

Г.И. Модина

Дальневосточный государственный университет, Владивосток

Восток в эстетике Флобера

Аннотация: Статья посвящена анализу образа востока в эстетике Флобера на материале его ранней прозы и писем. Исследуется эволюция метафоры «Восток» в сознании писателя и значение восточного путешествия в становлении творческой индивидуальности Флобера.

The article deals with the Flaubert's image of the Orient in his early prose and correspondence. The metaphorical image of the Orient and its evolution is analysed in the context of developing Flaubert's individual artistic method.

Ключевые слова: Флобер, Восток, ранняя проза, Индия, Бхагаватгита, Спиноза, поэт, художник, эстетика, бесстрастность, романтизм.

Flaubert, Orient, early works, India, Bhagavad Gita, Spinoza, poet, artist, aesthetics, exotic, dispassionateness, romanticism.

УДК: 840.

Контактная информация: Владивосток, ул. Суханова, 8. ДВГУ, кафедра истории зарубежных литератур. Тел. (4232) 459392. E-mail: dorothea2@yandex.ru.

Становление творческой индивидуальности Флобера (1821 – 1880) пришлось на то время, когда Франция переживала «Восточный Ренессанс» [Quinet, 1842, p. 48]. Открытие восточной культуры приравнивали тогда к открытию античности в эпоху Возрождения.

Источником ориентальных представлений часто служили книги: научные исследования и арабские сказки, поэмы Байрона. Огромную роль сыграли в этом сочинения немецких романтиков, для которых Восток явился источником вдохновения и высшей истины [Шлегель, 1983, с. 273]. Под их влиянием в европейском сознании формировался символический образ ориентального пространства. «Восток – это нечто вроде навязчивой идеи, нами самими созданной. Он противопоставит Западу как личность “другого” противопоставит собственному “я”, как прошлое противопоставит будущему, а традиция – современности. Это зеркало нашего бессознательного», - пишет канадский историк Тьерри Хенч, назвавший свою книгу «Воображаемый Восток» [Hench, 1988, с. 7].

Поиски этого воображаемого пространства, вечного, таинственного, волшебного, непохожего на рациональное индустриальное общество Запада, стали своеобразным ритуалом. Французские писатели совершали паломничество на Восток, странствуя в конкретном географическом пространстве, как правило, по одному и тому же маршруту, и одновременно в пространстве метафорическом, с тем, чтобы поклониться магической «колыбели искусства», как назвал Восток Новалис [Новалис, 2003, с. 69].

Каждый литератор с его представлениями о сущности искусства и творце видел эту магическую родину по-своему, но ориентализм, как заметил С.Н. Зенкин, часто оставался «родом экзотизма» [Зенкин, 1999, с. 138]. И ориентальные представления Флобера поначалу представляли собою «род экзотизма». В ранних новеллах он изображает Восток в русле романтической традиции. Все, что он чи-

тал, от Байрона и Мура до Гюго и Кине, сливается в этом неясном и великолепном образе, где смешаны реалии разных стран: «караваны и пагоды, пери и белокрылые ангелы, поющие пред Пророком строфы Корана»¹ [Flaubert, 2001, p. 179].

Но постепенно ориентальное пространство оформляется в более конкретных явлениях – это Арабский Восток, Индия и Китай. При этом пустыня воспринимается как пространство более реальное, путешествие туда было возможно, и он совершил его в 1850 году. Пустыня стала местом действия романа «Саламбо».

Китай, при всем интересе Флобера к философии этой страны, остается условным, изысканно-живописным: «В длинной ладье, в ладье из кедрового дерева, под звук тамтамов и тамбуринов, я отправлюсь в желтую страну, что зовется Китаем – мечтает герой его автобиографической повести “Ноябрь”. – Там ножка красавиц умещается в ладони, лица изящны, тонкие брови приподняты к вискам, они живут в беседках из зеленого тростника и едят из расписного фарфора плоды с бархатистой кожурой. Мандарин с круглым веером в руке прогуливается по галерее среди горящих треножников, важно ступая по рисовым циновкам. Тонкая шпилька продета сквозь его остроконечную шапку, черные знаки напечатаны на халате красного шелка» [Ibid., p. 819].

«О, сколько путешествий я совершил, разглядывая чайные коробки» – указывает он сам на один из источников этого фрагмента [Ibid.].

Но особенно часто упоминается в ранних новеллах и мистериях Флобера Индия, хотя она никогда не станет местом действия в его зрелых произведениях. Для него это страна символическая и священная, родина искусства. Именно с ней связывал Флобер в юности возможность любви и счастья. И возможно, предполагает Жан Брюно, он хотел, сохранить для себя этот сакральный образ, иначе он мог при желании совершить путешествие туда [Bigneau, 1962, p. 49]. Не случайно в автобиографической повести «Ноябрь» Индия становится метафорой внутренней жизни героя:

«В разнообразии внутреннего существования я был подобен необъятным джунглям Индии, где в каждом атоме трепещет жизнь, чудовищная и прекрасная, она сияет в каждом солнечном луче. Синий воздух там напоен ядовитыми ароматами, прыгают тигры, величаво, словно живые пагоды, шествуют слоны, таинственные страшные боги, окруженные грудями золота, таятся в глубинах пещер. А в зарослях струится широкая река, там крокодилы, разева пасти, царапают панцирем речные лотосы, и поток, омывая цветущие острова, уносит с собой стволы деревьев» [Flaubert, 2001, p. 773].

В этом романе образ разных стран Востока принимает более конкретные очертания, но это по-прежнему Восток экзотический, Индия живописная: «Белые горы, покрытые пагодами и статуями богов, в дебрях джунглей тигры и слоны; смуглые мужчины в белых одеяниях, женщины с браслетами на ногах и руках, закутанные в тонкие, словно дымка ткани, с глазами, подведенными хной. Хором поют они гимн их божеству, танцуют... Танцуй, танцуй, баядера, дочь Ганга, кружись в моих грезах! Она вьется змеей, раскинув руки, покачивая головой, подрагивая бедрами, раздувая ноздри, разметав волосы. Ароматный дым клубится над бесстрастным позолоченным идолом, четыре головы у него и двадцать рук» [Ibid., p. 819].

Серьезный перелом в ориентальных представлениях Флобера происходит в середине 1840-х годов. Он с головой погружается в чтение восточной литературы. Занимается одновременно Китаем, Индией, Персией. Цель этих занятий – не научная, а литературная.

В это время он принял свое призвание – быть писателем. Приятие судьбы было итогом драматического поиска самоидентичности. Этапы этого поиска запечатлены в автобиографических произведениях 1838 – 1845 годов. Отвечая

¹ Фрагменты из ранних произведений Флобера цитируются в переводе автора статьи.

себе на вопрос «кто я», Флобер стремился найти адекватную форму для истории своей внутренней жизни: от фрагментов, дневника, мемуаров, к повести. Наконец, у него возникает замысел восточной сказки «Семь сыновей дервиша». В ней он намеревался рассказать о превращении профанного субъекта в существо сакральное – художника.

«Занимаюсь Востоком <...> ради его живописности, – пишет он востоковеду Вассу де Сент-Уэну, – ищу колорита, поэзии, всего звучного, яркого, прекрасного». Если можешь раздобыть какой-нибудь сборник стихов или пьес, сочиненных арабами, индийцами, персами, малайцами, японцами или кем другим, пришли мне. Если тебе известен стоящий труд о религиях или философских учениях Востока, укажи его мне» [Флобер, 1984а, с. 87].

К этому времени он уже прочитал из индийских поэм все, что можно было достать в Руане во французских, латинских и английских переводах. Огромное впечатление произвела на него «Шакунтала». Этой драмой, восхищались многие романтики. Но особое внимание Флобера теперь обращено к научным исследованиям: он читает многотомную Историю Востока Хоттингера, большой труд Бурнофа о буддизме, Коран, книги китайских мудрецов и исследования по философии и религии Китая. Среди этих источников – древнейиндийские Веда, Пураны, гимны Ригведы, законы Ману и «Бхагавадгита», или «Божественная песня».

«Индия меня поражает: это великолепно» – признается Флобер, перечитывая «Бхагаватгиту» [Там же, с. 86].

Более всего поражает Флобера индийский пантеизм, и это не случайно.

Его размышления о творчестве неизменно связаны были с проблемой дисгармонии материального и идеального, рационального и иррационального начал и не столько в мире, сколько в себе самом. «Я отдал бы целое состояние, чтобы стать или глупее, или разумнее, атеистом или мистиком, чем-то завершенным, целостным, идентичным, чтобы это можно было определить одним словом», – писал он Эрнесту Шевалье в 1839 году [Там же, с. 77].

Разрешить этот внутренний конфликт помогает ему западная версия пантеизма – учение Спинозы. Став «сторонником» нидерландского философа, Флобер принимает обе стороны своей природы и называет себя «материалистом – спиритуалистом» [Flaubert, 2001, p. 477]. В первом «Воспитании чувств» (1845) он уже сформулировал эстетические тезисы, основанные на этой позиции. Художник для него – связующее звено двух начал – временного и вечного, единичного и всеобщего. Запечатлевая в искусстве мгновенное ощущение, мысль, нечто преходящее, он возвращает конечные явления вечной природе, их создавшей, и сам приобретает сакральный статус Творца. Он «соединяется с каждым элементом, вбирает все, а самого себя полностью обнаруживает в своем призвании, служении, предопределенности своего таланта и труде, безграничный пантеизм, пройдя через него, становится искусством» [Ibid., p. 1075].

Ранний интуитивный пантеизм Флобера, укрепленный чтением Спинозы, находит в «Бхагвадгите» еще одну основу и подтверждение. В этом древнем тексте он обнаруживает те же идеи, что и в сочинениях Спинозы. Прежде всего это идея слияния с Абсолютом, возможность гармонии идеального и материального. «Во мне, – говорит Кришна, – заключен Универсум, подобный жемчужному ожерелью. Я – вода, сияние солнца и луны, я звук, дрожащий в воздухе, я мужество человека, аромат земли, сияние огня, жизнь всех тварей земных и духовная чистота аскетов» [Bhagavad-Gita, 1823, p. 153].

К этим строкам древнеиндийского текста восходит один из самых известных эпизодов драмы Флобера об искушениях святого Антония, в котором Антоний охвачен желанием «стать материей»:

«Я хотел бы источаться ароматами, разрастаться, как растения, трепетать, как звук, сиять, как свет, укрыться в каждую форму, проникнуть в каждый атом,

вращаться в материи, самому стать материей, чтобы понять, как она мыслит» [Flaubert, 1924, p. 409].

В «Бхагаватгите» Кришна учит Арджуну обуздывать чувства. Источником знания о внешнем мире человеку служат ощущения, но они противоречивы, непостоянны и потому несущественны для истинного мудреца [Быков, 1974, с. 556]: Причем идея власти над чувствами утверждается в «Бхагаватгите» как необходимое условие познания:

А тот, кто добился над чувствами власти,
Попрал отвращенье, не знает пристрастий,
Кто их навсегда подчинил своей воле, –
Достиг просветленья, избавясь от боли,
И сердце с тех пор у него беспорочно,
И разум его утверждается прочно <...>
Вне ясности нет созидающей мысли...
[Бхагаватгита, 1974, с. 178]

Этот фрагмент созвучен размышлениям Спинозы об аффектах, искажающих представление человека о мире и себе самом: «мы различным образом возбуждаемся внешними причинами и волнуемся, как волны моря, гонимые противоположными ветрами, не зная о нашем исходе и судьбе» [Спиноза, 1957, с. 506].

Флоберу же эта мысль представляется особенно важной. Если в 1830-е годы он рассматривал творчество как результат действия страстей, то к середине 1840-х годов он обнаружил, что страсти – не только стимул к творчеству, но и источник зависимости творца. Процесс творчества требует напряженного эмоционального состояния, но именно это не позволяет художнику точно выразить мысль: свобода выражения невозможна, поскольку художник подчинен собственным аффектам. «Страсть не создает стихов», – пишет Флобер Луизе Коле в 1846 году [Флобер, 1984а, с. 199].

В «Бхагаватгите» Флобер открывает близкие ему и созвучные Спинозе идеи о призвании и мужестве принять его, о слиянии с высшим духом в творческом деянии. Но если Спиноза выражает свои идеи в форме рациональной, и трактат его называется «Этика, изложенная способом, принятым в геометрии», то в «Бхагаватгите» Флобер находит изложение мировоззренческих позиций в форме поэтической, изящной и лаконичной.

Под влиянием этого текста он отказывается от замысла «Восточной сказки» и обращается к иному сюжету, о котором мечтал, но не находил формы для его воплощения – к «Искушению святого Антония». Эту книгу Флобер назовет книгой всей своей жизни [Флобер, 1984б, с. 108]. В ней он стремится изобразить то, что рациональному истолкованию не подлежит – сознание художника, поиск идентичности как метафорическое путешествие в пространстве собственной души. В одном из ключевых эпизодов этой драмы – в «Шествии богов» – явление индийских богов занимает такое же по объему место, что и явление богов Древней Греции. В «Шествии» Флобер изображает историю религий и историю эстетических представлений – то пространство, в котором, по его мнению, формируется художник. Известно, какое значение его творческой эволюции сыграла античная традиция [Bruneau, 1962, p. 18–39] Явление индийских богов в этой сцене драмы подчеркивает значение традиции древнеиндийской.

Восток в «Искушении святого Антония» – и место действия, и пространство культуры, в котором формируется творческая личность, и метафора эстетического бессознательного, где рождается художественный образ. Метафорическим выражением этого пространства стал образ царицы Савской, в котором воплотились все смысловые уровни флоберовского видения Востока.

В Ветхом Завете и в Коране, царица Савская (Балкис или Белкис) символизирует мудрость и богатство и магическую силу. Балкис Флобера прекрасная и, как нечто чужое, пугающая, полная чувственного соблазна, владеющая земными сокровищами и магическим тайным знанием. В этом образе соединяется представление о волшебном и живописном Востоке – источнике поэтических красот и родине древнейших философских истин.

Весной 1849 года Флобер работает над эпизодом явления Балкис Антонию и в одном из писем замечает: «Восток танцует на краешке моего стола, звенят колокольчики верблюдов и заглушают те фразы, что звучат в моей голове» [Flaubert, 1973, p. 504].

В это самое время он готовится к путешествию на Восток, о котором давно мечтал. «Могу сообщить тебе новость, – пишет он другу, – в октябре сего года или же в конце сентября я удираю в Египет. Совершу путешествие по всему Востоку. Уеду месяцев на пятнадцать или восемнадцать. Мы подыдемся по Нилу до Фив, оттуда в Палестину; затем Сирия, Багдад, Басра, Персия до Каспийского моря, Кавказ, Грузия. Малая Азия вдоль побережья, Константинополь и Греция» [Флобер, 1984а, с. 119].

Но прежде Флобер должен завершить «Искушение святого Антония».

Когда-то он советовал старшему и самому близкому своему другу, писателю и философу Альфреду де Лепуатвену оставить восточное путешествие для второй половины жизни, а прежде «выразить все, что есть в тебе действительно своего, необычного, индивидуального» [Flaubert, 1973, p. 229]. К мистической колыбели искусства должно отправиться не профану, но субъекту сакральному – художнику.

Наконец драма закончена. В сентябре 1849 года Флобер читает ее друзьям – поэту Луи Буйе и прозаику Максиму Дю Кану. Их критика была безжалостной. Слушатели не только сочли драму неудачной, но предложили уничтожить ее.

Флобер думал совершить паломничество на Восток состоявшимся, уверенным в себе художником, но везет с собою боль первого поражения и сомнения в отношении своего «внутреннего, литературного состояния» [Ibid., p. 708–709].

Путешествие длилось почти два года. Вместе с Флобером – его друг-соперник Максим Дю Кан. Этот энергичный молодой человек не переставал изумляться равнодушию писателя, который так мечтал о Востоке, а, попав туда, тут же устал от обилия впечатлений, заскучал, постоянно говорил о Франции, о провале «Святого Антония», и в храме Изиды погрузился в чтение новейшего французского романа, купленного в Каире.

Правда, для Максима Дю Кана восточные впечатления были своеобразным товаром. Он старательно фотографировал пейзажи, памятники, а по возвращении получил орден от министерства. А для Флобера, при внешней его отстраненности, путешествие было серьезной внутренней работой, странствием в двух мирах – в реальном, где писателю открывались новые стороны действительности, и в идеальном пространстве творческой инициации.

Он постоянно думает о прошлом и будущем и задает себе вопросы: «что я стану делать после возвращения? Что буду писать? Хорош или плох “Святой Антоний”? Кто из нас ошибся – я или другие?» [Флобер, 1984а, с. 122].

И если в первых письмах матери и друзьям он говорит о решительном намерении ничего никогда не печатать [Там же, с. 123], то через несколько месяцев признается: «Я брежу старушкой литературой, стараюсь все схватить, очень хотелось бы что-нибудь придумать, но ... пока не знаю что» [Там же, с. 126]. А на исходе первого года путешествия открывает в себе «бешеную жажду писать», общается о двух сюжетах, пришедших ему на ум – один из них фламандский роман на современный сюжет, другой – «Анубис» – исторический [Флобер, 1984а, с. 136]. Оба замысла будут осуществлены. Это «Госпожа Бовари» и «Саламбо».

Наконец в декабре 1850 года он пишет матери: «Я тоже определился в том смысле, что нашел свою посадку, свой центр тяжести. Не допускаю мысли, чтобы какой-либо внутренний толчок мог заставить меня сдвинуться с места или упасть» [Там же, с. 141].

Вернувшись, он скажет: «Я продвинулся в эстетике, или, по крайней мере, утвердился на давно избранном пути», и подчеркнет: «*Я знаю, как надо писать*» [Там же, с. 160].

Эта уверенность связана с несколькими открытиями.

Эстетически воспринимая новое для него пространство, Флобер замечает, что пейзаж не вызывает у него особого удивления, а города и люди – огромное. С удивлением он замечает, как интересны нравы. «Я никогда не подозревал, как богата эта сторона в путешествии. Сталкиваешься с таким множеством различных людей, что в конце концов начинаешь немного понимать мир», – говорит он в одном из писем [Там же, с. 139]. Не только сюжет, но и поэтика написанного после путешествия романа об Эмме Бовари с подзаголовком «Провинциальные нравы», несмотря на отсутствие ориентальных мотивов, имеет в этом смысле «восточное происхождение».

В Египте, где, по его выражению, подавляются все мелкие мирские желания [Там же, с. 124], оформляются представления Флобера о чистом искусстве и позиции художника. Именно после восточного путешествия в письмах Флобера появится новая метафора творчества – башня слоновой кости – символ власти Искусства и власти художника над собой.

Проплывая мимо Абидосы, Флобер вспоминает «Восточные поэмы» Байрона. Но все же, реальный Восток, признается писатель, оказывается шире книжных представлений о нем.

«До сих пор Восток, – пишет он, – казался чем-то сверкающим, рычащим, страстным, грохочущим. Там видели только баядер и кривые сабли, фанатизм, сладострастие и т. д. Одним словом, тут мы еще на уровне Байрона. Я же почувствовал Восток по-иному. Меня, напротив, привлекает в нем эта бессознательная величавость и гармония несогласующихся вещей» [Там же, с. 137–138].

Эти свойства восточного сознания и культуры кажутся ему необыкновенно важными. Уже в романе «Воспитание чувств» Флобер говорил об отказе от субъективной манеры письма, о стремлении к единству идеи и формы, духа и материи, о необходимых подлинному художнику бесстрастии и видении мира «в необъятном синтезе» [Flaubert, 2001, p. 1075].

Но тогда это было скорее предчувствие, «символ веры», чем художественная практика. А на Востоке, пишет Флобер, «предчувствие уступило место реальности», отчетливым стало то, что раньше виделось в смутных очертаниях, «словно давний забытый сон возник наяву» [Flaubert, 1973, p. 562].

Как метафору бесстрастности художника в момент творчества, он воспринимает восточный танец: «я видел танцовщиц, их тела раскачивались с ритмичностью или стихийным пылом пальмового ствола. В их глубоких, словно морская пучина, глазах нет ничего, кроме покоя, покоя и пустоты, – как в пустыне» [Ibid., p. 282–283]. Далее в этом письме Флобер говорит о «величавых формах» восточного искусства, об их источнике, и в одном ряду с танцовщицей упоминает античных драматургов Аристофана и Софокла, рассматривая бесстрастность как отличительную черту и восточного и античного мировосприятия [Ibid., p. 284].

Восток казался Флоберу «во многом схожим с античным миром, поэтому изучение восточной жизни представлялось ему единственной в своем роде возможностью «изнутри» понять античность. Бесстрастность восточной танцовщицы он воспринимает как особое творческое состояние, которое отвечает его собственным эстетическим представлениям: «Автор в произведении должен быть подобен Богу во вселенной – вездесущ и невидим. Искусство – вторая природа, и ее

создателю надо действовать теми же средствами. Пусть скрытое безграничное бесстрашие ощущается во всех его атомах и гранях» [Флобер, 1984б, с. 235].

Не принимая характерного для западного типа рационализма противопоставления духа и материи, Флобер приближается к восточному типу мировосприятия, где эти противоречия не являются непримиримыми. Противоположности видятся там в равной степени истинными и закономерными, ни одной из них не отдается предпочтения, что позволяет рассматривать Бытие «как абсолютно целое, ничем не ограниченное и не оставляющее ничего за своими пределами» [Генон, 2000, с. 125–128].

Эту особенность мировоззрения Флобера очень точно подметил один из первых русских критиков «Искушения святого Антония» - отец Павел Флоренский. «Мы не видим, чем отличается флоберовский Антоний от атеистического буддиста, – писал он. – Если откинуть внешнюю историческую обстановку, то Поэма Флобера, по справедливости, могла бы быть названа скорее “Искушение Сакия-Муни злым духом Марою”, нежели “Искушение Святого Антония”» [Флоренский, 1994, с. 526]. И сам Флобер, перечитывая «Бхагаватгиту», писал: «Я становлюсь брамином» [Флобер, 1984а, с. 68], – и это не просто фигура речи.

В начале 1960-х годов Жан Брюно, изучая наброски «Восточной сказки» и подготовительные материалы к ней, предположил: «Ключ к мировоззрению Флобера лежит на Востоке» [Bruneau, 1973, p. 125]. Действительно, обращение к восточной традиции и путешествие на Восток стало для Флобера важным этапом в поисках самотождественности. Именно под ее влиянием сформировался его «эстетический мистицизм» [Флобер, 1984а, с. 205], как он сам определял характер своего мировидения.

Литература

- Бхагаватгита – Божественная песня // Махабхарата. Рамайна. М., 1974. С.171–187.
- Быков В. Примечания // Махабхарата. Рамайна. М., 1974. С. 554–574.
- Генон Р. Очерки о традиции и метафизике. СПб., 2000.
- Зенкин С.Н. Работы по французской литературе. Екатеринбург, 1999.
- Новалис. Генрих фон Офтердинген. М., 2003.
- Спиноза Б. Избранные произведения: В 2-х т. М., 1957. Т. 1.
- Флобер Г. Письма 1830–1861 гг. // Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. М., 1984а. Т. 1.
- Флобер Г. Письма 1862–1880 гг. // Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. М., 1984б. Т. 1.
- Флоренский П. Антоний романа и Антоний предания // Флоренский П. // Сочинения: в 4-х т. М., 1994. Т. 1. С. 490–526.
- Шлегель Ф. О языке и мудрости индийцев // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 2. С. 261–273.
- Bhagavad-Gita. Krischnae et Arjunaee colloquium de rébus divinis, Bharateae episodium / Trad. par Auguste-Guillaume Schlegel. Paris, 1823.
- Bruneau J. Le «Conte Oriental». Documents inédits. Paris, 1973.
- Bruneau J. Les Debuts littéraires de Gustave Flaubert. Paris, 1962.
- Flaubert G. Correspondance. Paris, 1973. Т. I.
- Flaubert G. La Tentation de saint Antoine. Appendice. Versions de 1849 // Œuvres complètes. Paris, 1924. Т. IV.
- Flaubert G. Œuvres de jeunesse // Œuvres complètes. Paris, 2001. Т. 1.
- Hench T. L’Orient imaginaire. Paris, 1988.
- Quinet E. La Génie des religions. Paris, 1842.