания французскому течению, интересовавшемуся преимущественно вопросами эстетики, и создает собственную религиозно-мистическую философию. Поэтому в поле рецепции русских символистов, помимо поэтики, попадают пантеистические и спиритуалистские взгляды Флобера.

Таким образом, в истории рецепции романа “Воспитание чувств” в России сосуществуют две линии — “реалистическая” и “эстетическая”, отрицающие друг друга. “Реалистическая” линия рецепции, основанная на социальной критике и марксистской теории, в большей степени обращается к идейно-образному ряду произведения, рассматривая поэтические особенности “Воспитания чувств” как отражение происходящих в обществе социальных процессов. Напротив, для “эстетического” восприятия романа характерен акцент на автономии художественного мира произведения и автореферентности поэтического языка, благодаря чему формальные аспекты воспринимаются не как средство передачи авторской концепции, а как художественная цель. В XX в. наиболее продуктивной оказывается вторая

линия рецепции “Воспитания чувств”, поскольку она актуализирует в прозе Флобера качества, получающие развитие в литературе модернизма и постмодернизма: отказ от демонстрации причинно-следственных связей, фрагментарность повествования, самоценность художественной формы. В советском литературоведении 1920-1970-х гг. “эстетическая” линия рецепции получает кратковременное развитие в рамках движения русского формализма, который сближает с символизмом схожее понимание поэтического языка, а затем попадает под запрет официальной критики. Затем в 1960-е гг. в западном литературоведении формалистские идеи переосмысляются в рамках структурализма. Во Франции появляется ряд работ, в которых исследуются “предмодернистские” черты поэтики “Воспитания чувств”, определившие направление развития литературы XX в. В силу идеологической изолированности, в России эти концепции осваиваются на несколько десятилетий позже.

Использованная литература:

1. Гончаров И. А. Обломов. — Л.: Наука, 1987. — 694 с.
2. Гончаров И. А. Обыкновенная история. — М.: Гослитиздат, 1960. — 312 с.
3. Тургенев И.С. Дым. Новь. Вешние воды / М.: Худ. лит., 1986. — 557 с.
4. Флобер Г. Воспитание чувств // Флобер Г. Малое собрание сочинений. — СПб.: Азбука, 2012. — С. 491-847.
5. Флобер Г. Путешествие на Восток. — Москва: Восточная литература РАН, 1995. — 480 с.
6. Flaubert G. Education sentimentale. — Paris: Louis Conard, 1910. — 704 p.
7. Арсеньев К. Современный роман в его представителях. Гюстав Флобер // Вестник Европы. — 1880. — №8. — С. 469-522.
8. Барт Р. Драма. Поэма. Роман [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.libfl.ru/mimesis/txt/barthes7.php>. — (Дата обращения: 24.11.2015).
9. Барт Р. Нулевая степень письма // Барт Р. Нулевая степень письма. — М.: Академический проект, 2000. — С. 51-115.
10. Бахтин М. М. Роман воспитания и его значение в истории реализма [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.culturedialogue.org/drupal/ru/node/1537>. — (Дата обращения: 20.04.2017).

11. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе [Электронный ресурс]. — URL: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop9.html>. — (Дата обращения: 20.04.2017).
12. Белова Н. М. Флобер и Тургенев — литературные учителя Мопассана [Электронный ресурс] // Известия Саратовского университета. — Новая серия. Серия Филология. Журналистика. — 2009. — № 2 (том 9). — URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/flober-i-turgenev-literaturnye-uchitelya-mopassana>. — (Дата обращения: 5.05.2016).
13. Бибииков В. И. Три портрета: Стендаль, Флобер, Бодлер. — СПб.: тип. Л. Бермана и Г. Рабиновича, 1890. — 241 с.
14. Богословский Н. В. Тургенев. — М.: Молодая гвардия, 1961. — 416 с.
15. Брандес Г. Новые веяния: литературные, портретные и критические очерки с приложением автобиографии Г. Брандеса и его характеристики. — СПб.: Журнал “Пантеон литературы”, 1889. — 388 с.
16. Бурдые П. Изобретение жизни художника [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.trans-lit.info/materialy/8-vypuski/per-burde-izobretenie-zhizni-hudozhnika>. — (Дата обращения: 24.11.2015).
17. Бурдые П. Поле литературы [Электронный ресурс]. — URL: <http://bourdieu.name/content/burde-pole-literatury>. — (Дата обращения: 24.11.2015).
18. Венгерова З. А. Парижский архив А.И. Урусова [Электронный ресурс] // Литературное наследство. — Т. 33-34. — М.: Жур.-газ. объединение, 1937. — С. 591-616. — URL: <http://litnasledstvo.ru/site/author/id/208>. — (Дата обращения: 20.11.16).

19. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. — М.: Intrada, 1999. — 413 с.
20. Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. — Л.: Гослитиздат, 1938. — 404 с.
21. Гюстав Флобер / приложение в кн. Г. Флобер. Собрание сочинений: в 5 т / под ред. В. Иванова. — Т. 1. — СПб: Шиповник, 1915. — С. 399-406.
22. Женетт Ж. Моменты безмолвия у Флобера [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/momenty-bez-molviya-u-flobera.htm>. — (Дата обращения: 24.11.2015).
23. Зайцев Б. К. Дневник писателя. — М.: Дом Русского Зарубежья им. Александра Солженицына, 2009. — 208 с.
24. Золя Э. Густав Флобер, как писатель и человек // Вестник Европы. — 1880. — №7. — С. 353-389.
25. Золя Э. Гюстав Флобер. Писатель / Собрание сочинений: в 26 т. — Т. 25. — [Электронный ресурс]. — URL: <https://lit.wikireading.ru/23698>. — (Дата обращения: 5.05.2016).
26. Иващенко А. Ф. Гюстав Флобер. Из истории реализма во Франции. — М.: Изд-во АН СССР, 1955. — 490 с.
27. Кафанова О. Б. Тургенев и Флобер: Творческие дискурсы // И. С. Тургенев. Новые исследования и материалы. — Вып. 2. — СПб.: Альянс-Арчео, 2011. — С. 34-45.
28. Кафанова О. Б. Тургенев, Флобер и Жорж Санд: межкультурный полилог [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.litmir.me/br/?b=303891>. — (Дата обращения: 5.05.2016).

29. Красносельский А. И. Из истории стремлений художника: очерк о Г. Флобере // Русское богатство. — 1897. — № 1. — С. 130-160.
30. Кузмин М. А. О прекрасной ясности [Электронный ресурс]. — URL: https://web.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/kuzmin_iasnost1909.pdf. — (Дата обращения: 26.11.2016).
31. Ларош Г. А. Парижские письма. №1 // Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5 вып. — Вып. №5. — Л.: Музыка, 1978. — С. 248–257.
32. Ларош Г. А. Парижские письма. №2 // Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5 вып. — Вып. №5. — Л.: Музыка, 1978. — С. 257–267.
33. Ларош Г. А. Эмиль Золя о Густаве Флобере // Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5 вып. — Вып. №5. — Л.: Музыка, 1978. — С. 197–206.
34. Лейтес А. Н. Механизм простоты. Флобер и текущая ситуация // Литературный критик. — 1933. — №7. — С. 68-78.
35. Лукач Г. Роман как буржуазная эпопея // Литературная энциклопедия: в 11 т. — Т. 9. — М.: Советская энциклопедия, 1935. — С. 795–832.
36. Луначарский А. В. Флобер. Общая характеристика // Вступ. ст. в кн.: Флобер Г. Избранные произведения. — М.: Госиздат. — 1928. — С. 6-11.
37. Любомудров А. М. Диалог культур. Россия и Европа в “Дневнике писателя” / вступ. ст. в кн. Зайцев Б. К. Дневник писателя. — М.: Дом Русского Зарубежья им. Александра Солженицына, 2009. — С. 5-23.
38. Ман П. Слепота и прозрение [Электронный ресурс]. — URL: <http://discours.philol.msu.ru/uploadedfiles/courses/poselyagin/textbooks/man.pdf>. — (Дата обращения: 13.05.17).

39. Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта [Электронный ресурс]. — URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/marx_18.php. — (Дата обращения: 26.11.16).
40. Маркс К. Классовая борьба во Франции с 1848 г. по 1850 г [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/Klass/klass-00.html>. — (Дата обращения: 26.11.16).
41. Мережковский Д. С. Флобер в своих письмах // Северный вестник. — 1888. — №12. — Отд. 2. — С. 27-48.
42. Модина Г. И. Ранняя проза Гюстава Флобера: становление творческой индивидуальности писателя [Электронный ресурс]: дисс. д-ра. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. — М., 2016. — 473 с. — URL: http://dissovet.philol.msu.ru/docs/2017_ModinaGI_diss_10.01.03_25.pdf. — (Дата обращения: 20.03.2017).
43. Мопассан Г. Предисловие к роману “Пьер и Жан” / Литературные манифесты французских реалистов. — Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1935. — С. 127-142.
44. Нелюбов Л. Роман во Франции // Русский вестник. — 1870. — Т. 88. — С. 640-682.
45. Перимова Т. Творчество Флобера. — М.: Художественная литература, 1934. — 144 с.
46. Пискунова С. И. От Пушкина до Пушкинского дома: очерки исторической поэтики русского романа. — М.: Языки славянской культуры, 2013. — 388 с.

47. Приложение к кн. Флобер Г. Собрание сочинений: в 5 т. — Т. 4. — СПб.: Шиповник, 1915. — С. 517-534.
48. Пузиков А. И. Пять портретов. — М.: Худ. лит., 1972. — 463 с.
49. Реизов Б. Г. Творчество Флобера. — М.: Государственное Издательство Художественной Литературы, 1955. — 523 с.
50. Реизов Б. Г. Труды по сравнительному литературоведению. — СПб.: Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2011. — 622 с.
51. Реизов Б. Г. Французский роман XIX в. — М.: “Высшая школа”, 1977. — 304 с.
52. Сербина Т. А. Флобер и Тургенев: к истории взаимоотношений // Молодой ученый. — 2012. — №1. — Т. 2. — С. 27-31.
53. Скабичевский А. М. Иностранцы беллетристы. Г. Флобер. Сентиментальное воспитание // Отечественные записки. — 1870. — №8. — С. 213–215.
54. Соколова Т. В. Гюстав Флобер — путешественник / Флобер Г. Путешествие на Восток. — Москва: Восточная литература РАН, 1995. — С. 5-27.
55. Соколова Т. В. Многоликая проза романтического века во Франции. — СПб.: Издательский дом Санкт-Петербургского университета, 2013. — 397 с.
56. Страхов Н. Библиография // “Заря”. — 1870. — №7. — С. 107-141.
57. Суворин А. Французское общество в новом романе Флобера // Вестник Европы. — 1870. — № 1. — С. 272-326.

58. Суворин А. Французское общество в новом романе Флобера (окончание) // Вестник Европы. — 1870. — № 2. — С. 769-822.
59. Тургенев И. С. Собрание сочинений: в 12 т. — Т. 12. — М.: Изд-во Худ. лит., 1958. — 695 с.
60. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». — М.: Прогресс, 1975. — С. 37-113.
61. Фрид Я. История нашего современника // Литературный критик. — 1935. — №10. — С. 116-149.
62. Фрид Я. Флобер и страдания молодого Моро // Литературный критик. — 1936. — №5. — С. 71-92.
63. Фрид Я. «Клим Самгин» на фоне западной литературы // Литературный критик. — 1936. — №9. — С. 36-54.
64. Чичерин А. В. Стилистические заметки о “Воспитании чувств” / Ритм образа. — М.: Советский писатель, 1980. — С. 205-210.
65. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе [Электронный ресурс]. — М.: Советский писатель, 1990. — URL: <https://vivliophica.com/books/history/169382/100>. — (Дата обращения: 7.05.2017).
66. Шкловский В. Б. Строение рассказа и романа [Электронный ресурс]. — URL: http://www.opojaz.ru/shklovsky/strojenie_rasskaza.html. — (Дата обращения: 7.05.2017).
67. Эйхенгольц М. Поэтика Флобера // Вступ. ст. в кн.: Флобер Г. Избранные произведения. — М.: Госиздат, 1928. — С. 12-32.

68. Ясинский И. И. Роман моей жизни: книга воспоминаний: в 2 т. — Т. 1. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 720 с.

69. Galtsova E. La réception de l'œuvre de Flaubert en URSS dans les années 1920 et 1930 [Digital resource] // Le Rapport a l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques. — URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00759526/document>. — (Date of access: 25.09.16).

70. Gailly G. Flaubert et Tourgueniev : une amitié [Digital resource] // Les Amis de Flaubert. — 1970. — № 36. — P. 21. — URL: http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/036_021/. — (Date of access: 15.05.2016).

71. Gustave Flaubert et George Sand. Correspondance / Ed. Alphonse Jacobs. — Paris: Flammarion, 1981. — 598 p.

72. Proust M. À propos du “ style ” de Flaubert [Digital resource] // La Nouvelle Revue Française. — 1920. — № 76. — P. 72-90. — URL: <http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/proust.php>. — (Date of access: 5.05.2016).

73. Proust M. Sainte-Beuve et Balzac // Contre Sainte-Beuve. — Paris: Gallimard, 1954. — P. 187-221.

74. Sand G. L'Éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme par Gustave Flaubert [Digital resource] // La Liberté. — 1869. — 21st December. — URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/education/es_san.php. — (Date of access: 5.05.2016).

75. Siama B. Une lecture de l'Éducation sentimentale // Littérature. — 1971. — №2. — Vol. 2. — P. 19-38.

76. Taillandier S-R. Roman Misanthropique [Digital resource] // Revue des deux mondes. — 1869. — 15 December. — URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/>

12148/bpt6k870249/f988.image.r=Flaubert.langFR. — (Date of access: 5.05.2016).

77. Thibaudet A. *Gustave Flaubert*. — Paris: Gallimard, 1935. — 303 p.

78. Thibaudet A. *Réflexions sur le roman*. — Paris: Gallimard, 1938. — 357 p.

79. Flaubert G. *Correspondance: in two volumes / Ed. J. Bruneau*. — Vol. 1. — Paris: Gallimard, 1973. — 1178 p.

80. Zaborov P. *Gustave Flaubert et la critique russe de 1870* [Digital resource] // *Les Amis de Flaubert*. — 1969. — Bulletin n° 35. — P. 30. — URL: http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/035_030/. — (Date of access: 15.10.16).

81. Zola É. *Causerie* [Digital resource] // *La Tribune*. — 1869. — 28 November. — URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/education/es_zol.php. (Date of access: 5.05.2016).

82. Zola É. *Gustave Flaubert : L'Éducation sentimentale* [Digital resource] // *Le Voltaire*. — 1879. — 9 December. — URL: http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/education/es_zol2.php. — (Date of access: 5.05.2016).