

еще думали, что я просто терплю; научился собирать материал для обвинения и, горбясь на их полях, готовить им день возмездия; жечь тех, кто господствует над нами, огнем своей совести, блеском взгляда и любоваться сверканием оружия, пока хранения втайне.

**Валентина Дынник**

## Две книги о Флобере

Две исследовательские работы о Флобере, не так давно вышедшие в свет, — книги А. Ф. Иващенко и Б. Г. Рейзова — должны привлечь к себе внимание читателей и критики.

Флобер — одно из значительнейших явлений в западноевропейской литературе XIX века. Его «Госпожа Бовари», «Саламбо», «Воспитание чувств», «Три повести» оспаривают друг у друга право именоваться шедеврами реалистического искусства. Когда речь идет о высоком качестве флоберовского стиля, о художественном совершенстве творчества Флобера, разногласий в оценке почти никогда не услышишь. Но лишь заходит речь о природе идейно-художественного мира Флобера, мы сталкиваемся с самыми разнообразными, противоречащими друг другу утверждениями.

Сам Флобер дает повод для таких противоречащих оценок. Целиком посвятив свою жизнь литературе, обладая тонким и проницательным вкусом, вырабатывая свои взгляды на сущность и значение искусства в спорах с друзьями, — Флобер все же не был теоретиком искусства. Переписка Флобера, особенно его письма к Луизе Коле, — ценнейший документ, открывающий доступ в мастерскую одного из величайших художников. Но в противоположность повествовательным произведениям Флобера его письма не отличаются ни стройностью плана, ни тщательностью словесного выражения. Этим не подрывается эстетическая ценность флоберовских писем: ведь их читаешь и перечитываешь не только как историко-литературный документ, в них находишь особую художественную прелесть. Однако несомненно, что письма эти — результат импровизации. Перед нами собрание мыслей Флобера, тонких, страстных, метких, всегда интересных и глубоких, — но только собрание, а не система. Кроме того, эстетические суждения Флобера нередко высказываются им в парадоксальной форме.

А. Ф. Иващенко, Гюстав Флобер. Из истории реализма во Франции. Изд. Академии Наук СССР, М., 1955. Б. Г. Рейзов, Творчество Флобера, Государственное издательство художественной литературы, М., 1955.

Я могу идти в приют или куда угодно: я нигде не буду одинок...»

Как и герой его романа, Пьер Гаскар определил свой путь. Это путь правдивого, содержательного, вмещающегося в жизнь искусства. Мы желаем Пьеру Гаскару успехов на этом пути.

На нем он не будет одинок...

Во взглядах Флобера на задачи искусства и на призвание художника, в писательской личности Флобера были и коренные, существенные противоречия. Флобер не раз говорил о своем желании уйти от современности в пресловутую «башню из слоновой кости», и первым же своим напечатанным романом («Госпожа Бовари») вызвал против себя судебное дело: он был обвинен в оскорблении общественных нравов и религии. Флобер стремился изгнать из своего творчества всякое личное начало, всякое самовысказывание автора, а книги его, при всем разнообразии сюжетов, складываются в правдивую повесть о неуспокоенной, непримиримой душе художника, о страстной тяжбе его со своей эпохой, с буржуазной Францией второй половины XIX века. Флобер с нескрываемой враждой говорил о социалистических идеях своего времени и о коммунарах 1871 года, но в своем творчестве был прямым предшественником Анатоля Франса и по-своему делал то, что делали социалисты: расшатывал самые основы буржуазного строя.

Подобные противоречия дают повод к вольному или невольному искажению творчества Флобера в трактовке западных литературоведов и критиков. Так, например, возникла легенда об эстетствующем Флобере, Флобере-формалисте. Отголоски этой легенды можно найти и в советских работах о Флобере, особенно в вузовских программах и учебниках.

Большой заслугой А. Иващенко и Б. Рейзова нужно признать то, что они разрушают легенду о Флобере-формалисте. Оба советских литературоведа следуют здесь горьковской традиции. Вспомним, что Горький в своей статье 1936 года «О формализме» не только не отождествляет искусство Флобера с формализмом, но резко противопоставляет Флобера формалистам, упоминая его в этом смысле наряду с Шекспиром, Пушкиным, Толстым. А еще раньше, в 1932 году, Горький дал ответ французскому писателю Анри Пулайю, обвинявшему Флобера в эстетской замысловатости языка, и высказал предположение, что подобные нападки «сводятся в основном и скрытом смысле к защите права работать плохо». В этой же статье Горький говорит о книгах Флобера как о «монументальных построениях простых, прозрачно-ясных и в то же время несокрушимо крепко спаянных слов», то



есть подчеркивает во флюберовском языке именно те особенности, которые прямо противоположны формализму и эстетству.

А. Иващенко и Б. Реизов справедливо связывают тщательную работу Флобера над формой прежде всего с осуществлением больших художественных задач, какие ставил перед собой этот мастер слова. «Забота о форме почти всегда неразрывно связана у Флобера с реалистическими чертами в его творчестве», — пишет А. Иващенко. Более подробно такую же мысль формулирует и Б. Реизов, раскрывая ее, впрочем, главным образом в историко-литературном аспекте: «Школа Мюссе и Ламартина, школа «выражения» самым основным в поэтическом творчестве считала непосредственное переживание. Отвергнув этот взгляд и перенеся центр тяжести на познание и «творчество», Флобер должен был отказаться и от техники школы, с которой он так беспощадно боролся. Дряблая, расплывчатая, погрязшая в шаблонах форма, многословие, манера быстрой работы, расчет на «вдохновение» — все это подлежало уничтожению. Точный эпитет, изобразительность, тщательная проверка фразы декламацией, логикой и временем, общеобязательность поэтического качества, «вечность» произведения — таковы требования и методы Флобера». Свое понимание флюберовской борьбы за совершенный стиль Б. Реизов убедительно противопоставляет чисто технической, формальной трактовке этого вопроса в работе известного французского литературоведа-компаративиста Ф. Бальденсперже.

Разрушая легенду о флюберовском формализме, книги А. Иващенко и Б. Реизова очень различны по материалу, по самому характеру исследовательской работы. Сам факт почти одновременного появления двух столь разных книг, посвященных одному и тому же писателю, представляет собой весьма радостный симптом. Он свидетельствует о возрастающем богатстве и разнообразии нашей литературоведческой мысли.

Книга А. Иващенко содержит широкую историческую постановку творческих вопросов, связанных с литературным наследием Флобера. Известно, сколько долгих часов проводил ежедневно Флобер за письменным столом, создавая свои произведения, каких многолетних трудов стоило ему каждое из них. Большинство друзей Флобера, его биографов и исследователей его творчества почти исключительно объясняют эту длительную и кропотливую работу писателя его стремлением к ювелирной отделке стиля. А. Иващенко справедливо возражает против такого одностороннего объяснения работы Флобера над рукописями и настаивает на том, что она должна быть понята во всей своей «подлинно драматической социальной значительности и сложности». Ища объяснения противоречиям Флобера-писателя, А. Ива-

щенко выходит за пределы флюберовского кабинета, связывает творчество Флобера во всей его идейной и художественной противоречивости с теми условиями, в каких оказалась Франция после поражения революции 1848 года.

Анализ художественных образов «Госпожи Бовари», «Саламбо», «Воспитания чувств», анализ многочисленных высказываний Флобера в письмах к друзьям позволяет исследователю конкретно обнаружить трагическую противоречивость отношения Флобера к Франции и французскому народу: полный ненависти и презрения к буржуазии, он сам до известной степени остается в буржуазном плену, противопоставляя торжеству реакции абстрагированные интересы личности вместо конкретной исторической силы, какой уже был в это время пролетариат Франции. Отмечая неверие Флобера в историческую миссию пролетариата, А. Иващенко подчеркивает, что в своей страстной расправе с капиталистической современностью Флобер объективно действовал в интересах революционных народных масс периода Второй империи. То, что сюжет «Госпожи Бовари» относится ко времени Луи-Филиппа, а в «Саламбо» воспроизводится жизнь древнего Карфагена, А. Иващенко не считает помехой к установлению тесной тематической связи этих книг с исторической обстановкой во Франции при Наполеоне III, то есть в пору их создания. При истолковании общего замысла «Госпожи Бовари», персонажей этого романа и характера авторской иронии, проявившейся особенно ярко в образе аптекаря Омэ, исследователь исходит из исторических обстоятельств во Второй империи, когда французская буржуазия еще явственней, чем раньше, обнаружила свою «провинциальную посредственность, интеллектуальное убожество, моральную низость». Подобный взгляд на роман «Госпожа Бовари» вносит в его изучение больше исторической конкретности, помогает сильнее воспринять злободневность книги Флобера для своего времени, злободневность, приведшую автора на скамью подсудимых.

Гораздо менее убедителен в этом плане анализ романа «Саламбо». Признавая связь между замыслом «Саламбо» и социально-политической жизнью тех лет, когда создавалась эта книга, нельзя все же без явных натяжек рассматривать это произведение «как острый памфлет в обстановке пятидесятых-шестидесятых годов». Бездоказательна и мысль о том, что у автора «Саламбо» неведомо для него самого обнаруживается «связь с социалистическим направлением». То обстоятельство, что «Флобер заметил существование резкого антагонизма между бедными и богатыми», что «ему открылись в значительной мере социальные и материальные причины, толкнувшие массы обездоленных людей на стихийное возмущение несправедливостью, насилиями и порабощением», — еще никак не говорит о близости



автора «Саламбо» к социалистическому направлению, хотя бы и бессознательной.

Гораздо естественней, без натяжек устанавливает А. Иващенко связи третьей книги Флобера — «Воспитание чувств» — с основными вопросами общественной жизни Второй империи. Анализ романа «Воспитание чувств» — наиболее убедительная часть исследования. Опираясь на все идейно-художественное содержание романа, на исторические факты, на собственные высказывания автора «Воспитания чувств», А. Иващенко конкретно проследживает, как Флобер, повествуя о своем герое Фредерике Моро, свидетеле грозных исторических событий 1848 года, сурово разрушил нравственные и политические иллюзии целого поколения и, обличая в своем романе буржуазных героев февраля 1848 года, непосредственно «ответил на потребность эпохи, идущей к новым революционным испытаниям».

Противоречия в творчестве Флобера, отражающие кризис буржуазного демократизма, не заслоняют от автора книги идейную ценность флюберовского творчества. «Заслугой Флобера остается то, что в пору измельчания и упадка французской литературы в годы Второй империи он продолжал традиции большого социального романа, вобравшего в себя, как и роман Гюго, проблемы серьезного национально-исторического значения». Эти слова звучат не только убежденно, но и убедительно, подкрепленные всем содержанием книги.

В работе А. Иващенко есть и ряд существенных недостатков. Так, слишком поздно, лишь в последней, четвертой, части книги, отводится место общей характеристике эстетических взглядов и творческого метода Флобера, что неизбежно ведет к композиционным погрешностям всего исследования: ведь так или иначе при разборе художественных произведений Флобера приходится касаться вопросов флюберовской эстетики, и это служит поводом к постоянным повторениям. Вся четвертая часть носит отрывочный, фрагментарный характер, озаглавлена она «Вопросы творческой методологии Флобера». Стоило ли отрывать эти вопросы от всего предшествующего анализа флюберовского творчества? Очень художочным представляется материал, относящийся к работе Флобера над стилем. Сопоставляемые в книге варианты нескольких фраз из «Госпожи Бовари», правда, подтверждают мысль, что Флобер в своей работе над рукописью добивался «наибольшей выразительности и точности языка», — но и только! (Да и обработан подобный материал книги А. Иващенко весьма небрежно. Так, в двух анализируемых вариантах одной и той же фразы из «Госпожи Бовари» слово «grenier» расшифровано то как «амбар», то как «чердак».) Довольно случайный и, надо сказать, несколько школьный характер носят и другие на-

блюдения над языком и стилем флюберовских романов.

Нередкое у А. Иващенко обособленное рассмотрение тех или иных черт флюберовского стиля порой не только не помогает глубже понять реалистический метод Флобера или смысл его образов, но даже затемняет такое понимание. Всем, кто читал «Воспитание чувств», вероятно, памятна первая встреча Фредерика Моро с Марией Арну, той женщиной, которой предстояло стать недостижимой и прекрасной мечтой его молодых лет, расточаемых в политических авантюрах, в сомнительных любовных утехах, в никчемном, праздном существовании. Впервые показывая Марию Арну среди суетливых и вульгарных пароходных пассажиров, Флобер сразу дает почувствовать ту цельность, то душевное целомудрие, которые потом на протяжении всей книги выделяют Марию среди суеты французской буржуазной жизни.

«На ней была широкополая соломенная шляпа с розовыми лентами, развевающимися на ветру за спиной. Черные волосы, причесанные гладко, низко опускались, закрывая уши, любовно обрамляли овал лица и изгибались, почти касаясь длинных бровей. Светлое кисейное платье, все в мелкую горошину, складками ложилось у ее ног. В руках у нее было какое-то вышивание. Ее прямой нос, подбородок — весь облик вырисовывался на фоне голубого неба». Казалось бы, гармоничным покоем веет от этого прекрасного портрета. Но А. Иващенко, приведя эти строки, пишет: «Облик Марии Арну динамичен, его изображение насыщено глагольными конструкциями». Этак можно усмотреть динамичность и в образе пушкинской «Красавицы»:

Она покоится стыдливо  
В красе торжественной своей,

ведь «покоится» — тоже «глагольная конструкция»!

Вся четвертая часть книги А. Иващенко, касающаяся вопросов творческого метода Флобера, не может идти в сравнение с тремя предшествующими частями, тоже не свободными от недостатков и спорных положений, но привлекающими широтой исторической перспективы.

Работа Б. Реизова отличается от работы А. Иващенко и своим материалом, и методикой исследования, хотя авторы и не противоречат друг другу, понимая Флобера как писателя, глубоко проникающего своим искусством в жизнь современного ему буржуазного общества, смело и страстно разрушающего все иллюзии, срывающего все маски. Обрисованный более тонкими штрихами по сравнению с книгой А. Иващенко, облик Флобера и в трактовке Б. Реизова не теряет своего характера как облик художника, для которого творчество было «не только спасением от смертельной тоски, но и нравственным подвигом». Разобрав все основные произведения Флобера, сопоставив их с его пе-



репиской, с целым рядом биографических свидетельств, исследователь приходит к выводу, что Флобер стремился освободиться от идей своего класса под влиянием общественной борьбы своего времени, в частности под влиянием народных восстаний. Глубокая правдивость Флобера в изображении французского буржуазного общества и художественное мастерство писателя, все пронизанное пафосом жизненной правды, дают основание Б. Рейзову назвать Флобера «великим национальным писателем Франции, имеющим мировое значение».

В исследовании Б. Рейзова характеризуются не только главные романы и повести Флобера, но и юношеские его произведения — «Записки безумца», «Смар», «Ноябрь», множество других литературных опытов и набросков, относящихся к еще более ранней поре. Специальная глава посвящена изложению и анализу философских и общественных взглядов Флобера, специальная глава отводится для ознакомления с его эстетическими взглядами. Все это, разумеется, чрезвычайно полезно для углубленного знакомства с Флобером. Б. Рейзов досконально изучил и жизнь Флобера, и его письма, не упуская ни одного сколько-нибудь значительного высказывания писателя. Он привлек к рассмотрению и обширные историко-литературные сведения, относящиеся к эпохе Флобера, особенно сведения по истории романтизма и направлению «искусства для искусства». Он внимательно исследовал и круг чтений Флобера, излюбленных им художников слова и философов. Уже хотя бы этот обильный и в высшей степени достоверный материал, извлеченный, кажется, почти исключительно из первоисточников, придает книге Б. Рейзова большую научную ценность. Но он же вместе с тем порой загромождает книгу, заслоняет от исследователя основной предмет изучения — художественное творчество писателя. Так, например, немало страниц посвящено у Б. Рейзова отношению Флобера к философии Спинозы, отголоскам спинозовой «Этики» в философских и социальных высказываниях писателя. Само утверждение «спинозизма» Флобера помогает детализировать вопрос о теоретических его взглядах, помогает и глубже понять многие страницы его художественных произведений; но в общем плане исследования такой материал часто разрастается в обширные экскурсы и неизбежно сокращает, а то и подменяет собой анализ непосредственной живой связи художественного творчества Флобера с французской действительностью в годы Второй империи.

Привлекательная черта книги — ее высокая исследовательская культура, пристальное внимание автора к сложным вопросам литературного мастерства. При разборе «Госпожи Бовари», «Саламбо», «Воспитания чувств» и некоторых других произведений Б. Рейзов делает ряд интересных наблюдений над особенностями повество-

вательного стиля Флобера; при этом он привлекает — в большинстве случаев весьма удачно — много фактов, характеризующих процесс флюберовского творчества. Так, прослеживая по рукописям «Госпожи Бовари» и другим документам становление таких важных образов романа, как Эмма, Шарль, аптекарь Омэ, автор книги в большинстве случаев придает дополнительную убедительность и разбору окончательного текста. Однако местами изложение предшествующих вариантов приобретает самодовлеющий смысл. Право, не так уж важно для истолкования «Госпожи Бовари», что в одном из набросков к роману Шарль — «довольно красивый малый, хорошо сложенный и фатоватый», а в другом наброске он только «смог бы сойти за смазливую малюго!» Полезнее было бы больше уделить места осмыслению этого образа в общем плане романа, а анализ рукописей прочнее связать с идейно-художественной целеустремленностью образов.

Частные факты в известной мере заслоняют в книге Б. Рейзова и существеннейший вопрос о творческом методе Флобера. Б. Рейзов настаивает на том, что «эстетика, художественные вкусы и творчество Флобера тесно связаны с французским романтизмом». Вместе с тем он видит в них «что-то принципиально иное». Временами анализ творчества Флобера, данный в книге Б. Рейзова, подводит к мысли, что это «принципиально иное» заключается в реализме Флобера; так, разбирая роман «Госпожа Бовари», Б. Рейзов сам подчеркивает «типичность Эммы Бовари, огромную обобщающую и художественную силу этого образа, его реализм». Казалось бы, уделив столько внимания связям флюберовского творчества с романтизмом, тем более необходимо было проследить органические связи этого творчества с французским реализмом первой половины XIX века, прежде всего с Бальзаком. Известно, как Флобер восхищался создателем «Человеческой комедии», жизненностью и правдивостью его искусства. Б. Рейзов этого не отрицает. Однако, определяя «школу» Флобера по сравнению со «школой» Бальзака, он главное внимание сосредоточивает на тех фактах, которые свидетельствуют о критическом отношении Флобера к «невероятным интригам» в романах Бальзака, к его постоянным авторским отступлениям, к погрешностям стиля, ко всему тому, что Флоберу «казалось жестоким искажением истины и как бы даже литературным ребячеством». Но можно ли на этом основании отрицать близость Флобера к Бальзаку? Ведь Флобер отвергает не основы бальзаковского искусства, а как раз именно то, что, по его мнению, этим основам противоречит. Однако, увлекшись сопоставлением частных фактов, исследователь упускает из виду существенную, органическую близость творческого метода Флобера к творческому методу Бальзака.

Неясность в вопросе о творческом методе Флобера усугубляется в книге Б. Рей-



зова еще и тем, что автор в большинстве случаев предпочитает определять творчество Флобера не как реалистическое, а как натуралистическое. Но при этом Б. Реизов подчеркивает, что флюберовскому искусству были глубоко чужды «растворение личности в среде и физиологии, психология, оперирующая грубыми комплексами инстинктов и привычек, систематическое сведение характеров до уровня подсознательного, интерес к грубому быту как к самодовлеющей художественной ценности» — иными словами, у «натуралиста» Флобера Б. Реизов отрицает наличие именно всего того, что составляет отличительные черты натурализма по сравнению с реализмом. Возникает вопрос, стоило ли прибегать к термину «натурализм» в ином

значении, чем то, которое уже прочно установилось в нашем литературоведении?

Выход двух серьезных трудов о Флобере — положительное явление в советской литературной науке. Однако вопрос о творческом методе Флобера не получил достаточно полного и ясного разрешения ни в книге А. Иващенко, ни в книге Б. Реизова. Насыщенные фактами, затрагивающие множество исторических, историко-литературных эстетических проблем и немало из этих проблем разрешающие, книги А. Иващенко и Б. Реизова, несомненно, послужат большим творческим стимулом к дальнейшему изучению Флобера. Советским литературоведам предстоит еще основательно поработать над изучением великого французского реалиста.

### И. Катарский

#### Новое издание „Холодного дома“ Чарльза Диккенса

«Холодный дом» Диккенса не назовешь среди тех книг великого английского писателя, которыми зачитываются и в юном возрасте и в зрелые годы. В «Холодном доме» нет того безудержного веселья, которое так пленяет каждого в «Записках Пиквикского клуба», нет неожиданных стечений обстоятельств, держащих читателя в непрерывном напряжении, как в «Оливере Твисте» или «Жизни и приключениях Николаса Никклби», нет, наконец, и той пленительной задушевности и мягкости, каким проникнут знаменитый «Дэвид Копперфильд». «Холодный дом» суше, строже, сдержанней.

Этот роман, одно из самых больших, самых серьезных произведений Диккенса, не находил в России яркого, мастерского переводческого истолкования, хотя он переводился и издавался по-русски не раз. Особенно не повезло ему за последние четверть века. В 1933 году издательство «Молодая гвардия» выпустило «Холодный дом» Диккенса в сокращенном переводе «для детей старшего возраста и подростков», как значится на титульном листе. Очень сомнительно, чтобы дети испытывали удовольствие от чтения столь образцово-формалистического перевода. Начинаясь он такими сырыми, тяжелыми, не по-русски построенными фразами:

«Лондон. Михайлов день, недавно отпразднованный, и лорд-канцлер, заседающий в зале Линкенза-Инна... Дым из печных труб, стелющийся по земле, примешивающийся к мягкому тоскливому дождю хлопья саж, огромные, как тяжелые снежные хлопья, — словно траур по умершему солнцу. Собаки, до нераспознаваемости покрытые грязью... Пешеходы, сталкивающиеся зонтиками, поголовно зараженные дурным состоянием духа, теряющие точки опоры на углах улиц, где с момента наступления дня (если этот день когда-либо наступал) десятки тысяч других пешеходов уже скользили, катились и приносили новые накопления к слоям грязи, упорно прилипающей в этих пунктах к тротуарам и нарастающей по закону сложных процентов».

Не повезло и взрослым читателям. В издание, вышедшее в Гослитиздате три года спустя, в 1936 году, полностью перекочевали все неудобоваримые, тягучие периоды «детского» перевода. И этот перевод вряд ли мог заставить читателя полюбить Диккенса. Чародей слова превратился здесь в посредственного сочинителя, косноязычно, с большой натугой выражающего свои мысли.

Впрочем, переводчики, по всей вероятности, имели самые наилучшие намерения — они были полны воинственного стремления покончить раз и навсегда с многочисленными отсебятинами, вольностями в переводах. Переводчики Диккенса в XIX и в начале XX века подчас позволяли себе далеко отклоняться от оригинала, вставляя от себя слова, фразы и целые периоды, «подправлять» пришедшиеся им не по вкусу места или растолковывать то, что, как им казалось, нуждается в дополнительных пояснениях; этим грешил самый популярный и самый талантливый из переводчиков «неподражаемого романиста» — Иринарх Введенский; так поступали и многие куда менее талантливые переводчики-переинтерпретаторы диккенсовских текстов.

Стремление возможно строже следовать авторскому тексту приводило сторонников «точного перевода» — понимавших близость

Чарльз Диккенс. Холодный дом. Перевод М. Клягиной-Кондратьевой. Предисловие Р. Померанцевой. Редакторы А. Миронова и В. Томашевский. Государственное издательство художественной литературы, М., 1955.