

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Насанов Ержан Алпысбаевич

ГЮСТАВ ФЛОБЕР КАК ФИЛОСОФ XX ВЕКА

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Свободные искусства и науки»
Профиль «Литература»

Научный руководитель:

Фокин Сергей Леонидович,
доктор филологических наук, доцент

Санкт-Петербург

2018

СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ.....	1
ГЛАВЫ	
1. ВВЕДЕНИЕ.....	2
2. АТЕМПОРАЛЬНОСТЬ.....	4
3. ВАЖНОСТЬ КОНФЛИКТА.....	16
4. ПО НАПРАВЛЕНИЮ К ФЛОБЕРУ. ОБОСНОВАНИЕ ПРИМЕНЕНИЯ РЕГРЕССИВНОГО МЕТОДА.....	22
5. ЕЩЕ ОДИН КОНФЛИКТ! ПОПЫТКА СДВИНУТЬ «ЗОЛОТОЙ ВЕК».....	26
6. ЛОЖЬ, ЧТО ВЕДЕТ НАС К БОГУ.....	40
7. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	49
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	50

ГЛАВА 1

ВВЕДЕНИЕ

В работе исследуются незаконченный магнум опус Жана-Поля Сартра «Идиот в семье» и незавершенный роман Гюстава Флобера «Бувар и Пекюше». Мы приходим к необходимости применить регрессивный метод Сартра, поскольку очевидно, что имперсональный подход к литературе, который разработал Флобер, был спровоцирован жизненной ситуацией писателя.

Сначала мы пытались найти элемент (кризис, конфликт, невроз), который был бы нашим проводником на всем пути исследования. Затем нам нужно было доказать, что этот элемент, игравший значительную роль в юности писателя, остается актуальным в конце жизни Флобера; словом, вставала необходимость применения регрессивного метода Сартра. Установив, что этот элемент будет нам полезен в нашем исследовании, мы попытались истолковать поздний конфликт и последнее произведение Флобера с помощью невроза 44-го года и ранних работ писателя.

Аналитическая структура данной работы представляет собой идею – попытаться через исследование романа «Бувар и Пекюше» в контексте исследований Жана-Поля Сартра жизни и творчества Флобера, если не закончить работу Сартра «Идиот в семье», то предложить логическую концовку этой незавершенной биографии Флобера; словом, не сворачивая с намеченной Сартром дороги регрессивного анализа, применение которого для интерпретации «Буvara и Пекюше» будет нами, конечно, обосновано, продолжить исследование Сартра, начав со второго кризиса автора «Мадам Бовари»; и если не истолковать причину невозможности завершения вогнавшего в гроб Флобера произведения, то показать зарождение этой невозможности, проследить постепенное развитие вплоть до ее экстремальной мистификации, обращающей литературу в черную религию со своим собственным *Богом*, проклятие которого лежит на Флобере.

Мы надеемся, что путь, по которому мы отправляемся, приведет нас к желаемому месту, с вершин которого откроется вид на план сокровенных идей, замыслов романа Гюстава Флобера «Бувар и Пекюше».

ГЛАВА 2

АТЕМПОРАЛЬНОСТЬ

Тема «Гюстав Флобер как философ XX века» должна нести в себе умысел вызвать конфликт с целью подготовить наше восприятие к тому, чтобы распознать элемент дереализации (реализации того, существование чего невозможно в реальности), образованный условиями жизни, личностью писателя, эстетическими воззрениями на искусство; элемент, который возвысил Флобера над своим временем, осуществив его *программу* жизни, так, что целый век переживается им наперёд индивидуально, заканчивается и дает дорогу следующему XX веку, который в лице последователей *черной религии* Флобера (Бог которой представляется в качестве *невозможного воображаемого*), в особенности Малларме, распространяет и не дает угаснуть замыслам, изобретениям и представлениям автора романа «Мадам Бовари». Именно благодаря конфликту, кульминацией которого явился невроз, Флобер пережил сотрясающие XIX век исторические волнения раньше своих современников, ещё в 1844-ом году, когда случается его первый припадок. После кризиса 44-ого года Флобер прощается, о чём он говорит в переписке с друзьями, с *практической жизнью*. Умирает он на 36 лет позже, в 1880-ом году. Жан-Поль Сартр скажет, что «слишком поздняя» смерть писателя означала, что его жизнь носила функцию оракула, которую Сартр именует *программой*: «Другими словами, очевидно, что мы всегда умираем либо слишком рано, либо слишком поздно, но если "слишком рано" является следствием случая (интерференцией ряда последовательностей на уровне детотализации), то «слишком поздно» определяется в качестве функции "программы". Под этим понимают, что то, что совершается с помощью своей собственной силы, устанавливает конечность своему разворачиванию. Это означает не определенную дату своего окончания, но, скорее, тот момент, когда эпоха перестает поддерживать это

движение, когда оно продолжается по инерции без подачи со стороны общественной жизни как темпорализации. Это то, что неизбежно обрекает движение на склероз, на повторение, на шаблонность»¹ [здесь и далее цитаты даны в самостоятельном переводе]. В следующем параграфе Жан-Поль Сартр указывает на связь программы Флобера с историческим движением XIX века: «Но нужно признать тут же, что эта конечность индивидуальной или микроорганической темпорализации может воплотить конечность макрокосмической темпорализации, словом, конечность исторического периода»². Определенный период жизни писателя, период происшедшего кризиса, стал тотализацией исторических процессов французского общества того времени, так же находившимся в кризисе и жаждущим прийти к его разрешению. Семейные обстоятельства писателя спровоцировали конфликт, осуществленное Флобером решение которого повлияло на благополучный исход конфликта французского общества, который был спровоцирован идеологией «черного гуманизма» Франции того времени. Гюстав Флобер снимает кризисное напряжение как на микро-, так и на макро- уровнях. На микроуровне напряжение было снято через нервный припадок, который положил конец учебе на юридическом факультете, тем самым устранив главный фактор болезненного расстройства и даровав Флоберу свободу заниматься писательской деятельностью: «Болезнь спасает его от изучения права и обеспечивает его свободой писать, словом, свободным временем...»³. На макроуровне невротическое искусство Флобера (*l'art-neurosis*), под знамя

¹ « En d'autres termes, il est évident qu'on meurt toujours trop tôt ou trop tard mais si le "trop tôt" peut avoir pour cause un hasard (interférence de séquence au niveau d'une détotalisation) le "trop tard" se détermine en fonction de la "programmation" : entendons que ce qu'on fait, par son efficacité même, marque la finitude de l'entreprise, ce qui ne signifie pas la date de son achèvement mais bien plutôt le moment où l'époque cessera de la soutenir, où elle se prolongera par inertie, sans être nourrie par la vie sociale comme temporalisation, ce qui la voue nécessairement à la sclérose, aux répétitions, aux stéréotypes. » (Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. III (Paris: Gallimard, 1972), p. 435.)

² « Mais, du coup, il faut admettre que la finitude d'une temporalisation individuelle ou micro-organique peut incarner la finitude d'une temporalisation macrocosmique, c'est-à-dire la finitude d'une période historique. » (*Ibid.*, p. 435.)

³ « La maladie l'arrache au droit et lui assure la liberté d'écrire – c'est-à-dire, tout simplement, du loisir... » (*Ibid.*, p. 13.)

которого встали пост-романтики (рыцари ничто), находит в обществе спрос как средство, благодаря чему коллективный невроз переживается без последствий; как средство, дающее выход мизантропии, которую разделял Флобер с обществом своего времени. Сартр указывает на это, говоря: «Напротив, когда они [читатели] читают продукт литературы-невроза, ненависть переживается ими свободно, без необходимости с их стороны брать какую-либо за это ответственность: поскольку клятва уже совершенна без них, в произведении искусства, которое становится, тем самым, условием их переживаемой темпорализации; автор объективировал свою мизантропию, его клятва преломилась в книге, что стала тоталитарным единством спросов на фиктивное прошлое и на реальные ожидания воображаемого будущего; вкратце, это то единственное, что согласуется с императивом Красоты. Ненавидимый объект — это и мир, каким он представлен в книге, и человек, каким он показан там таким, что обеспечивает нас постоянством ненависти, поскольку автор сделал его отвратительным в своем существе»⁴. Роман Гюстава Флобера «Мадам Бовари» стал для читателя XIX века клапаном, через который выходила его ненависть. Благодаря скандальному характеру этого произведения, читатель мог оставаться неповинным в чувстве, которое он испытывал и, что парадоксально, за которое он осуждал своего автора.

Жизнь Флобера, какую нам старался показать Сартр в своём исследовании «Идиот в семье», служит показательным примером того, что ход истории, осуществляющийся на почве напряжения в поиске разрешения того или иного конфликта, может найти свою темпоральность на микроуровне, в жизни наделенного особой *программой* человека, который заключает в своем *стрессе*, как представляет это Жан-Поль Сартр, своего рода тотализирующую

⁴ « Par contre, quand ils lisent un produit de la littérature-névrose, la haine se fait vivre par eux en liberté sans qu'ils aient à prendre le moindre engagement : c'est que le serment est déjà fait, hors d'eux, dans l'œuvre, qui devant ainsi la règle de leur temporalisation vécue; un auteur a objectivé sa misanthropie, son serment s'est réfracté dans son livre, il y est devenu l'unité totalitaire des exigences d'un passé fictif et des attentes réelles d'un avenir imaginaire, bref il ne fait qu'un avec l'imperatif de la Beauté : le haï, c'est le monde tel qu'il est représenté dans le livre, c'est l'homme qu'on y montre et qui garantit la constance de la haine puisque l'écrivain l'a fait haïssable par essence. » (*Ibid.*, p. 339.)

силу, абсорбирующую исторический процесс, делая из исторической кризисной ситуации малое подобие личностного конфликта *запрограммированного* человека, так, что решение конфликта на одном уровне ведет к его разрешению на другом. Сартр замечает, что «... История – всего лишь декорация заднего плана его семейной драмы»⁵. Сартр подходит к логической необходимости доказать теорию тотализации общества в неврозе писателя. Сама постановка этой задачи, которую четко формулирует исследователь, выводит на божий свет скрытую и непостижимую связь флюберовского кризиса с историей Франции XIX века. Вот каким образом философ ставит проблему своих исследований: «Мы должны спросить, не невроз ли Гюстава тотализирует буржуазное общество под Июльской монархией *на каждом уровне*, и не *через него* ли впоследствии эти уровни раскрывают их соотношение и взаимную символизацию, как если бы происшествия семьи Флоберов и французской литературы выражали, каждое на свой манер, одну и ту же эволюцию французского общества так, что Искусство-Невроз как то, что находится за пределами проблем культуры могло бы быть пережито и изобретено юношей как способ решить свои семейные проблемы...»⁶.

Несмотря на то, что весь исторический процесс тотализировался в жизни и жизнью писателя, сам Гюстав Флобер, особенно в юности, оставался безразличным к политике, возможно потому, делает предположение Сартр, что «он совершил свою революцию наперёд»⁷. Предпочтение воображаемому, которое обусловило его индивидуальную революцию, реальности делает Флобера первым писателем, кто порывает с историей, с литературной

⁵ « ... l'Histoire n'est que la toile de fond de son drame familial. » (*Ibid.*, p. 455.)

⁶ « Il faudra nous demander si la névrose de Gustave ne totalise pas la société bourgeoise sous la monarchie de Juillet à tous les niveaux et si, conséquemment, ce n'est pas à travers lui que ces niveaux dévoilent leurs correspondances et leur réciprocité de symbolisation : comme si l'aventure de la famille Flaubert et celle de la littérature française exprimaient, chacune à sa manière, une même évolution de la société française, de telle sorte que l'Art-Névrose comme dépassement des problèmes culturels pouvait être vécu constitué par un adolescent comme solution de ses difficultés familiales... » (*Ibid.*, pp. 426-427.)

⁷ « ne serait-ce pas qu'il a fait sa révolution d'avance ? » (*Ibid.*, p. 455.)

традицией, кто, можно сказать, ставит себя вне времени, вне пространства, кто решается на попытки выйти из своего класса, деклассироваться, и чьи произведения не имеют ничего общего с реальностью, от которой он бежит. В кризисе 44-го года, в публикации романа «Мадам Бовари», в читательском заблуждении относительно автора, которое ошибочно записало писателя в реалисты; в концепции *искусства ради искусства*, явившейся результатом неправильно понятых философов-буржуа XVIII века и их требований об автономии литературы; в общем нервозе писателей пост-романтиков, рыцарей ничто, которые ответили на невозможные требования, предъявляемые *объективным разумом*, с условиями которого должно было считаться новое поколение писателей, невозможной эстетикой невротического искусства (*art-neurosis*), «что волнует социальный пласт, откуда исходят рацари ничто, тем самым обозначая в их классовом существовании то движение, что позволяло бы им деклассироваться. Смутная и неосуществимое желание в их попытках поднять в своих личностях эту мелкую буржуазию профессиоаналов над Капиталом как всемирную аристократию, как аристократию небытия»⁸; более того, во лжи после 1870-го года, в которой Флобер находит способ достигнуть абсолютное воображаемое, собственного Бога *черной религии* - во всем этом обнаруживается процесс дереализации, ставший возможным только благодаря единой воле писателя с читателями, сблизившей оба конца не только в общем чувстве мизантропии, но и в общем желании через дереализацию прийти к гармонии и порядку. Сартр дает описание этой упорядочивающей функции дереализации: «Дереализация, высшая в своих пределах негация, не уничтожает ничего, оставляет все на своем месте, и даже, в каком-то смысле, восстанавливает то, что было истреблено – но только для того, чтобы преобразовать эту полноту через едва заметную трансубстанциональность в вакуум, мерцающий вне досягаемости, в недоступное место, где гармония

⁸ «... qui tourmente la couche sociale dont ils sont issus et, par là, s'affirment dans leur être de classe par le mouvement même qui prétend déclasser. Désir obscur et irréalisable, c'est la petite-bourgeoisie des capables qu'ils tentent d'élever en leur personne au-dessus du grand Capital comme l'aristocratie de l'universel, c'est-à-dire du Non-Etre. » (*Ibid.*, p. 150.)

универсализируется в качестве воображаемого идеала»⁹. Этот совместный процесс, как со стороны писателя, так и со стороны читателя, направленный на достижение желаемого конца истории, на установление порядка через негацию истории, который стал возможен благодаря обнаружению дереализующего центра в дебютном романе Флобера «Мадам Бовари», описывает Сартр в следующем изложении: «Определенно, самообман (плохая вера) может раскрыть в «Мадам Бовари» концепцию мира, времени, поглощенное Вечностью, лакуну без качеств, вневременность человеческой природы, первичный излом, который *предполагает* преемственность, чтобы сразу же в один миг растворить её в циклической продолжительности повторения: каким бы образом самообман раскрыл то, что упустило историческое лицемерие? Но это второе и лживое предчувствие, захотев слишком страстно сменить *несравненность* истории через *дежа-вю*, что постепенно отбрасывает нас назад к вечному повторению, увяло бы в момент, если не сделалось бы паразитом первичного и настоящего предчувствия, которому оно не прекращает противоречить и которого оно не перестает вампиризировать. Это оригинальное пророчество, невроз Флобера, в качестве «Мадам Бовари» искажает и универсализирует его но, несмотря на предосторожности и покровы, показывает невроз как темпоральный процесс. Очевидно, что автор и читатель сговариваются словно воры: и это потому, что у них обоих одна и та же забота: каждый хочет забыть и предать забвению *историю*, уничтожив историчность человеческих обществ. И основой их договоренности является то, что каждый пережил свой опыт *исторически*: они оба темпорализуются по направлению к финальному катаклизму, предчувствованному интуитивно с первых дней, предсказанному, но не увиденному, не познанному...»¹⁰.

⁹ « Celle-ci [déréalisation], négation suprême, ne détruit rien, laisse tout en place et même, d'une certaine manière, restitue ce qui s'est aboli – mais c'est pour transformer cette plénitude, par une subtile transsubstantiation, en un *vacuum* qui brille, hors d'atteinte, l'inaccessible lieu où l'harmonie s'universalise comme idéal de l'imagination. » (*Ibid.*, p. 651.)

¹⁰ « Il est certain que la mauvaise foi peut découvrir en *Madame Bovary* une conception du monde, le temps avalé par l'Eternité, lacune sans qualités, l'intemporalité de la nature humaine, cassure archétype qui *suppose* la succession pour

Естественно, порвав с историей своего времени, Флобера начинают одолевать сомнения относительно собственного литературного вкуса, что исторически сформировывался литературной традицией. Жан-Поль Сартр приводит цитаты из писем еще юного, только покидающего «золотой век» (детство) и находящегося на переходной стадии становления писателем-невротиком Флобера. В письмах, цитируемых Сартром, мы узнаем, что Гюстав выражает неуверенность в том, есть ли у него то самое *чувство вкуса*, которым обладают настоящие художники. Слову «вкус» как таковому он противопоставляет другое значение «вкуса», несущее в себе намек на утонченность, изыск гурманства; грубому слову *goût* Флобер противопоставляет рафинированное, слетающее с кончика языка *palais*: «Недостаточно иметь *вкус* [*goût*], нужно обладать *чувством вкуса* [*palais*]. У Буало... был *вкус* [*goût*]. Расин имел *чувство вкуса* [*palais*]]¹¹. Эта цитата убеждает нас в конфликте Флобера с писателями предыдущей эпохи, которые обладали *вкусом* [*goût*], принятым публикой и обусловленным историей. Позднее, в 1850-ом году, Флобер негодует в письме, Сартр цитирует отрывок, к своему другу Луи Буйле о задерживающей прогресс искусства необходимости придерживаться хорошего *вкуса* в литературе: «Есть одна вещь, которая вредит нам, видишь, одна глупая вещь, что стесняет нас, и это "вкус", хороший вкус. У нас его слишком много, я к тому, что мы беспокоимся об этом больше, чем нужно. Боязнь плохого вкуса оккупирует нас, словно туман... Так, что мы не осмеливаемся двигаться вперед, что стоим неподвижные. Не замечаешь, как мы

la dissoudre aussitôt dans la durée cyclique de la répétition : comment la mauvaise foi n'y trouverait-elle pas ce que l'insincérité hystérique y a mis? Mais cette prémonition seconde et menteuse. Pour trop passionnément vouloir remplacer le *non-pareil* de l'histoire par un *déjà vu* qui de proche en proche nous renvoie à l'éternel retour, elle s'étiolerait à l'instant si elle ne s'était faite la parasite d'une prémonition antérieure et *vraie* qu'elle ne cesse de contredire et de vampiriser. Cette prophétie originelle, c'est la névrose de Flaubert, en tant que *Madame Bovary* la déforme et l'universalise mais, en dépit des précautions et des voiles, la révèle comme un processus temporel. Il est clair, en effet, que l'auteur et le lecteur s'entendent comme larrons en foire; et c'est qu'ils ont l'un l'autre le même souci : chacun veut oublier et faire oublier une *histoire* en détruisant l'historicité des sociétés humaines. Et la base de leur d'accord c'est que chacun a vécu son aventure *historiquement* : ils se sont l'un l'autre temporalisés vers un cataclysme final, pressenti dès le premier jour, prophétisé mais ni vu ni connu ... » (*Ibid.*, pp. 428-429.)

¹¹ « Ce n'est pas assez d'avoir du goût, il faut en avoir le palais. Boileau... avait du goût. Racine en avait le palais. » (Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. II, (Paris: Gallimard, 1971), p. 1468.)

становимся критиками? Смелость – вот то, что нам не хватает... Давай не будет слишком беспокоиться о конечном результате»¹². Тенденция расхождения Флобера, представителя нового поколения и нового искусства, с пишущими философами эпохи Просвещения, с их *вкусами* на литературу очевидно. Их влияние на формирование Флобера как писателя было незначительным: философы Просвещения, руководствуясь идеологией «Белого гуманизма» видели цель литературы в службе на пользу человеку, которая намеревалась указать ему в книгах путь к истине. Искусство Флобера, напротив, воплощало в себе идеи «черного гуманизма». К обсуждению «черного гуманизма» мы подойдем в пятой главе.

Отсутствует так же позитивное влияние романтизма на Флобера - новеллиста. Романтизм соответствовал его творческим устремлениям тогда, когда, будучи совсем юным, Гюстав Флобер на порыве одного только воодушевления, отличающимся от изнурительной работы мысли будущего романиста, писал стихи. Как только начинающий литератор выходит из нежного возраста, начинает относиться более серьезно к искусству, в нем развивается критический подход к литературе. Тут же он обнаруживает непреодолимое препятствие, которое ему ставит романтическая «концепция Красоты как продукта *рефлексивного* Искусства»¹³. Сартр дает пояснение: «...то, что постепенно выходит на передний план, является рефлексивным контролем, который означает, что отображение *Я* писателя [романтика] в продукте искусства неотлично от его собственного *Я*»¹⁴. Флобер сталкивается с конфликтом, который предстает в качестве проблемы, связанной с присутствием субъективности автора в искусстве, то есть с

¹² « Il y a une chose qui nous perd, vois-tu, une chose stupide qui nous entrave, c'est le "goût", le bon goût. Nous en avons trop, je veux dire que nous nous en inquiétons plus qu'il ne faut. La terreur du mauvais nous envahit comme un brouillard... Si bien que n'osant avancer, nous restons immobiles. Ne sens-tu pas combien nous devenons critiques...? Ce qui nous manque, c'est l'audace... Ne nous inquiétons pas tant du résultat. » (*Ibid.*, p. 1469.)

¹³ « ... la conception de la Beauté comme le produit d'un Art *réfléchi*. » (*Ibid.*, p. 1470.)

¹⁴ « ... mais peu à peu ce qui est mis en avant c'est le contrôle réflexif, ce qui signifie que la réflexion de l'écrivain sur l'œuvre ne se distingue pas de sa réflexion sur soi. » (*Ibid.*, p. 1471.)

саморефлексивностью в произведении. Флобер смог преодолеть этот конфликт, дав рождение своему литературному стилю – имперсонализму. Сущность этого конфликта состояла в том, что романтизм напоминал Флоберу о *секретной ране*, травме детства, ставшей причиной потери субъективности в ребенке, и связанная с этим пассивность Флобера, часто сознательно распознаваемая самим писателем как женственность (вспомним его знаменитую фразу «*Madame Bovary c'est moi*»), эта пассивность, давшая ход обиде, негодованию и мизантропии, препятствовала ему опознать и описать собственные чувства. Жан-Поль Сартр пишет о том, как пассивность Флобера стоит на его пути к выражению чувств: «Попросту, пассивность Гюстава делает процесс называния унилатеральным: вербальный акт причиняет ему боль. Скрюченные, скученные, без будущего и без причины на существование, его чувства не претендуют на то, чтобы как-то определить себя: для него или для других»¹⁵. Сартр дает причину этой травмы: «Известно почему: лишенный материнской заботливости, Флобер никогда не чувствовал, что он пробуждал интерес в других, и, в определенной степени, он довольствуется вести изо дня в день свою жизнь без того, чтобы обращать на это внимание. Стремление определять – то есть знать и делать известным – распознается им, конечно, в каждый момент его жизни, но оно является непробуждившимся. Выйдя из спячки, его немота была бы так бездонна, что слова "не смогли бы преодолеть её"»¹⁶. Холодность и безразличие госпожи Флобер объясняется тем, что, во-первых, двое детей, двое мальчиков, родившихся после Ашиля, старшего брата Гюстава, умерли; а во-вторых, госпожа Флобер ждала девочку, которая должна родиться после Гюстава. Младшая сестра Гюстава и долгожданная дочь

¹⁵ « Simplement la passivité de Gustave rend la nomination univoque : l'acte verbal, chez lui, se fait mal. Recroquevillés, tassés, sans avenir, sans raison d'être, ses sentiments ne préudent pas se désigner : pas plus à lui qu'aux autres. » (Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. I, (Paris: Gallimard, 1971), 152.)

¹⁶ « On sait pourquoi : privé de la sollicitude maternelle, il n'a jamais senti qu'il éveillait l'intérêt chez les autres et, d'une certaine manière, il se borne à vivre au jour le jour sa vie sans s'y intéresser lui non plus. L'intention de désigner – cela veut dire : de connaître et de faire connaître – se retrouve, bien sûr, en chaque moment vécu de son expérience mais elle somnole. S'éveillait-elle, son mutisme est si profond que les mots ne "passeraient pas la rampe". » (*Ibid.*, p. 152.)

Каролина, которая разделяла вместе с братом воспоминания о травматических уроках чтения, неслучайно была названа в честь матери. О маленьком же Гюставе заботились не от большой любви, а из чувства долга. Забота матери без проявления любви развила в ребенке пассивность. Холодная госпожа Флобер, став в свою очередь матерью, видит в повторяющихся смертях детей наказание Господа за убийство собственной матери, которой рождение дочери, то есть госпожи Флобер, стоило собственной жизни. Осознавая вину и мало надеясь на то, что Гюстав не последует за своими братьями и выживет, госпожа Флобер заботилась о нем, но старалась слишком не привязываться. Жан-Поль Сартр описывает это таким образом: «Всего было четыре разочарования: Гюстав был третьим разочарованием. Это, с моей точки зрения, должно объяснить ее странное безразличие к первым двум смертям. Бог даровал ей сыновей, она приняла их из любви к мужу, из чувства долга: семья должна расти и умножаться. Но, когда Бог отнял их у нее, глаза матери были сухими: если Он взял их обратно, это потому, что они были доставлены к Флоберам по ошибке; нужно было начинать снова, как обычно, и стараться лучше; ей не запрещалось надеяться, что следующий ребенок родится девочкой. Все повторялось, думаю, она была поражена: младенцы умирали на руках, несмотря на её искусную и неусыпную заботу, которой она их окружала; у нее была миссия – дать им жизнь, защитить их, и она выполняла свой долг превосходно, бдительно и настороженно, не жалея себя. Полностью невинная, какой она и была, госпожа Флобера видела в умерших детях свое личное поражение: как убийце собственной матери, отношение со смертью казалось ей неразрывными фундаментальными узами этого Мира с миром Потусторонним, главным свидетелем её вины»¹⁷. Каролина ждала девочку, надеясь через нее снова

¹⁷ « Il y eut quatre déceptions : Gustave fut la troisième. C'est par là qu'il faut expliquer, à mon avis, son étrange indifférence aux deux premiers décès. Ces fills, Dieu les lui donnait, elle les acceptait pour l'amour de son mari, par devoir : la famille devait croître et se multiplier. Mais, quand Dieu les lui ôtait, les yeux de la mère restaient secs : s'Il les reprenait, c'est qu'on les avait livrés par erreur aux Flaubert : on recommencerait, voilà tout; on tâcherait de faire mieux ; il n'était pas interdit d'espérer que le prochain rejeton serait une fille. Tout de même, je suppose qu'elle restait frappée : les nourrissons mouraient entre ses mains, en dépit des soins habiles et vigilants qu'elle leur donnait ; elle avait mission de les faire vivre, de les protéger, elle remplissait ses devoirs à merveille, alerte et consciencieuse, sans

пережить утраченное в нескончаемых переездах детство и юность. Очевидно, если бы Флобер родился девочкой, то отношение к нему со стороны матери было бы совсем другим.

Таким образом, детство писателя является одной из нескольких причин, почему Гюстав Флобер не перенимает и не продолжает традицию романтической литературы в своем искусстве.

Очевидно, Флобер разводится не только с практической жизнью, с обществом своего класса, со своим веком, он порывает и со старшим поколением писателей, которых изучал в школе и которых считали *хорошим вкусом* знать его родители, старшее поколение отцов, а так же с романтиками, старшими братьями, с которыми он поначалу разделял общую ненависть к буржуазному классу, но осознав, что романтики – это элита, потерявшая свое могущество и сменившее утраченный меч пером, что сам Флобер, принадлежа к буржуа и не принадлежа к высшему сословию, не может считать себя в праве, которое ставило бы его с романтиками на один уровень, испытывать ненависть к буржуазии, пишет некоторые свои произведения как открытую атаку на романтизм.

Было бы очень поверхностно со стороны серьезных исследователей творчества Флобера считать его писателем XIX века, поскольку вековая последовательность, как мы пытались это продемонстрировать, не имеет смысла в виду того, что заимствование литературного вкуса и преемственность литературной традиции предыдущих веков обрывается на Флобере и усилиями Флобера; она полностью теряет своё значение, обрывает без возможности на восстановление ту связь, что соединяет XVIII век с веком XIX, когда в литературу приходят рыцари ничто, когда идет на подъём идеология «черного гуманизма», когда уничтожается человеческое в человеке; когда ненависть,

jamais s'épargner : tout innocente qu'elle fût, les décès devenaient ses échecs personnels : meurtrière de sa mère, le rapport à la mort semble avoir été son lien fondamental au Monde et à l'Autre, la source première de sa culpabilité... »
(*Ibid.*, p. 91.)

зависть, злоба и страх искажают мир искусства и мир науки, социальные, торговые и любовные отношения до неузнаваемости; когда реальность становится до крайности невыносимой, что целый народ жаждет впасть в массовый психоз, дереализовать реальность, уничтожить историчность, достичь в конечном итоге любыми способами гармонии и порядка.

Флобер определенно стоит вне XIX века. Последовательность литературной традиции начинается после с Флобера и после Флобера, она начинается с XX века, в котором влияние Флобера на писателей и философов было значительным.

ГЛАВА 3

ВАЖНОСТЬ КОНФЛИКТА

Конфликтность – вот то, на что эта тема обращает внимание.

Конфликтность фигуры Флобера – это то, что, казалось, взял на вооружение Жан-Поль Сартр, когда выразил желание написать биографию автора «Мадам Бовари», чье детство, этот решающий период, что определяет дальнейший выбор карьеры и курс жизни, в своей сущности совсем не было похожим на детство философа. Когда мы говорим о конфликте, то имеем в виду совсем не то различие, на которое часто обращают внимание критики, когда сравнивают Флобера и Сартра (темперамент, вкусы, привычки, взгляды: «Сартр, к примеру, был плодовитым, писал быстро, у него всегда было больше, чем один проект на руках. Флобер, с другой стороны, был медлительным в своем усердии, он мог провести несколько лет за написанием книги, делая при этом бесконечные исследования и пересмотры»¹⁸), и не то, что по этому поводу говорит сам Сартр, видя главное и важное различие в том, что Гюстав Флобер был недолюблен (*mal aimé*), тогда как его, автора биографии «Идиот в семье», мы узнаем из новеллы Сартра «Слова», обожали.

Важность конфликта для понимания биографии «Идиот в семье», мы рассмотрим на примере современной критики.

Джулиан Барнс (Julian Barnes), английский писатель, автор романа «Попугай Флобера», который ставит в своей книге цель – не столько определить границы между правдой и искусством, как он это и намеревался сделать в произведении о Флобере, сколько найти в искусстве долю правду, а в

¹⁸ «Sartre, for example, was prolific, he wrote quickly, he always had more than one project on the go. Flaubert, on the other hand, was painstakingly slow, he could take years to write a book, endlessly researching and revising it.» (Gary Cox, *The Sartre's dictionary* (New York: Continuum International Publishing Group, 2008), p. 79.)

правде долю искусства, то есть размыть эти самые границы¹⁹, не совсем верно понял работу философа, увидев в ней, он это показывает в романе, бесполезную в своем громадном объеме беллетристику (*fiction*): «Жан-Поль Сартр: Провёл десять лет за написанием *L'Idiot de la famille*, когда мог бы писать с таким же успехом маоистский трактат. Претенциозная Луиза Коле, вечно надоедающая Гюставу, который только и хотел, чтобы его оставили в покое. Заключение: "Лучше растратить свою старость по мелочам, чем сделать с ней совсем ничего"»²⁰.

Более того, свое непонимание Джулиан Барнс выразил в рецензии, которую он пишет для *London Review of Books*, на «Идиота в семье». В этой рецензии английский писатель не только привел замечаемое многими критиками и высказанное самим Сартром различие между философом XX века и писателем XIX, но также попытался истолковать его. Джулиан Барнс для *London Review of Books* пишет: «Сартр любил порассуждать о том, что есть одно большое и значительное различие между им и Флобером: в детстве его любили и баловали, тогда как Флобер был недолюблен (*mal aimé*). Даже если мы примем этот тезис (который, конечно, принадлежит Сартру в обоих случаях), его парадоксальный эффект в том, чтобы связать две личности вместе, личность *biographer* и фигуру *biographee*, еще теснее: поскольку Сартр в некотором отношении завидовал недолюбленности Флобера. Детство Сартра было бесстыдно счастливым, как он вспоминает в «Словах»; но после прочтения *L'Idiot de la Famille*, трудно не почувствовать, что это ранее детское счастье было отчасти ненавистным ему. Как эгоистично и непростительно

¹⁹ К примеру, герой романа приводит в пример ошибки, сделанные известными авторами в описании правдивых ситуаций: «Yevtushenko, for example, apparently made a howler in one of his poems about the American nightingale. Pushkin was quite wrong about the sort of military dress worn at balls. John Wain was wrong about the Hiroshima pilot. Nabokov was wrong – rather surprising, this – about the phonetics the name Lolita. There were other examples: Coleridge, Yeats and Browning were some of those caught out not knowing a hawk from a handsaw, or not even knowing what a handsaw was in the first place.» (Julian Barnes, *Flaubert's Parrot* (London: Picador, 1984), p. 76.)

²⁰ «Jean-Paul Sartre: Spent ten years writing *L'Idiot de la famille* when he could have been writing Maoist tracts. A highbrow Louise Colet, constantly pestering Gustave, who wanted only to be left alone. Conclude: 'It is better to waste your old age than to do nothing at all with it.» (*Ibid.*, p. 155.)

несправедливо со стороны буржуазной семьи налагать незапятнанное счастье на будущего марксиста, экзистенциалиста и создателя Рокантена. Семья Флоберов, с другой стороны, была в большей мере буржуазна, однако снабдила Флобера необходимым количеством травмы и несчастья, которых Сартра лишили»²¹. Джулиан Барнс, скорее выступая в роли романиста, нежели критика, наделяет Сартра завистью к положению Флобера в качестве недолюбленного дитя, уверяя в том, что экзистенциалист стыдился своего счастливого детства. Не нужно далеко ходить за аргументами, которые были бы способны показать и доказать неправоту рецензента, поскольку сам автор рецензии, не замечая того, противоречит себе самому в том же параграфе, говоря: «Его отец, действительно, умер, до того, как Жан-Поль Сартр мог осознать фигуру отца, но даже это, он проясняет в «Словах», было чрезвычайно удачным обстоятельством: пока каждый мальчик был своего рода Энеем, тяжело передвигающимся с Анхисом на своей спине, он единственный, кто был свободен, свободен и преисполнен отвращением при виде всех этих невидимых прародителей, восседающих верхом до самой смерти на своих сыновьях. Не смотря на это, существует темная сторона такого безотцовского счастья: "Скорая смерть моего отца лишило меня должного Эдипова комплекса"»²². Сам Джулиан Барнс и приведенная цитата автора «Слов» указывают на свободу, которую Жан-Поль Сартр получил с ранних лет со смертью отца. Нужно здесь

²¹ «Sartre liked to argue that there was one great and significant difference between himself and Flaubert: he was loved and pampered as a child, whereas Flaubert was *mal aimé*. Even if we accept this thesis (which is, of course, Sartre's own, in both cases), its effect, paradoxically, is to bind the two men together as biographer and biographee even more closely: for Sartre in a way envied Flaubert his unlovedness. Sartre's infancy was shamelessly happy, as he recalls in *Les Mots*: but after reading *L'Idiot de la Famille*, it's hard not to feel that this early happiness was in part begrudged. How selfish and irredeemably unfair of this bourgeois family to have inflicted untarnished contentment on the future Marxist, Existentialist and creator of Roquentin. The Flaubert family, on the other hand, was more properly bourgeois and supplied the correct degrees of trauma and unhappiness which Sartre was deprived of.» (URL: <https://www.lrb.co.uk/v04/n10/julian-barnes/double-bind> (дата доступа: 15.05.18))

²² «His father died, it is true, before Jean-Paul was aware of him, but even this – he makes clear in *Les Mots* – was a deeply fortunate occurrence: while every other male child is an Aeneas slogging around with an Anchises on his back, he alone was free – free and filled with loathing at the sight of all those invisible progenitors astride their sons for the whole of their lives. And yet, and yet, there is a horrid shadow to this fatherless felicity: 'The speedy departure of my father deprived me of a proper Oedipus complex.'» (URL: <https://www.lrb.co.uk/v04/n10/julian-barnes/double-bind> (дата доступа: 15.05.18))

также добавить, что свобода была ему обеспечена любовным и нежным отношением в доме, где рос и воспитывался будущий философ. Если верить Сартру, который уделяет большое значение флюберовской пассивности, то Гюстав, не дополучив любви и ласки, утратил свою свободу. Свобода и пассивность несовместимы. Флобер прожил всю свою жизнь в Круассе без свободы, подобно заключенному. Сартр в первом томе называет его *отшельником Круассе*: «... "отшельник Круассе," этот "оригинал", этот "нелюдим", этот "медведь", никогда он не будет тем, кем был Стендаль с раннего детства – индивидуалистом»²³. Жан-Поль Сартр говорит, что выбор отшельничества, сделанный Флобером, не был продиктован свободой. И действительно, Флобер сам подтверждает мысль Сартра. *Отшельник Круассе* пишет в письме к Жорж Санд, датированном за 28 февраля 1874: «Но судьбу не выбирают, ей подчиняются. Я был трусом в юности, я боялся жизни! За все нужно расплачиваться»²⁴. Именно страх жизни побуждает Флобера принять решение затвориться в Круассе.

Безусловно, пассивность в каждом произведении Флобера. Не беря во внимание его имперсональный стиль письма, она может быть обнаружена благодаря такому любопытному факту: писатели натуралистского движения в литературе, в основном Золя, признавали во Флобере. Натуралисты, известно, видели человека как продукт окружающего его условия.

Остается разобраться с вопросом, ответ на который представляется вполне очевидным. Испытывал ли на самом деле Жан-Поль Сартр зависть по отношению к Флоберу, как это предполагает Джулиан Барнс, усматривая в этом чувстве эффект, что связывает Сартра с Флобером?

²³ « ... "l'hermite de Croisset", cet "original", ce "solitaire", cet "ours", ne sera jamais ce que Stendhal fut dès sa petite enfance : un individualiste. » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. I, p. 81.)

²⁴ « Mais on ne fait pas sa destinée, on la subit. J'ai été lâche dans ma jeunesse, j'ai eu peur de la vie ! Tout se paye. » (URL: <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1874.htm> (дата доступа: 15.05.18))

Можно лишь сказать, что зависть к Флоберу со стороны Сартра было бы сродни зависти свободного гражданина к заключенному.

Жан-Поль Сартр, сделавший понятие свободы центром своих философских сочинений, не мог завидовать исключаящему свободу положению *отшельника Круассе*. Джулиан Барнс, как и многие критики, спекулирующие по поводу правдоподобности биографического труда Жана-Поля Сартра, всячески пытается игнорировать конфликт, стараясь обнаружить связь там, где никакой связи нет, совершая ту же самую ошибку, за которую критикует Сартра. Ошибку *романизации* жизни писателя.

В названии рецензии «Двойная Связь» (*Double Bind*) обнаруживается желание английского автора не замечать пропасть, разверзающуюся между двумя фигурами. Джулиан Барнс не смог распознать в этой пропасти воплощение того самого конфликта, который привел бы нас к пониманию личностного кризиса Флобера в его тотализирующей силе. Именно Жан-Поль Сартр, полностью контрастирующая с Флобером фигура, отбрасывая черную, как сама бездна, тень, на жизнь Флобера, создает, таким образом, конфликт, в котором проявляется в свою очередь фигура писателя, *отшельника Круассе*. Как бы парадоксально это не казалось, но именно разительная непохожесть автора «Тошноты» и автора «Мадам Бовари» сделала возможным извлечение Гюстава Флобера из глубин ничто на поверхность бытия. Судьба Гюстава Флобера сложилась именно так, как о ней пишут многие исследователи сегодня, благодаря конфликту: благодаря конфликту Флобер сделал выбор в пользу воображаемого, осознал свое призвание литератора, смог создать уникальный стиль и эстетику искусства; благодаря конфликту романы Флобера нашли спрос в обществе; благодаря конфликту по сей день Флобера считают одним из величайших писателей истории.

Разверзающуюся пропасть – вот то, что заметил и взял на вооружение Жан-Поль Сартр, когда собирался писать биографию. Приведем слова самого философа: «С ним, я нахожусь на пределе, на границах воображаемого...

Флобер представляется мне точной противоположностью моих собственных воззрений на литературу: тотальная безучастность и поиск внешнего идеала, который полностью не является моим... Флобер начал очаровывать меня только потому, что я видел в нем, с каждой точки зрения, свою противоположность. Я спрашивал себя: "Как возможен такой человек"»²⁵.

Проблема, положенная в основе данного исследования, являет себя тогда, когда мы приходим к необходимости конфликта, чтобы приблизиться к пониманию произведений Флобера. Исходя из жизненного конфликта, важность которого мы пытались показать в этой главе, словом, перенимая *прогрессивно-регрессивный метод*, который Жан-Поль Сартр применяет для написания «Идиота в семье», мы попробуем дать интерпретацию незаконченного романа Гюстава Флобера «Бувар и Пекюше».

²⁵ «With him, I am at the limits, at the very frontiers of the dream... Flaubert represents for me the exact opposite of my own conception of literature: a total disengagement and the quest for a formal ideal that is not at all mine... Flaubert began to fascinate me precisely because I saw in him, from every point of view, the contrary of myself. I asked myself: "How is such a man possible"» (Dominick LaCapra, *A Preface to Sartre* (New York: Cornell University Press, 1987), p. 198.)

ГЛАВА 4

ПО НАПРАВЛЕНИЮ К ФЛОБЕРУ. ОБОСНОВАНИЕ ПРИМЕНЕНИЯ РЕГРЕССИВНОГО МЕТОДА

Гюстав Флобер начал работу над романом после падения Второй империи, в течение которой его *программа*, как утверждает Жан-Поль Сартр, находилась в синхронизации с историческим временем, с периодом, в котором Флобер чувствовал себя на своем месте благодаря тому, что Вторая империя предоставляла ему самые превосходные способствующие творчеству условия: тирания Второй империи, удовлетворяя садизм и мизантропию писателя, снабжала его, по мнению философа, обильным ресурсом творческой силы, берущим исток из ненависти народа: «Тем более безучастен артист перед катастрофами, что несут людям смерть, чем сильнее он ненавидит весь человеческий род. Определенное наслаждение ненавистью не остается неиспользованной в этом случае; оно может легко быть преобразовано в эстетическое удовольствие, и художник будет упиваться восторгом, *созерцая* кровавые судороги ненавистного существа, стараясь с максимальным прилежанием запечатлеть их в своём искусстве, стиль которого поместит их в вечность»²⁶.

В императоре Наполеоне III Флобер видел брата по искусству, который через политику достигал эстетических целей искусства-невроза (*l'art-neurosis*): «...Он [Наполеон III] выявитель, разоблачитель и воплощение человеческого положения как низости и как абсурдности, он тот, благодаря кому происходит скандал; тот, кто показывает хмурым и надменным Сенаторам, ханжеским буржуа с улицы Пуатье чистый и естественный позор жизни; тот, кто своим

²⁶ « D'autant plus impassible, l'artiste, devant les catastrophes qui ravagent les peuples qu'il déteste davantage le genre humain. Un certain plaisir de haine n'est pas inutile, en ce cas : il se changera aisément en plaisir esthétique et l'on aimera *contempler* les soubresauts sanglants de la bête haïe, on s'appliquera à les rendre par une œuvre dont le style les fixera dans l'absolu. » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. III, p. 459.)

всемогуществом, систематически высмеивая *народ*, обнаруживает, что человеческое чувство собственного достоинства – гнусный фарс; тот, чья миссия, в общем, – преобразовать свое правление в произведение искусства...»²⁷. Благодаря тирании, являющейся политической версией осуществления задач, которых старался достигнуть Флобер в области искусства, Жан-Поль Сартр приравнивает Наполеона III к Гарсону – к разрушающему своим смехом мир гиганту («Главная черта Гарсона – это гигантизм презрения»)²⁸, созданным юным Флобером примерно в 1835-ом году. Сартр пишет: «Наполеон – который кажется в глазах Флобера сочетанием Гарсона и де Сада – в совершенстве обоснован: он вошел в *подходящий момент*, чтобы олицетворить *отчужденность* и *деморализованность* толпы; для Флобера, власть – самая эффективная форма действия – терпима только в том случае, если она систематически применяется, чтобы разрушать, позорить, унижать. Если мир – это Ад, то только достойнейший суверен обладает могуществом дьявольского права, то есть могуществом перевернутого божественного права; он должен быть, в том или другом случае, ипостасей Сатаны»²⁹.

Указывая на наличие в императоре Наполеоне III фигур де Сада, Гарсона и Сатаны, Сартр делает очевидной отсылку на творческие порывы юного Флобера: роль Гарсона была в своей сути приготовлением Флобера к актерской

²⁷ «... c'est le Révélateur, le Dénonciateur et le Réalisateur de la condition humaine comme abjection ou comme absurdité, c'est celui par qui le scandale arrive, celui qui révèle aux Sénateurs mornes et superbes, aux pieux bourgeois de la rue de Poitiers le scandale pur et fondamental de vivre, celui qui, par sa toute-puissance, ridiculisant systématiquement les *personnes*, révèle que la dignité humaine est une farce ignoble; celui qui a mission, somme toute, de transformer son règne en une œuvre d'art... » (*Ibid.*, p. 461.)

²⁸ « Le premier trait du Garçon, c'est donc un gigantisme de mépris... » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. II, p. 1227.)

²⁹ « Du coup Napoléon – qui paraît aux yeux de Flaubert, un composé du Garçon et de Sade – s'en trouve parfaitement justifié : il est venu à *son heure* représenter à la foule l'*aliénation* et la *démoralisation*; pour Flaubert le Pouvoir – c'est-à-dire la forme la plus efficace de l'action – n'est tolérable que s'il s'emploie systématiquement à détruire, à dégrader, à avilir. Si le monde est l'Enfer, le souverain le plus digne ne tien sa puissance que de droit diabolique – c'est-à-dire d'un droit divin retourné; il faut qu'il soit, d'une manière ou d'une autre, une hypostase de Satan » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. III, p. 460.)

карьере, о которой он мечтал с детства, но которая привела его к поприщу писателя. Образ Сатаны присутствует в рассказах юности *Voyage en Enfer* и *Agonies*, где выразилась мизантропия писателя, представляющего мир в своих произведениях Адом, в котором Сатана – Бог нашей Вселенной. Рассказ *Rêves d'enfer* является, по мнению биографиста, удовлетворением садистических желаний, вызванных яростью и мизантропией писателя ко всему человечеству: «Вкратце, ярость гложет его, он пытается утолить её воображаемым злодеянием, которое простирается на все человечество в целом, но не причиняет никому зла»³⁰. Известно, что Маркиз де Сад наряду с Шекспиром, Франсуа Рабле, Сервантесом и Гомером был одним из тех писателей, которые оказали на Флобера значительное влияние. Жан-Поль Сартр также добавляет, что императорское положение Наполеона III видится Флоберу как воплощение гигантизма Гарсона: «... отношение императорской фигуры с космической тотальностью в обоих случаях почти идентична»³¹.

Все это велось к тому, чтобы обнаружить подобие Второй империи с детством и ранней юностью Флобера, то есть с преневротическим периодом (до отъезда в Париж), который Сартр называет «золотым веком». Доказав, что Вторая империя была для Флобера возвращением «золотого века», мы имеем все основания использовать регрессивный метод в нашем исследовании. Этот метод здесь заключается в том, чтобы переложить характер конфликта и последующего невротического припадка, случившийся в 1844-ом году, на кризис, происшедший с Флобером в 1870-ом году в результате падения Второй империи. Оба события символизируют *изгнание из Рая*, утрату «золотого века», что влечет за собой кризисную ситуацию. Найдя нашему предположению твердое основание, мы попытаемся так же, как это удалось сделать Сартру в

³⁰ « Bref la rage l'obsède, il tente de l'assouvir par une méchanceté imaginaire, qui s'étend à l'espèce entière et ne fait de mal à personne » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. I, p. 265.)

³¹ « ... le rapport du personnage impérial à la totalité cosmique est dans l'un et l'autre cas presque indétique... » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. III, p. 461.)

биографии, дать истолкование произведению Флобера, написанному (или в нашем случае недописанному) после пережитого кризиса 1870-го года.

ГЛАВА 5

ЕЩЕ ОДИН КОНФЛИКТ! ПОПЫТКА СДВИНУТЬ «ЗОЛОТОЙ ВЕК»

Несмотря на то, что историки, говоря о Франции, подразумевают под «золотым веком» реформы 1879-1881 гг., которые установили демократию печати, даровав закон, устраняющий цензуру и ограничения свободы слова, мы утверждаем, что репрессивное в отношении печати (и не только печати) время Второй империи было для Флобера действительным «золотым веком», реминисценцией периода раннего детства до невроза, отмеченным пантеистическим переживанием чувства слияния с окружающим миром, тем особым чувством, которое слова бессильны передать напрямую.

Пантеистическое растворение было основополагающей темой ранних рассказов Флобера, которая обнаруживает связь с жизнью писателя: а именно указывает на ступоры малолетнего Гюстава, который из-за своей ретардации был объектом насмешки всей семьи. Эти ступоры – следствие его *скрытой травмы*, которая дает о себе знать в пассивности Флобера. Ее генезис был показан во второй главе. Пассивность, Жан-Поль Сартр объясняет, встает на пути писателя к достижению и схватыванию своих чувств в попытке придать им языковую форму: «Гюстава посещают восторги и желания, что на мгновение занимают его, но которые разрушаются о незначительное препятствие. Он скорее покорялся им, чем пытался подчинить их: до своего несчастья, что концентрирует всю его волю в страдании, он пассивно принимает страсти, поскольку ему не хватает того минимума синтетической активности, что позволило бы ему продлить их на мгновение и сделать их частью себя самого»³². Применяемый в ранних произведениях способ, которым

³² «... Gustave est visité par des ravissements et par des désirs qui l'occupent un moment et s'effondrent au moindre obstacle. Il s'abandonne plutôt qu'il ne conquiert : avant le malheur qui rassemblera toute sa puissance de souffrir, il

Флобер пытается преодолеть негативное воздействие пассивности обнаруживается в попытке изобразить эти конкретные чувства (к примеру, любовь, ненависть) через нахождение общего места для этих чувств или общего состояния, кульминацией которого являлось сознательное изобретение пантеистического растворения. Ярким примером служит герой рассказа *Quidquid volueris* Джалио, который испытывает слияние с окружающей природой благодаря возникшей любви к женщине, это слияние – и есть описание любовного чувства: «Там, где рассудок кончался, сердце перенимало свое правление. Оно было бескрайним и бесконечным, поскольку он принял мир в свою любовь. И он любил Адель (до ревности), сначала так, как природу в целом, кроткой и универсальной симпатией; потом мало по малу эта любовь увеличилась до такой степени, что нежность к другим существам угасала. Действительно, мы все родились с уже определенным количеством нежности и любви... Брось бочки с золотом на поверхность пустыни, песок в конечном итоге поглотит их, но собери их воедино, и ты сформируешь пирамиды. И он вскоре сосредоточил всю свою душу на одной единственной мысли и жил только этой мыслью»³³.

Если говорить, что время Второй империи было для Флобера реминисценцией «золотого века» в детстве писателя, то необходимо доказать, что он испытывал в этот поздний период похожее пантеистическое слияние, по крайней мере, доказать, что условия Второй империи обеспечивали возможность такому опыту. Прежде чем углубиться в пантеистическое настроение Второй империи, следует отметить два важных момента, которые явятся подтверждением нашему доказательству.

reçoit ses passions mais ce qui lui fait défaut, c'est le minimum d'activité synthétique qui lui permettrait de les prolonger un moment et de les intégrer à l'unité de sa personne. » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. I, p. 223.)

³³ « Oû l'intelligence finissait, le cœur prenait son empire, il était vaste et infini car il comprenait le monde dans son amour. Aussi il aimait Adèle (avant la jalouseie) mais d'abord comme la nature entière, d'une sympathie douce et universelle puis peu à peu cet amour augmenta, à mesure que la tendresse pour les autre êtres diminuait. En effet nous naissons tous avec une certaine somme de tendresse et d'amour... Jetez de tonnes d'or à la surface du désert, le sable les engloutira bientôt mais réunissez-les en un morceau et vous formerez des pyramides. Eh bien il concentra bientôt toute son âme sur une seule pensée et vécut de cette pensée. » (*Ibid.*, p. 222.)

Во-первых, «Золотой век» в детстве Флобера был охарактеризован отцовской любовью по отношению к недолюбленному ребенку, которая хоть и продолжалась недолго, но которая оставила в памяти Флобера воспоминания об эйфории «золотого века». Жан-Поль Сартр особенно обращает внимание на незначительное влияние отцовской нежности на развитие самосознания в ребенке и на ее критические вызванные разочарованием доктора Флобера своим сыном последствия (здесь следует также увидеть в отмежевании отца от бестолкового сына эпитомию *изгнания из Рая*): «... нет никакого сомнения в том, что в свои первые годы Гюстав был объектом любви Ашиля-Клеофаса, и мы придем к этому, когда снова пойдем величественной дорогой прогрессивного синтеза. Верно, что эта любовь – единственно только потому, что это была отцовская любовь – вмешивается слишком поздно в его протоисторию, то есть после того, как ребенок постепенно осознавал и определял себя под опытным руководством матери, которая уже сформировала его. Доктор Флобер любит недолюбленного ребенка. Это главное, но этого недостаточно. Этого было бы, может быть, достаточно, если бы не капризное непостоянство Ашиля-Клеофаса (то есть, конечно, то, что Гюстав принимает за капризы), которое низвергнет маленького фаворита с высоты его фальшивого величия, чтобы сменить его, после этого ужасного позора, недостойным соперником, узурпатором Ашилем. Без сомнения, несмотря на её недостаточность, нежность отца была познана Флобером в первые годы как победоносное счастье, которое *почти* оправдывало неудавшееся рождение младших сыновей, братьев Гюстава; доказательство этого, мы увидим, в том, что Гюстав сохранил о своем раннем детстве несколько ослепительных воспоминаний. В то время мальчик еще не может предвидеть, что хирург станет основным фактором его будущей фрустрации...»³⁴.

³⁴ «... nul doute que Gustave, en ses premières années, n'ait fait l'objet de l'amour d'Achille-Cléophas : nous y viendrons quand nous reprendrons la voie royale de la synthèse progressive. Il est vrai que cet amour – du seul fait que c'est celui de Père – intervient trop tard dans sa protohistoire, c'est-à-dire après que l'enfant se soit peu à peu découvert et *fixé* sous les mains expertes qui l'ont constitué. Le docteur Flaubert *aime le Mal-aimé*. C'est capital, ce n'est pas assez. Ce le serait peut-être sans l'inconstance capricieuse d'Achille-Cléophas (c'est-à-dire, bien entendu, ce que

Гюстав Флобер, как и в раннем детстве, во времена Второй империи снова был приближен, облюбован и обласкан отцом семьи, или можно сказать, отцом страны, отцом существующего режима. В 1866 году Флобер получает крест Почетного Легиона, знак, который, нужно здесь обратить внимание, видится ему как проявление, прежде всего, любви. Жан-Поль Сартр цитирует формульную, повторяющуюся благодарность принцессе Матильде за дарованный почет и присужденную награду: «То, что приносит мне удовольствие в красной ленте, это радость тех, кто любит меня»³⁵. Параллель с ранним детством еще более станет очевидной, если принять во внимание, что «золотой век» взрослого Гюстава Флобера содержит элемент сбывшейся мечты – заслужить одобрение отца – которая целиком переворачивает ситуацию, переходя от неприятия и осуждения (процесс романа «Мадам Бовари») к любовному признанию его со стороны императора, выступающим в качестве фигуры отца. Реальный случай имел обратный порядок: любовь отца сменилась неприятием. Так же, как Сартр в первом томе указывает на незначительность отцовской любви, пришедшей довольно поздно к ребенку, автор биографии указывает на бесполезность креста Почетного Легиона, символа императорской (отцовской) любви: «Когда общество построено иерархично, когда оно в высшей степени интегрировано, когда оно в стадии расширения, словом, когда оно в своем восходящем "периоде", почести бесполезны: знак уважения один и неделим; хотя у каждого *свой* знак отличия, созвездие этих подчиненных

Gustave prend pour des caprices) qui précipitera le petit favori du haut de sa grandeur empruntée pour le remplacer, après cette affreuse disgrâce, par un indigne, par l'usurpateur Achille. N'importe, malgré son insuffisance, la tendresse du père est vécu, dans les premières années, comme un bonheur de gloire qui justifierait *presque* la naissance inopportune de son fils cadet : le preuve en est, nous le verrons, que Gustave a gardé de sa petite enfance quelques souvenirs éblouissants. A cette époque, le petit garçon ne peut encore prévoir que le chirurgien-chef sera le facteur principal de sa frustration prochaine... » (*Ibid.*, p. 232.)

³⁵ « Ce qui me fait plaisir dans le ruban rouge, c'est la joie de ceux qui m'aiment. » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. III, p. 556.)

является не более чем иерархической структурой, поскольку она представляется в каждом как цельность в своей части»³⁶.

Во-вторых, олицетворяя себя с романтиками, юный Гюстав периода «золотого века» был полон ненависти к буржуазному классу, принадлежать к которому считал постыдным, лелея одновременно мечту об избранничестве, о принадлежности к благородному сословию. Флобер мечтал о деклассировании, роскоши и элегантности маркизских палат, считая богатство и изысканность составляющими благородное рождение. Страсть к роскоши у Флобера маскировалось романтическим желанием обладать невозможным идеалом. Жан-Поль Сартр пишет, что друг юности писателя Альфред Лепуатьен, идеальное воплощение романтического героя для Флобера благодаря своему экстравагантному стилю жизни, выказывающему себя в неограниченных растратах и в саморазрушении, что имеет задачей возвеличить через приближающие гибель поступки и привычки красоту души, спровоцировал в молодом Гюставе желание шика, который он всю жизнь будет ассоциировать с принадлежностью к благородному слою населения (вспомним Эмму Бовари). Наиболее ясно доказывает приближенность Альфреда к романтикам, несмотря на его буржуазное происхождение и, несмотря на то, что Альфред Лепуатьен не создал ни одного выдающегося романтического произведения, следующее великолепное в своих сравнениях изложение Сартра: «Бодлер, по крайней мере, принуждал говорить Красоту; Альфред говорит от своего собственного имени; *первый* создавал произведения искусства, *второй* настаивает на том, чтобы *быть им*. Не будем путать его с теми, кто ближе к концу века хотел «сделать произведение искусства из своей жизни»; Альфред пускает свою жизнь на самотек, он предпочитает своё бытие: ту самую субстанцию, которую он намеревается с помощью одной полностью негативной операции раскорчевать

³⁶ « Quand une société est structurée en hiérarchie, quand elle est puissamment intégrée, en pleine expansion, bref dans sa période « montante », *les honneurs* sont inutiles : l'honneur est un et indivisible ; bien que chacun ait *son honneur*, l'ensemble de ces aliénations n'est autre que la structure hiérarchique, en tant qu'elle est présente en chacun comme un tout dans sa partie. » (*Ibid.*, p. 560.)

все то, что еще остается от человека для того, чтобы вывести на свет в своей дерзкой безупречности эстетику. По этой причине, главным образом, он и отказывался писать: функция произведения искусства никогда не была в том, чтобы производить другие произведения. Это артистическая деятельность простолюдина. В попытке отдаться сверхчеловеческому беспристрастию камня Венеры, Альфред, уверенный в своей внутренней красоте, преобразовался в статую, мечтающую стать скульптором»³⁷. Альфред Лепуатьен просто-напросто купил мечту: своей выкупленной деньгами свободной и беззаботной, но не лишенной риска жизнью, эстетикой саморазрушения, атакующей буржуазный принцип сохранения и самосохранения, он, казалось, искупил свое буржуазное происхождение. Богатство – вот то, что для Флобера было средством достижения статуса привилегированного сословия. И действительно, Жан-Поль Сартр в пятом томе объясняет, что Флобер относился к роскоши и к почету королевского дворца, где он был принят, как к движущей силе, которая способна трансцендировать его из одного социального класса в другой: «Он, как провинциал, позволяет себе преследовать полусвет и могущество денег, поскольку его приняли в высшее императорское общество. Без Матильды, он чувствовал бы себя, каждый раз возвращаясь в Париж, матросом, который после благородного одиночества дальнего моря, пришвартовывается в первый попавшийся порт. Он приезжает в столицу не для того, чтобы якшаться со всяким сбродом, но за тем, чтобы удерживать там свой ранг, который тут же возвращается ему. Его основная льгота, та, что разрешает ему все остальные льготы, та, что позволяет ему в конкуренции против целого общества играть в

³⁷ « Baudelaire, du moins, faisait parler la Beauté ; Alfred parle en son propre nom ; celui-là créait des œuvres d'art, celui-ci prétend *en être une*. N'allons pas le confondre avec ceux qui, vers la fin du siècle, on voulu « faire une œuvre d'art de leur vie » : Alfred laisse couler sa vie à vau-l'eau, il lui préfère son être : c'est sa substance même qu'il entend, par une opération toute négative, débroussailler de ce qu'elle conserve d'humain pour la mettre au jour dans son insolente perfection esthétique. C'est par cette raison, surtout, qu'il est détourné d'écrire : la fonction d'une œuvre d'art n'a jamais été de produire d'autres œuvres. C'est affaire à l'artiste, qui est un homme. En tentant de se donner l'impassibilité surhumaine d'une Vénus de pierre, Alfred, confiant dans la beauté de son être intime, se mue en une statue rêvant d'être sculpteur. » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. I, pp. 1018-1019.)

«"деклассирование наверх". »³⁸. Поэтому награда и приемы у принцессы в императорском дворце потакали детской мечте Флобера – принадлежать к обществу благородных кровей. Посещая баллы и ужины во дворце, он часто вспоминает в своих письмах эти мероприятия, словно они имели место во сне: «Балл в Тюльери остается в моей памяти сказкой, мечтой»³⁹. Жан-Поль Сартр также находит в переписке Флобера с Матильдой упомянутое писателем сравнение своей жизни во время уже ушедшей Второй империи со сном: «18 февраля 71, к той же Матильде: "Мне кажется, что эта война идет уже 50 лет, что *вся моя жизнь до нее была лишь сном*, и что Пруссы всегда будут находиться в нашем тылу".»⁴⁰. Сартр объясняет похожее на сон впечатление Флобера от событий во времена Второй империи долгожданной компенсацией, сделавшей возможной осуществление сокровенного желания ранней юности Флобера – перейти от подчиненного (отца и старшего брата), к феодалу (младшей сестры), играя, таким образом, в *социальное продвижение*: «...эта насыщенность жизни приводит его в восторг, возрождает в нем первичное возмещение и старые фантазии о феодализме, но он сразу же инкорпорирует их объективное значение и абсолютную ирреальность, помещая их во внутренний универсум»⁴¹.

В доказательство того, что Гюстав Флобер рассматривал, обогащая объективность ситуации воображением, награду и прием во дворце как

³⁸ « Il se permet de hanter le demi-monde et les puissances d'argent, ce provincial, parce qu'il est reçu dans la haute société impériale. Sans Mathilde, il aurait, chaque fois qu'il se rend à Paris, le sentiment du matelot qui, après la noble solitude de la haute mer, tire sa bordée à la première escale. Il ne vient pas dans la capitale pour s'encanailler mais pour y tenir le rang qui lui revient. Et son allègement fondamental, celui qui lui permet tous les autres, c'est qu'il y peut, avec le concours de toute une société, jouer au "déclassement par en haut". » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. III, p. 529)

³⁹ « Le bal des Tuileries reste dans mon souvenir comme une chose féerique, comme un rêve.» (URL: <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/67b.html> (дата доступа: 15.05.18))

⁴⁰ « ... le 18 février 71 à la même Mathilde : "Il me semble que cette guerre dure depuis cinquante ans, que *toute ma vie, jusqu'à elle, n'a été qu'un songe*, et qu'on aura toujours les Prussiens sur le dos." » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. III, p. 531.)

⁴¹ « ... la densité l'exalte, ressuscite en lui la compensation primitive et le vieux rêve de féodalité mais il en intériorise à la fois le sens objectif et la profonde irréalité en la transposant dans son univers intime. » (*Ibid.*, p. 530.)

принятие в высшее общество, как собственное *деклассирование*, можно привести пример его отношение к рыцарскому титулу, когда принцесса сделалась обычным гражданином, когда Флобер в очередной раз доказал, что он действительно *рыцарь ничто*, поскольку смог, полагаясь на одно свое воображение в отсутствие объективного положения Матильды как принцессы, внушить себе преданность и любовь к особе простой, бывшей на тот момент во всем равной ему («Удивительные моменты: когда Флоберу удалось убедить себя в этом [что Матильда все еще принцесса], эта интерпретация исполнила все его обеты: принцесса действительно внушала ему уважение и любовь, следовательно, она была настоящей принцессой...»⁴²), когда не стало Второй империи, а вместе с ней и высшего общества. Жан-Поль Сартр цитирует Гюстава периода после падения Второй империи: «... я воздержусь от голосования. Я больше не ношу свой крест почета...»⁴³. Сартр расшифровывает его слова таким образом, что, дает раскрыться мотиву такого решения: «...Флобер принимал свой крест, когда он приходил к нему сверху и освящал его. Он отвергает его, когда крест делает его членом группы, выбранной общностью коммунаров»⁴⁴. Таким образом, Сартр дает понять, что общество коммунаров не было тем, о чем мечтал Флобер.

Следы пантеистического рассеивания/слияния, которое испытывал Джалио, мы находим на макроуровне, в науке под идеологией «черного гуманизма», отошедшей от накопленных знаний предыдущих веков; в том самом историческом периоде индустриального развития, который разрабатывает своего рода *трансцендентальную* науку вне истории, вне времени, вне разума, науку, что делает попыток просветить человека, ту науку, которая через дегуманизацию человека, присваивая себе его фундаментальную

⁴² « Instants merveilleux : quand Flaubert parvenait à s'en persuader, cette interprétation comblait tous ses vœux : la princesse inspirait vraiment le respect et l'amour, donc c'était une vraie princesse... » (*Ibid.*, p. 542.)

⁴³ « ... je m'abstiendrai de voter. Je ne porte plus ma croix d'honneur... » (*Ibid.*, p. 569.)

⁴⁴ « ... Flaubert a accepté sa croix quand elle venait d'en haut et qu'elle le consacrait. Il la rejette quand elle fait de lui un membre d'un groupe choisi dans la roture par des roturiers. » (*Ibid.*, p. 570.)

человеческую способность к *трансценденции*, соединяет человека с его окружающей средой, детерминирует, загоняет его в рамки, суть клетку, низводит до уровня животного. Эта наука шла путем от знания к незнанию, от бытия к небытию. И все это делалось учеными мужами с одной только целью – дезавуировать себя внутри собственного буржуазного класса, отмежевать себя от рабочих, в отражении взгляда которых после 1848 года профессионалы (*les capacités*) видели себя предателями. Жан-Поль Сартр пишет, в чем состояло их предательство: «Хотя практик живет главным образом на прибавочную стоимость и для прибавочной стоимости, но как только он зарабатывает больше, чем тратит, он скупает земли для того, чтобы походить на помещиков, которыми он восхищается; таким образом, оказывается, что он живет одновременно и на жалование, перечисляемое всеми двумя доминирующими классами, и, уже в меньшей степени, на частный доход»⁴⁵.

Однако являясь единственным людьми, обладающими практическими и техническими знаниями, и имея возможность повлиять на ход науки, все же не сами буржуа производили теории «черного гуманизма» о природе человека, а через буржуазный класс, являющийся своего рода плодородной почвой, заранее удобренной *фальшивым классовым самосознанием*, господствующая идеология в обществе (*объективный разум*) насаждала *черные идеи* о человеке.

Буржуазная наука, продвигающаяся обогатившейся буржуазией, которая к своему стыду обнаружила потребность закрепить человека (пролетария) на своем рабочем месте без возможности продвинуться по социальной лестнице через богатство и отмежевать продукт от производящей его рабочей силы путем дегуманизации. Буржуазия не только действовала в своих личных интересах, но своими действиями она также осуществляла цели переполненного мизантропией *объективного разума*. «Черный гуманизм» – это перевернутое возвращение идеологии «белого гуманизма» привилегированных

⁴⁵ «Cependant, si le praticien vit surtout de la plus-value et pour elle, dès qu'il gagne plus qu'il ne dépense il achète des terres pour ressembler aux hobereux qui le fascinent : ainsi se trouve-t-il vivre en même temps d'un salaire versé par l'ensemble de deux classes dominantes et de la rente foncière à un moindre degré. » (*Ibid.*, pp. 209-210.)

XVIII века с одним только значительным изменением: природа человека, которая априори была в XVIII веке хорошей, стала априори в середине XIX века безнравственной, *черной*. Будучи заранее детерминирован и обусловлен своей средой, человек не мог надеяться, скопив богатство, как это сделали его братья по классу (*les saracités*), стать частью привилегированного класса. Человек, наблюдаемый сквозь линзу «черного гуманизма», демонтировал свои человеческие качества, снисходя до уровня животного, детерминируемого природой, единого с окружающей средой, становился подобием получеловека-полуорангутанга Джалио из рассказа *Quidquid volueris*.

Пантеистическое слияние не ограничивалось только низшим классом, оно пронизывало все общество. Если пролетариат был подвергнут рассеянию через науку, то буржуа – через *фальшивое классовое самосознание*.

В случае буржуа, поскольку знание о себе самом класс профессионалов в силу своего практического характера получает только из социальной среды благодаря действиям в обществе, подобно гегелевскому революционеру, *фальшивое классовое сознание* дает искажение объективной картины себя самого. Недоступность буржуа к *реальному Я* и пассивность Гюстава Флобера, которая так же закрывает ему доступ к своему *Я*, соотносятся здесь между собой в общем конфликте знания и незнания, который Флобер решает пантеистическим рассеиванием. Жан-Поль Сартр пишет о конфликте, который спровоцирован природой *фальшивого классового сознания* буржуазии: «...оно [фальшивое классовое сознание] представляется как противоречивая самой себе *нужда*, так как это одновременно и *жажда знания*, и чрезмерный аппетит к *незнанию*»⁴⁶. Сартр объясняет этот *аппетит к незнанию*: «... но аппетит к незнанию столь же фундаментален; реальное существование – свободного, практического организма – схватывает *понимание себя самого* как ответ, который превосходит и сохраняет в себе вопрос, но который исключает, будучи

⁴⁶ «... elle se présente comme un *besoin* contradictoire en lui-même puisqu'il est en même temps *soif de savoir* et *appétit* profond de *non-savoir*. » (*Ibid.*, p. 223).

пережитком, другой тип ответа – объективное знание, другими словами, понимание как самодостаточность вопрошаемого отличается от знания или независимости и формулировки вопроса через дискурс; понимание предполагает, что вопрошаемый ответом представляет себя себе *в качестве другого* или так, как его видят другие»⁴⁷. Далее Жан-Поль Сартр пишет о важной особенности аппетита к незнанию, которая приведет нас к пониманию пантеистического рассеивания, к переходу из бытия к небытию: «Думать – это не *ставить себя* под вопрос, но обречь себя на то, чтобы обнаружить, рано или поздно, прямо или косвенно, что постанова под вопрос является практическим фундаментом нашего бытия и что оно не может быть упразднено какими либо ответами, поскольку мы как вопрошающие и вопрошаемые, оба, производим эти вопросы, что служат нам основой новых вопросов. Тем не менее, *отказ знать* не может быть в форме *преднамеренной воли к неведению*. В таком случае, действительно, постанова под вопрос ясно обнаружилась бы как то, что не содержит в себе ответа. Аппетит к незнанию выдаст себя таким, как он есть, только признав себя основанным на вопросе как изломе бытия. Следовательно, он постулирует себя, напротив, в качестве обусловленного через уже организованную структуру знания»⁴⁸.

Вопрос как составляющий элемент бытия Жан-Поль Сартр рассматривал в своем философском трактате «Бытие и Ничто». Сартр пишет о «бытии чистой

⁴⁷ « Mais l'appétit de non-savoir est aussi fondamental : la vie concrète – celle du libre organisme pratique – enveloppe une compréhension de soi – comme réponse dépassant et conservant en elle-même la question – qui exclut, en tant qu'elle est vécue, cet autre type de réponse qu'est la connaissance objective; autrement dit la compréhension comme adhésion à soi du questionné diffère du savoir ou distanciation et formulation de la question par le discours, qui implique que le questionné, dans la réponse, se présente à soi *comme un autre* ou en tant qu'il est vu par les autres. » (*Ibid.*, p. 224.)

⁴⁸ « Penser, ce n'est pas *se mettre* en question mais c'est se condamner à découvrir, tôt ou tard, directement ou indirectement que la mise en question est le fondement pratique de notre être et qu'elle ne peut être supprimée, quelles que soient les réponses, puisque, questionneurs et questionnés, tout ensemble, c'est nous qui les fournissons et qu'elles servent de base à de nouvelles questions. Toutefois le *refus de savoir* ne peut se présenter sous forme de *volonté délibérée d'ignorance*. En ce cas, en effet, la mise en question se manifesterait au grand jour comme ce qui ne comporte pas de réponse. L'appétit de non-savoir ne se donnera pour tel qu'en s'avouant fondé sur la question comme brisure de l'être, en conséquence il se présente, au contraire, comme conditionné par un savoir déjà constitué... » (*Ibid.*, pp. 224-225.)

фигуры», разрушающей реальность любого ответа на вопрос, поставленный бытию. Здесь следует провести параллель с тем, как *фальшивое классовое сознание буржуазии*, поддерживая в науке, к своей выгоде, *аппетит к незнанию*, лишается, таким образом, объективного ответа, давая возможность отрицанию стать составляющей любого знания. То, как вопрос, поставленный при таких условиях, окружает нас со всех сторон небытием, объясняет в трактате «Бытие и Ничто» Жан-Поль Сартр. Считаю, что уместно дать абзац целиком, поскольку в этом абзаце сконцентрирована в своей сути проблема всего опуса «Бытия и Ничто», а так же имеется возможность проследить постепенно развертывающуюся через весь абзац параллель с приведенной выше цитатой из «Идиота в семье», касающейся конфликта знания и незнания. Сартр пишет: «Во всяком вопросе мы удерживаем себя перед лицом бытия, которое вопрошаем. Следовательно, всякий вопрос предполагает бытие, которое спрашивает, и бытие, которое спрашивают. Он не есть первоначальное отношение человека к бытию-в-себе, а, напротив, удерживается в пределах этого отношения и предполагает его. С другой стороны, мы спрашиваем вопрошаемое бытие о чем-то. Это, о чем я спрашиваю бытие, причастно трансцендентности бытия: я спрашиваю бытие относительно его способов бытия или о его бытии. С этой точки зрения вопрос есть разновидность ожидания: я ожидаю ответа от вопрошаемого бытия. Это значит, что на основе довопрашающего знакомства с этим бытием я ожидаю от него раскрытия его бытия и его способа бытия. Ответом будет некоторое "да" или какое-то "нет". Именно существование этих двух одинаково объективных и противоречащих возможностей в принципе отличает вопрос от утверждения или отрицания. Есть вопросы, которые не допускают, по-видимому, отрицательного ответа, например, вопрос, который мы поставили выше: "Что раскрывает нам эта установка?" Но в действительности на вопросы этого типа всегда можно ответить: "ничто" или "никто" или "никогда". Таким образом, в тот самый момент, когда я спрашиваю: "Есть ли образ действия, который мог бы раскрыть мне отношение человека к миру?" – я в принципе допускаю возможность отрицательного

ответа, как, например: "Нет, такого образа действия не существует". Это означает, что мы соглашаемся поставить себя перед лицом трансцендентного факта несуществования такого образа действия. Может быть, не захотят поверить в объективное существование небытия, просто скажут, что этот факт в данном случае отсылает меня к моей субъективности. Я узнаю от трансцендентного бытия, что искомый образ действия – чистая фикция. Но с самого начала называть этот образ действия чистой фикцией – значит замаскировать отрицание, не избавившись от него. "Бытие чистой фикции" здесь равнозначно "не быть ничем, кроме фикции". Далее разрушить реальность отрицания – значит заставить исчезнуть реальность ответа. Этот ответ в действительности и есть само бытие, которое мне его дает, оно же раскрывает мне и отрицание. Значит, для спрашивающего существует постоянная и объективная возможность отрицательного ответа. По отношению к этой возможности спрашивающий, поскольку он спрашивает, ставит себя в неопределенное положение: он не знает, будет ли ответ утвердительным или отрицательным. Таким образом, вопрос есть мост, наведенный между двумя видами небытия: небытием знания в человеке и возможностью небытия в трансцендентном бытии. Наконец, вопрос предполагает существование истины. Самим вопросом спрашивающий утверждает, что он ожидает объективного ответа – такого, чтобы мы могли сказать: "Это так, а не иначе". Одним словом, истина в качестве дифференциации бытия вводит третье небытие как детерминанту самого вопроса – небытие ограничения. Это тройное небытие обуславливает всякое вопрошание, в особенности вопрошание метафизическое, которое и есть наше вопрошание»⁴⁹.

Фальшивое классовое самосознание – то же самое что и бытие чистой фикции угрожает человеку постоянной возможностью небытия, открывая в самом бытии человека ресурс небытия. Подобно Джалио, который при помощи своих чувств достигал растворения с окружающим миром, буржуа Второй

⁴⁹ Жан-Поль Сартр, Бытие и Ничто. С. 43-44. Пер. В. И. Колядко

империи при помощи своей науки достигает растворения в бытии (в окружающем), поскольку ничто, доказывает Сартр в противовес утверждениям Хайдеггера о том, что ничто находится *вне мира*, есть часть и порождение бытия.

ГЛАВА 6

ЛОЖЬ, ЧТО ВЕДЕТ НАС К БОГУ

Падение Второй империи означало для Флобера *конец* «золотого века», своего рода *изгнание из рая*, способствующее возникновению конфликта, с которым Гюстав впервые столкнулся в 1841-ому году, когда против своей воли был отправлен в Париж по наставлению отца изучать юриспруденцию. В очередной раз подтверждалась действительность убеждений Флобера («худшее всегда определено»). Гюстав Флобер с юности был уверен в том, что он проклят судьбой на непрекращающиеся неудачи, поэтому не избегнувшее пророчества падение Второй империи было принято Гюставом Флобером как то, что должно было обязательно произойти. Этот пессимизм объясняет его храбрость во время оккупации Руана пруссами. Словом, Флобер не был застигнут врасплох крушением мечты. Конфликт постепенно вырисовывался тогда, когда Флобер писал «Буvara и Пекюше». Именно конфликт с кульминацией в кризисе прервал его работу. Далее мы подробно подойдем к этому конфликту.

Вторая империя как «золотой век», находясь за рамками реальности, в воображаемом, удовлетворяя и потакая фантазиям Флобера, было обречено встретить свой конец в области *Ничто*, откуда автор романа «Мадам Бовари», по ошибке прозванный реалистом, брал образы и создавал миры и куда он пытался свести через дереализацию мир реальный. *Ничто* оказывается самоцелью искусства Флобера. Сартр пишет: «Самая мрачная черта в Гюставе — это пристрастие терпеть неудачу ради неудачи, которое скрывается за религией абсолютного искусства (l'Art-Absolu)»⁵⁰. *Ничто* как самоцель объясняет возникшую из пассивности писателя стратегию Флобера, гарантирующая ему

⁵⁰ « Ce qu'il y a de plus *noir* chez Gustave, c'est ce parti pris de *perdre pour perdre* qui se cache sous la religion de l'Art-Absolu... » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. III, p. 511.)

победу. Эту стратегию «проигравший выигрывает» объясняет Жан-Поль Сартр, объясняя при этом, как она снискала Флоберу успех у жаждущей дереализации публики: «... смиренная и религиозная тактика "проигравший выигрывает", которое берет начало в невротическом поведении Флобера – есть притворная решимость предаться Богу и искусить Его его же достоинствами. И потом не произведения ли, неизменные центры дереализации, принесли ему внезапную славу и обожание потерянной и снова обнаруженной публики, а затем, после некоторого брюзжания, почеты и покровительство великих?»⁵¹.

Падение Второй империи, на самом деле, означало триумфальную победу для Гюстава Флобера, рыцаря ничто.

Падение Второй империи в 1870 году дереализовало прошлое Флобера, годы, прошедшие в этой эпохе, явив заметный дисбаланс между реальным и воображаемым, между бытием и ничто. Устанавливались условия, противоположные тому периоду, когда существовала Вторая империя, словом, когда объективность ситуации, осуществляющая мечты и потакающая фантазиям писателя, насыщалась воображением Флобера, когда соблюдался некий баланс воображаемого и реального. Воображаемое, которое имело тенденцию исходить из *Ничто*, во время Второй империи скрывало подлинную сущность своих образов, несущих проклятие своего создателя, находя опору в фальшивости реального. В конечном итоге после падения изображающей замк ширмы воображаемое явило свое выходящее за грань реального мироздания абсолютное и недостижимое бытие. Освободившись от оков реальности, воображаемое бьется в религиозном экстазе. Литература для Флобера становится религиозной мистикой, **черной религией**. Жан-Поль Сартр пишет о религиозном аспекте литературы Флобера в период после падения Второй империи: «...[После падения Второй империи] он возвращает тайком с черного

⁵¹ «... l'humble « Qui perde gagne » religieux qui prend sa source dans sa conduite d'échec, la sournoise détermination de s'abandonner à Dieu et de Le tenter par ses mérites. Et puis n'y a-t-il pas les *œuvres*, centres fixes de déréalisation qui lui ont rapporté la gloire en coup de foudre, l'admiration d'un public introuvable et retrouvé, puis, après quelques rechignements, les honneurs, la faveur des grands ? » (*Ibid.*, pp. 511-512.)

хода замаскированного "проигравшего, который выигрывает": на самом деле, он никогда еще не был более демоническим, это показывает здесь и обнаруживается, что литература для него – это совершенно черная религия, или, другими словами, он доводит до предела мистику ирреализации...»⁵².

Воображаемое, утратившее ресурс всякого воображения, то есть утратившее реальность, становится религией, Бога которой невозможно познать: «Культе воображаемого – это, словом, культе того, что человек обязан, но не может реализовать, того, что находится за гранью реального и нереальности...»⁵³.

Воображаемое в таком случае приобретает статус невозможного, которое обречено на неудачу быть когда-нибудь выраженным. Следовательно, *неудача* становится единственным способом выразить это воображаемое. Реальность становится не опорой и ресурсом воображаемого, а преградой ему. Именно реальность становится тем, что преграждает путь к *невозможному абсолютному воображению* (к Богу Флобера), а также, что парадоксально, тем, что удостоверяет присутствие этого *невозможного абсолютного воображаемого*. Реальность, в которой существует падшая империя, которая отделена от воображения, которая противостоит воображению, является миром Сатаны, миром *потерянного рая*, миром утраченного «золотого века». Сартр указывает на это: «В дереализации реального реальность налагает на себя функцию конечного рубежа свободы дереализации: обнаружение реального как уже заранее *находящегося там*, впереди движения по направлению к

⁵² « ... il fait rentrer en douce, par une porte basse, un "Qui perd gagne" déguisé : en vérité, il n'a jamais été plus démonique ; il révèle ici et se révèle que la littérature est, pour lui, une religion parfaitement noir ou, si l'on préfère, il pousse à l'extrême la mystique de l'irréalisation... » (*Ibid.*, p. 515.)

⁵³ « Le culte de l'imaginaire – c'est-à-dire de ce que l'homme doit et ne peut pas réaliser, de cet au-delà du réel at de l'irréalité – est une religion féroce... » (*Ibid.*, p. 516.)

ирреальности. Словом, это бессилие и конечность воображаемого, словом, это Ад»⁵⁴.

Именно в неудаче, указывающей на *невозможное воображаемое*, мы находим ключ к пониманию неоконченного романа Флобера «Бувар и Пекюше».

Воображаемое как недоступный Бог после падения Второй империи в 1870-ому году, когда Флобер начинал работу над «Буваром и Пекюше», находилось вне досягаемости писателя. И поскольку на реальность как на ресурс, неспособный на производство чистых и абсолютных образов воображаемого, нельзя полагаться, то Флобер прибегает к использованию лжи как методу достижения дереализации, как средству, чтобы приблизиться к границам реального, к границам *невозможного воображаемого*. Жан-Поль Сартр пишет об этой нужде Флобера использовать ложь в своем искусстве: «Теперь воображаемое больше не перед ним как будущий предел систематичной дереализации, но позади него, в прошлом, как причина этой видимой трансформации: Флоберу больше не удастся постичь воображаемое с тех пор, как сами его образы нагружены реальностью; в то же самое время это *нечто иное*, нежели реальное с того момента, как ложь стала тем, что нужно было Флоберу, чтобы прийти к воображаемому. Странная ложь, которая, вместо того, чтобы обменивать, как обычно, небытие на бытие, приковало Гюстава к бытию в нем, представляя весь мир и, особенно, его собственную психосоматическую реальность в качестве "гулкого музыкального ничто"»⁵⁵.

⁵⁴ « A la déréalisation du réel, la réalité s'impose comme détermination-limite du pouvoir de déréaliser : la découverte du réel comme *étant déjà là*, à l'avance dans la fuite vers l'irréalité, c'est-à-dire comme l'impuissance et la finitude de l'imagination, c'est Enfer. » (*Ibid.*, p. 516.)

⁵⁵ « Du coup, l'imaginaire n'est plus en face de lui, comme le terme futur d'une déréalisation systématique mais derrière lui, au passé, comme la raison de cette transformation à vue : c'est, pour Flaubert, ce qu'il ne peut même plus concevoir depuis que ses images elles-mêmes sont lestées de réalité ; en même temps c'est *autre chose* que le réel puisqu'il a fallu un *mensonge* pour que Flaubert en arrive là. Mensonge étrange qui, au lieu de donner – comme c'est l'habitude – le non-être pour l'être, a enchaîné Gustave à l'être en lui présentant comme un « creux néant musicien » le monde entier et d'abord sa propre réalité psychosomatique. » (*Ibid.*, p. 518.)

Именно ложь представляет в своей сути установившийся дисбаланс между воображаемым и реальным, между бытием и ничто. Ложь, имея в себе значительно больше воображаемого, все же содержит некоторое количество реального, являющего собой границу, благодаря которой воображаемое в качестве лжи может легко быть выявлено. Ложь Флобера в том, что он за невозможностью достичь воображения *воображает, что он воображает*. Жан-Поль Сартр приравнивает ложь Флобера к игре актера: «Вкратце, для этого пятидесятиоднолетнего 1871-го года, ничто не воображается: воображается лишь процесс воображения. Это в сущности то, что он говорил еще в своей юности. Он воображает себя художником, который не понимает ничего в живописи; музыкантом, который не любит музыку; он не понимал ни звуковые, ни пластические образы; он только играл роль композитора или артиста, который понимал их»⁵⁶.

Ложь и игра актера прокляты, подобно Флоберу, на неудачи. Актер, по крайней мере, во времена Флобера, когда кино еще не было изобретено, никогда не будет способен в точной мере имитировать того, кого он играет. Поскольку, как пишет Жан-Поль Сартр, актер никогда не станет имитируемым лицом, он обречен на неудачи: «Играть роль – это, конечно, *не быть* персонажем, которого исполняют; но раскрываться в своем бытии как хороший, посредственный или плохой актер, то есть, в качестве того, чьи физические данные, манеры, привычки и тики и т.п. *просвечиваются* через персонаж, являя собой реальные помехи воображению. Эта реальная двусмысленность образа не только раскрывает фальшивость герцога или несуществование герцога в актере, но также разоблачает настоящего актера через неудачу быть герцогом...»⁵⁷. Ложь/актерская игра в попытке реализации

⁵⁶ « Bref, pour le quinquagénaire de 71, on n'imagine pas : on imagine qu'on imagine. Cela aussi, d'ailleurs, il l'a dit dans sa jeunesse. Il s'imaginait peintre et n'entendait point la peinture, musicien quoique n'aimant pas la musique ; cela signifie qu'il ne concevait point d'images sonores ou plastiques mais seulement qu'il jouait le rôle du compositeur ou de l'artiste qui les concevait. » (*Ibid.*, p. 518.)

⁵⁷ « Jouer un rôle, certes, c'est *ne pas être* le personnage qu'on interprète ; mais c'est aussi se révéler *dans son être* comme le bon, le médiocre ou le mauvais acteur de ce rôle-là, c'est-à-dire comme celui dont le physique et les

того, существования чего невозможно в реальности, становится для Флобера центром дереализации, где воображаемое, находясь в прочных границах реального (тела актера), становится устойчивым и непроницаемым. Жан-Поль Сартр, сравнивая актера со статуей, утверждает, что актер и статуя являются собой дереализирующие центры, поскольку вводят смотрящего на них в заблуждение, являя ему в своей конечной форме *невозможное воображаемое*, к примеру, богиню Венеру или Гамлета: «...актер – не кусок неорганической материй, что вбирает в себя человеческий труд, но живой и мыслящий человек, чья ирреализация каждый вечер – это импровизированное количество репетиций и изобретательности; в худшем случае, он достигает автоматизма, в лучшем, он преодолевает приобретенные привычки, "применяя" эффект. Всё же он напоминает статую тем, что он устойчивый, реальный, общепризнанный центр ирреализации (постоянство здесь скорее непрерывное обновление, нежели инертная субстанция). Он всецело мобилизован и вовлечен в то, чтобы его реальная персона стала *аналогом* воображаемого, которое именуется Титом, Гарпагоном, Ри Блазом. Словом, каждый вечер он дереализует себя, чтобы привести пять сотен человек к коллективной ирреализации»⁵⁸.

Полное пробуждения сознания к необходимости лжи (актерской игры), чтобы достичь области *абсолютного воображаемого* было спровоцировано падением Второй империи. Юный Густав если, ощущая эту потребность во лжи (актерской игры), и давал ей выход, то делал он это бессознательно. Гюстав Флобер 70-ых годов снова, только теперь уже сознательно, делал *игру* центром

manières, les habitudes, les tics, etc., *transparaissent* à travers le personnage comme les freins réels de l'imagination. Cette ambiguïté réelle de l'image qui révèle le faux duc ou le non-être-duc du comédien mais qui dévoile aussi, par l'échec à être duc, le vrai comédien... » (*Ibid.*, p. 519.)

⁵⁸ « ... l'acteur n'est point un bout de matière inorganique qui a absorbé du travail humain mais un homme vivant et pensant dont l'irréalisation, chaque soir, est un dosage imprévisible de répétitions et d'invention : au pis, il approche de l'automate, au mieux il dépasse les habitudes acquises en "essayant" un effet. N'importe : il ressemble à la statue en ceci qu'il est centre permanent, réel et reconnu d'irréalisation (la permanence étant ici perpétuel recommencement plutôt qu'inerte subsistance). Il se mobilise et s'engage tout entier pour que sa personne réelle devienne l'*anologon* d'un imaginaire qui se nomme Titus, Harpagon, Ruy Blas. Bref, chaque soir, il se déréalise pour entraîner cinq cents personnes dans une irréalisation collective. » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. I, pp. 786-787.)

дереализации. Неудивительно, что Флобер, не вышедший из детского возраста, всю свою жизнь находившийся в пассивности, прибегает к *игре*, не лишенной инфантилизма. Словно желая заверить свою преданность павшему благородству, Гюстав Флобер начинает играть. Его *игра* – это привилегия, презрение к рабочим и к труду.

Флобера в этом смысле можно приравнять к Жилью де Рэ, который обладал рыцарской привилегией играть в устрашающие населения, разоряющие накопительства и уничтожающие людской труд войны. Жорж Батай описывает конфликт привилегированной игры и постыдного труда: «...сам труд не содержит в себе никакого особого интереса, он - подчиненная, служебная деятельность, направленная на нечто, лежащее вне ее самой. Тот, кто хочет избежать этой подчиненной жизни, в сущности не может работать. Ему нужно играть. Ему, как ребенку, необходимо спокойно развлекаться; ведь освободившись от своих занятий, ребенок развлекается. Но взрослый не может, подобно ребенку, развлекаться, если он не занимает привилегированного положения. Те, у кого нет привилегий, вынуждены опускаться до труда. Напротив, избранным следует воевать. Подобно тому, как неизбранный вынужден трудиться, избранный должен воевать»⁵⁹. Жиль де Рэ благодаря своей ужасающей кровожадности, убийству и насилию детей, которые были ответом на подчинение оружия разуму, а армии – дисциплине, словом, на превращение войны в труд, стал центром дереализации, мифом, который дал выход коллективному страху. Именно во время, когда пало благородство, когда война – это труд, актерская игра становится для Флобера крестом Почетного Легиона.

Флобер после падения Второй империи начинает работу над романом «Бувар и Пекюше», в котором он в отсутствии возможности достигнуть *абсолютного воображаемого* применяет обреченную на неудачу ложь (актерскую игру), чтобы через падение достигнуть дереализации, выразить

⁵⁹ Жорж Батай, Процесс Жилья де Рэ. С. 40. Пер. И. А. Болдырёва

невозможное. Бувар и Пекюше – два переписчика, которые начинают играть роль ученых. Роль раскрывает себя в несовершенстве, в неудаче задуманных проектов и экспериментов, которые ставят Бувар и Пекюше. Их неуклюжие, комические тела являются границами воображаемого. Только в явной демонстрации пределов воображения, которая достигается путем обращения нашего внимания на смехотворность фигур двух переписчиков, на их падение и на неудачи, на их невозможность слиться с маской, превратить драму в жизнь, *абсолютное воображаемое* может быть прочувствовано. Только в осознании недостижимости приходит понимание далее.

Фальшивость Бувара и Пекюше согласовывается с "фальшивостью реалистичной" прозы Флобера, с фальшивостью ордена Почетного Легиона, с фальшивостью благородства Матильды. Так же, как Гюстав Флобер играл после падения Второй империи в преданного рыцаря, имитируя преданность и почтение к утратившей регалии принцессе, Бувар и Пекюше играли роли ученых. Сам элемент этой *игры* являет собой величие. *Игра* может раскрыться только в том случае, если зритель, обращая внимание на неудачу актера целиком стать имитируемым персонажем, утверждает в существовании актера как актера, разыгрывающего определенную роль. Бувар и Пекюше пребывают в величии благодаря постоянным неудачам. В этом романе Гюстав Флобер смог в полной мере осуществить свое религиозное представление – «проигравший выигрывает».

В романе крылась большая опасность для писателя, которую он, возможно, не мог распознать. Неудачи Бувара и Пекюше были достигнуты изъясном мысли. Каждый раз провал замыслов Бувара и Пекюше в науке вызывает смех над их тупостью. Смех, как пишет Сартр – это защитная реакция того, кто хочет отмежеваться от позорящегося своими действиями человека, вызывающего смех, причисляя его к рангу нелюдей: «...смех – это коллективная и партийная реакция, которая, являясь в некоторой степени линчеванием, имеет своей целью изобличить в вызывающем беспокойство

человеке недочеловека, который принимает себя всерьез»⁶⁰. Смех, который вызывают Бувар и Пекюше своей тупостью, является тем смехом, который достается недочеловеку. Можно говорить, что тупость и ошибки Бувара и Пекюше причисляют их к нелюдям, к имбецилам и идиотам.

Нас одолевает смущение, как только по мере прочтения романа у нас закрадывается сомнение в том, что неудачи вызваны не несовершенством актерского мастерства, а явной имбецильностью Бувара и Пекюше как реальных характеров. Идиот в семье, который изображал мальеровских персонажей на отцовском бильярдном столе, который с раннего детства мечтал стать актером, вписывает свою жизненную ситуацию в роман «Бувар и Пекюше». Если в детстве вопреки ступорам, наивности и тугодумию, он пытался стать актером, писать и ставить пьесы, то в конце жизни именно перо отвергло его обратно, направляя к имбецильности. Каждая неудача Бувара и Пекюше, которую Флобер вынужден вплетать в сюжет романа, уверяла его не в актерстве, а в имбецильности главных героев. Поверить, что их актерство есть имбецильность, означало в конечном счете удостовериться в собственном слабоумии. Роман «Бувар и Пекюше» представлял для писателя конфликт: закончить роман означало для Флобера впасть в идиотизм. Беря во внимание, что, пережив в юности нервный припадок 44-го года, Флобер отказался от *практической жизни*, перенеся всю свою деятельность в область мысли, то имбецильность должна было положить конец его физическому существованию.

Смерть от мысли констатируется герою рассказа «Ноябрь». Этой же *смертью от мысли* умирает Шарль Бовари. Смерть Саламбо чем-то напоминает *смерть от мысли*. Флобер умирает 8-мая 1880-года убитый своей книгой. Его роман остался незаконченным.

⁶⁰ «... le rire est une réaction collective et sérielle et que, lynchage mineur, il avait pour but dénoncer dans un homme inquiétant le sous-homme qui se prend au sérieux. » (J.- P. Sartre, *L'idiot de la famille*, vol. II, pp. 1212.)

ГЛАВА 7

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Можно только сказать, что, несмотря на то, что сами писатели любят указывать на отсутствие эго в своих книгах, наше исследование показывает, что в любом произведении искусства присутствует личность автора, его жизненные невзгоды, проблемы, кризисы и конфликты. Если Жан-Поль Сартр смог прорвать имперсональный стиль Гюстава Флобера и обнаружить в романах отшельника Круассе присутствие его личности, то, безусловно, в самой работе Сартра «Идиот в семье» может быть обнаружен Сартр. Поэтому его заявления о том, что Флобер в его биографии предстает таким, каким он был в жизни, не имеют никакого основания. Поэтому наша тема «Гюстав Флобер как философ XX века» может также указывать и на присутствие Жана-Поля Сартра в «Идиоте в семье».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Barnes, Julian. Flaubert's Parrot. London: Picador, 1984.
2. Barnes, Julian. Double Bind [Эл. ресурс] URL:
<https://www.lrb.co.uk/v04/n10/julian-barnes/double-bind> (дата доступа: 15.05.18).
3. Cox, Gary. The Sartre's dictionary. New York: Continuum International Publishing Group, 2008.
4. Flaubert, Gustave. Correspondance : l'année 1867 [Эл. Ресурс] URL:
<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/67b.html> (дата доступа: 15.05.18).
5. Flaubert, Gustave. Correspondence : l'année 1874 [Эл. Ресурс] URL:
<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1874.htm> (дата доступа: 15.05.18).
6. LaCapra, Dominick. A Preface to Sartre. New York: Cornell University Press, 1987.
7. Sartre, Jean-Paul. L'idiote de la famille. Paris: Gallimard. Vols. I et II, 1971; vol. III, 1972.
8. Батай, Ж. Процесс Жюль де Рэ. / Пер. с фр. И. А. Болдырёва, ред. Д. Волчек. – Тверь.: Kolonna Publications, 2008.
9. Сартр, Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр., примеч. В. И. Колядко. – М.: Республика, 2000. – 639 с. – (Мыслители XX века).