

УДК 821.133.1-21-96 Флобер.06

## О ПЕРВОЙ ВЕРСИИ ФИЛОСОФСКОЙ ДРАМЫ ФЛОБЕРА «ИСКУШЕНИЕ СВЯТОГО АНТОНИЯ» (1849)

**Галина Ивановна Модина**

**к. филол. н., профессор кафедры истории зарубежных литератур**

**Дальневосточный федеральный университет**

690105, Владивосток, ул. Алеутская, 65. galina.modina@gmail.com

Философская драма «Искушение святого Антония» – одно из самых личных и загадочных произведений Флобера. Он называл ее «книгой всей своей жизни» и отождествлял себя с ее героем. В трех версиях «Искушения святого Антония» (1849, 1856, 1874) запечатлены представления писателя об искусстве и художнике. Однако художественная ценность первой версии драмы часто подвергается сомнению. Ее исследованию посвящена данная статья. Анализ основных мотивов (творчество, священное / профанное), композиции и отдельных эпизодов драмы, сходных с ритуалами Элевсинских мистерий, позволяет видеть в первой версии «Искушения» важное свидетельство становления творческой индивидуальности Флобера.

**Ключевые слова:** Флобер; композиция; художник; творчество; самопознание; священное; профанное; инициация.

В художественном мире Флобера (1821–1880) «Искушению святого Антония» принадлежит исключительное место. «Я задумал его еще в 1845 году, в Генуе, увидев картину Брейгеля, и с тех пор никогда не переставал думать о нем и читать все, что имеет к этому отношение», – вспоминал он через тридцать лет [Флобер 1984: 108]. Образ христианского отшельника сопровождал Флобера всю жизнь. Первый вариант драмы был написан в 1849 г., второй вариант возник в 1856 г., после того как был завершен роман «Госпожа Бовари». Третья версия, опубликованная в 1874 г., стала одним из последних произведений писателя. Однако, как заметил автор классических работ о Флобере Жан Брюно, «Искушение» остается «наименее изученным, наименее читаемым, самым таинственным из всех произведений Флобера, и перед исследователями стоят нерешенные до сих пор проблемы, связанные с генезисом, структурой и смыслом этого загадочного текста» [Bruneau 1990: 4].

Флобер опубликовал полностью лишь третью версию «Искушения». Фрагменты второй были изданы в 1856–1857 гг. в журнале «L'Artiste». Первая версия «Искушения» при жизни писателя не увидела свет, хотя изначально Флобер намеревался опубликовать ее и так впервые предстать перед публикой. Но прежде чем сделать это, он отдал драму на суд друзей. В течение трех дней он читал ее вслух Максиму Дю Кану и Луи Буйе.

Судьи должны были сказать свое слово лишь после того, как будет прочитана последняя строка. Флобер ждал признания и одобрения. Однако друзья остались разочарованными: «Мы прилежно слушали, ожидая действия, и напрасно: сюжет не получил никакого развития. Три года работы пошли прахом, – вспоминал Дю Кан. – Фразы, фразы, прекрасные, хорошо построенные, гармоничные, но слишком цветистые. Образы – грандиозные, метафоры – неожиданные, но ничего, кроме этих фраз. Их можно менять местами, а результат останется прежним. <...> В этой длинной мистерии нет движения, в ней одна единственная сцена, вновь и вновь разыгрываемая разными персонажами» [Du Camp 1994: 89].

Отзвуки суждений Дю Кана до сих пор слышны в оценке первого «Искушения», даваемой литературоведами. Драмму 1849 г. часто рассматривают как произведение, полное недостатков. Главные из них – чрезмерная цветистость стиля, утрированный романтический тон, нагромождение сцен, отсутствие композиционной логики [Lecuyer 1967: 46; Mouchard, Neef 1986: 261–262; Rey 1999: 11]. Желание «сказать все», как утверждают Клод Мушар и Жак Неф, привело к тому, что текст оказался бесформенным [Mouchard, Neef 1986: 261–262].

Тимоти Анвин, отдавая, вопреки общему мнению, предпочтение первой версии драмы, заметил, что в одном из писем самого Флобера к

Луизе Коле звучит эхо слов Дю Кана: «Произведение это неудавшееся. Ты говоришь о жемчужинах. Но жемчужины – еще не ожерелье; необходима нить... В “Святом Антонии” нет плана. Строго выдержанному развитию идей нет соответствия в ходе событий. Нагромождение драматических элементов, а драматизма нет» [Флобер 1984: 164]. Далее ученый предполагает: «А если Дю Кан повторяет слова самого Флобера? И Флобер в письме к Луизе Коле невольно открывает свой истинный замысел? Быть может, он сознательно сделал текст почти невозможным для чтения, и хаотичная композиция воплощает мысль о том, что знание человеческое во всем его объеме охватывает лишь ничтожную часть бесконечной Природы? Тогда в первом «Искушении» можно видеть прелюдию к «Бувару и Пекюше» и, одновременно, продолжение и завершение мистических произведений 1830-х гг., в которых юный Флобер стремился выразить идею бесконечности человеческой мысли» [Unwin 1991: 64–65].

Книга, в которой автор ставит перед собою цель представить «все формы веры, все догмы, все религии, должна быть сложной, противоречивой, бесконечной и, отчасти, неясной», – утверждает Тимоти Анвин. Именно философский характер текста, по мнению ученого, определяет особенности его композиции: «Это драма человеческой мысли в столкновении со всей суммой знаний» [Unwin 1991: 65].

Рассматривая первую версию как текст художественный и философский, Тимоти Анвин открывает в нем если не логику, то ценность и смысл. Первые же слушатели «Искушения», советовавшие автору «бросить его в огонь и забыть о нем» [Du Camp 1994: 90], восприняли драму как явление, принадлежащее только литературе: неудавшуюся вариацию на тему «Агасфера» Кинне. Потому в суждении Максима Дю Кана справедливыми можно признать лишь слова: «Мы не понимали и не могли предположить, какова была его цель» [Du Camp 1994: 88].

Работу Флобера над второй и третьей версиями «Искушения» часто рассматривают как искоренение недостатков драмы 1849 г. «Флобер, – утверждает Анри Мазель, – хорошо потрудился, чтобы упорядочить этот хаос» [Mazel 1921: 631]. Размышляя о том, почему Жорж Санд и Тургенев, бывшие первыми слушателями версии 1874 г., приняли драму восторженно, Поль-Луи Рей приходит к заключению: Флобер остался «тем же лириком, что и в юности, но научился писать» [Rey 1999: 15]. Однако драма 1849 г. была далеко не первым литературным опытом Флобера. До этого он уже испытал свои силы в

жанрах исторической, психологической и философской новеллы, исторической драмы, видения мистерии, повести и романа. Внимание к форме, стремление к единству означаемого и означающего было свойственно Флоберу уже в самом начале его творческого пути, и вряд ли справедливо объяснять особенности стиля первой версии «Искушения» неопытностью автора. Гипотеза Тимоти Анвина привлекательна и тем, что ее автор принимает во внимание философский характер текста и снимает с Флобера обвинение в неумении писать.

Признавая ценность драмы 1849 г., Тимоти Анвин рассматривает вторую и третью версии как ее посредственные копии, работу над последним вариантом называет «возвращением на место преступления» и, цитируя Маркса, добавляет: «Повторяясь, история деградирует» [Unwin 1991: 66].

Итак, сторонники совершенства одной из версий утверждают ее превосходство перед другими. Источник этой ситуации в том, что исследователи, как правило, рассматривают главную тему «Искушения святого Антония» – тему возможностей и границ человеческого познания – как неизменную для всех трех вариантов драмы.

Действительно, тема знания и поиска истины присутствует во всех трех версиях «Искушения святого Антония», но разворачивается она в разных вариациях. Если в драме 1874 г. Флобер размышляет о возможности истинного знания о мире, то в первом «Искушении» его интересует проблема самопознания. В письмах середины 1840-х гг. он часто размышляет об этом. «Я думал, будто я себя знаю, но, анализируя себя, я пришел к выводу, что не знаю, что я такое», – признается он сестре в 1845 г. [Флобер 1984: 63]. Позже, в октябре 1846 г., он напишет Луизе Коле: «Я положил все силы ума на изучение своей природы, ее глубин и особенно ее пределов» [там же: 99].

Годы, совпавшие с началом работы над первой версией «Искушения святого Антония», Флобер рассматривал как новый этап своей жизни: переход из одного качества в другое. «Мое воспитание чувств еще не завершено, но я к этому, возможно, подхожу», – сообщает он Альфреду Ле Пуатвену, вернувшись из итальянского путешествия [там же: 62]. Свое состояние по возвращении из этого странствия Флобер сравнивает с чувствами, что испытывал в 1840 г., вновь оказавшись в Руане после путешествия по Пиренеям и Корсике: «Воротясь сюда, я не испытал той грусти, какая снедала меня пять лет тому назад» [там же: 62].

Год спустя в письме к Максиму Дю Кану он цитирует фрагмент из повести «Ноябрь» и вновь сравнивает себя с самим собой прежним. Юноше, не пережившему еще ни первых приступов нервной болезни, ни потери близких, противостоит теперь другой человек. «Последние несчастья опечалили меня, но не удивили, – пишет Флобер о смерти отца и сестры, – Со всей остротой переживая их, я их анализировал как художник. Ты, возможно, сочтешь меня бессердечным, если я тебе скажу, что нынешнее свое состояние я не считаю самым горестным в своей жизни. В те времена, когда мне не на что было жаловаться, я был гораздо больше достоин сожаления» [Флобер 1984: 67].

В письмах настойчиво звучит мотив совершившейся перемены, приведшей к некоему неизменному состоянию: «Думая о том, что может еще случиться, не вижу ничего, что могло бы меня изменить; я разумею основу, образ жизни, обычное течение дней», – пишет он Максиму Дю Кану [там же: 69]. В августе этого года в одном из первых писем к Луизе Коле Флобер называет свою жизнь «стоячим болотом», в котором «ничто не шевелится и ничто не появляется на поверхности», и каждый день похож на вчерашний. «Я заранее могу сказать, что буду делать через месяц, через год», – думает он [там же: 81]. Чуть раньше он пишет другу детства Эрнесту Шевалье: «Я <...> покоен в тесном кругу своей жизни. Работаю, читаю, немного занимаюсь греческим, твержу то Вергилия, то Горация и валяюсь на обитом зеленым сафьяном диване, который недавно себе заказал; обреченный мариноваться здесь, я устроил себе банку по своему вкусу и живу в ней как мечтательная устрица» [там же: 77].

Заметим, что все это касается жизни внешней, которую сам Флобер называет «самой буржуазной и безвестной» [там же: 83]. Вместе с тем в письмах этого периода звучит мотив метаморфозы, связанный с жизнью души: «Внутренняя жизнь, о которой я всегда мечтал, наконец-то начинает пробуждаться во мне», – пишет Флобер в том самом письме Дю Кану, где сообщает о неизменном для него отныне образе жизни и течении дней [там же: 69].

Эта внутренняя жизнь осознается писателем как созидательный процесс, полностью противоположный статике жизни внешней: «Чтобы жить, не скажу счастливо (такая цель – пагубная иллюзия), но спокойно, надо создать себе, кроме существования видимого, обычного и общего для всех, другое существование, внутреннее и недоступное для всего того, что, как говорят фи-

лософы, относится к области случайного» [там же: 71].

Под этим существованием, «потаенным, блистательным и сияющим», Флобер понимал внутреннюю жизнь художника [там же: 83–84]. К этому времени он после мучительных сомнений принял решение быть писателем, подчинить всю свою жизнь законам творчества. На первой странице путевого дневника, который вел Флобер во время итальянского путешествия 1845 г., он написал по-гречески Ψάλλω, что значит «я играю на лире» [Flaubert 2001: 1083]. Клодина Гото-Мерш в комментариях к этому тексту предлагает читать его так: «Я – писатель» [Gothot-Merch 2001: 1608].

Проблема сущности творческой личности была одной из основных в ранних автобиографических сочинениях Флобера. В конце 1830-х гг. духовное и телесное, сакральное и профанное начала в личности художника представлялись юному автору трагическими антитезами: «Тюрьма плоти, я проклиная тебя! – восклицал в отчаянии Смар. – Отчего я связан этим трупом, он влачит меня по земле, меня, жаждущего подняться в небеса, устремиться в бесконечность?» [Flaubert 2001: 613].

В середине 1840-х гг. в письмах Флобера прослеживается мысль о том, что лишь приятие неизбежности антитезы возвышенного и низменного, божественного и человеческого начал позволяет снять ее трагический характер. «Поставив свою жизнь вне сферы общепринятого, удалясь от честолюбивых стремлений и пошлого тщеславия, чтобы жить чем-то более основательным, я полагал, что найду колыбель счастья, то по меньшей мере покой. Зablуждение! Ведь в каждом из нас сидит человек, со всеми его потрохами и неодолимыми узами, соединяющими его с человечеством», – признается Флобер [Флобер 1984: 66].

Проблеме становления творческой личности посвящен роман «Воспитание чувств» (1845). В нем возникает идея гармонии человеческих и сверхчеловеческих сторон личности художника, который, «будучи поэтом, должен оставаться человеком: то есть и пестовать в сердце своем все свойства рода людского, и воплощать в жизни лишь незначительную их часть», исполняя «свой долг с божественным упорством» [Флобер 2005: 304, 310].

В романе «Воспитание чувств» Флобер фиксирует и внешние, и внутренние этапы формирования личности художника; в «Искушении», погружаясь в глубины собственного сознания, он стремится проследить и сделать «видимым» процесс превращения смертного человека в

творца. Автор ищет ответа на вопрос, возможно ли, будучи смертным, конечным существом, быть творцом, какова мера духовного и телесного в сакральном существе, каким является художник.

Темы творчества и трансформации профанного субъекта в существо священное пронизывают все эпизоды первого «Искушения». Обе темы, неразрывно связанные между собою отношениями субъекта (творец) и действия (творчество), разворачиваются в столкновении мотивов противоречия и единства духовного и телесного, земного и небесного начал.

Антитеза земного и небесного возникает на первых страницах драмы. В молитве отшельника, обращенной к Марии, звучит восхищение ее неземными качествами: «Лишь дух несотворенный мог родиться от тебя. ... Не он ли, удаляясь, оставил легкий звездный отблеск на твоём челе... Ты – аромат небес, ты – вечности краса... Ты восседаешь среди облаков, поставив ноги на серп Луны, и улыбаешься всем, любящим тебя» [Flaubert 1924: 208–209]<sup>1</sup>. Восторженное созерцание изображения Богоматери рождает Голос, искушающий Антония сомнением в ее небесной сущности: «Она женщина, только женщина! <...> Она была любовницей Пантеруса, римского солдата с курчавой бородой... И были братья у Христа, откуда же взялись они?» [ibid.: 208–209].

Это сомнение в исключительно духовной сущности Богоматери есть сомнение в том, что священное рождено может быть только священным. Искушающий Голос, символизирующий чувственную сторону личности отшельника, вызывает явление Смертных грехов. Рядом с ними возникает крошечная фигура Логика, воплощающей рациональную сторону сознания Антония. Логика (разум), подобно бестелесному Голосу (чувству), смущает отшельника рассуждениями об относительности духовного и телесного. Логика начинает с мысли о невозможности единства души и тела в сакральном существе, и сомнения, внушенные разумом, ведут дальше тех, что были рождены чувством.

«Кто мир создал?» – спрашивает Логика.

«Отец», – уверенно отвечает Антоний.

«А где был Сын в то время?» – недоумевает Логика. – Ну, где ж он был? Един с Отцом на небесах или на земле? Там не было тогда людей, а он ведь человек! А Дух Святой кем сотворен?» [ibid.: 242].

«Они тогда все вместе были», – возражает Антоний.

«Вместе! – торжествует Логика. – Богов, выходит, трое!».

«Нет, Бог един! – спохватывается отшельник, но Логика продолжает: «Когда же Сын Иисусом стал, их стало только двое. Но вот задача: Иисус и Бог и человек, а если так, где Бог скрывался, пока он только человеком был? Что стало с Богом, когда не стало человека? Ведь умер он?»

«Да, умер и воскрес», – соглашается Антоний, осеняя себя крестом [ibid.: 243].

«Но ежели он духом был до воплощения в теле, то воскресать ему не нужно: он бессмертен. И что же стало с телом? Оно при нем, как прежде? И в теле заключена божественная сущность? Тогда он человек и превратился в Бога. Он с Богом слился вновь. Иисус – Бог во плоти, и если Сын, Отец и Дух святой едины, то Бог и Дух святой телесны. Есть только плоть и больше ничего!»

«Нет! Нет! – ужасается Антоний. – Есть только Дух!»

«Конечно, – подхватывает Логика. – Иисус есть Бог, а Бог есть Дух. Однако же Иисус родился, ел, по земле ходил, спал и страдал, и умер, и был при этом бестелесен! Но разве Дух рождается, страдает, ест, спит или, быть может, умирает? А он-то умер! Так вот одно из двух: он, может быть, и не родился и не умирал, а может быть, он не был Духом».

Логика не только внушает Антонию сомнения в божественной сущности Христа, но и стремится уверить отшельника в относительности добра и зла, в тождестве Бога и Дьявола. Бог создал Дьявола, и, значит, он необходим. Дьявол способен проникать повсюду, подобно духу, и, следовательно, он часть самого Творца. И если Бог един и неделим, то Дьявол – Бог. «Ты поклоняешься творцу, так поклонись и Дьяволу!» – требует Логика [ibid.: 247].

Вслед за этой репликой смутные тени Смертных грехов приобретают отчетливый вид, и Гордыня призывает Ереси. Толпы гностиков выходят из тьмы. Диалог Антония и Логика оказывается интродукцией к этой живописной и музыкальной сцене.

Явление гностиков сопровождается множеством звуков: свист и топот, лязганье меди, звон колокольчиков, бряцанье бубенцов. Они сливаются в однообразном и быстром ритме, становятся все громче, несутся стремительным вихрем. На протяжении всей сцены звуки меняются: Ереси обращаются к Антонию с искушающей речью, «смягчая голос» [ibid.: 249]. Офиты с пением выносят огромного золотистого змея-пифона в сапфировых и черных пятнах. Старец в белых одеждах играет на лире, рядом дитя с флейтой в руках. Офиты поют под «нежную и радостную, но медленную мелодию» [ibid.: 250].

Хором выступают Манихеи, одетые в черные, расшитые серебряными полумесяцами плащи. Наконец, все гностики «составляют огромный хор». Музыка становится громче, «рокочат струны, вздыхают флейты» [ibid.: 259]. Плывут, открывая луну, тучи. Зеленоватые отблески скользят по сцене, тусклой сталью светятся края облаков [ibid.: 249].

Флобер ввел в драму явление гностиков, следуя агиографическим источникам: Антоний Великий беседовал с еретиками и побеждал их в споре. Писателя привлекали и живописные возможности эпизода. Однако не только живописность и следование «Житию» были причиной включения этой сцены в драму.

Гностические учения, возникшие на заре христианской эры, имели множество различных ответвлений, но «в целом гностицизм сочетает концепцию единого начала, разворачивающегося в серии эманаций, с элементами дуализма». Теология гностицизма «колеблется между пантеизмом и дуализмом, но в основе своей монистична» [Мень 2002: 271]. В гностицизме обнаруживается стремление примирить «божество и мир, бытие относительное и абсолютное, бесконечное и конечное, но отношения духовного и материального, сакрального и профанного, бесконечного и конечного мыслятся как непреодолимая антитеза. «Жизнь мира основана только на хаотическом смешении разнородных элементов, и смысл мирового процесса состоит лишь в разделении этих элементов и возвращении каждого в свою сферу» [Соловьев 1993: 415–416].

Средоточием мирового процесса представляется человек. Будучи «тварью темных сил мира», он, по существу, не принадлежит им, так как душа «иноприродна» плоти и обитает в «надкосмической» сфере. Ядро гностицизма – концепция знания. Суть Гносиса заключается в ответе на вопросы: «Кто мы? Кем стали? Где мы? Куда заброшены? Куда стремимся? Как освобождаемся? Что такое рождение и возрождение?» [Энциклопедия мистицизма 1997: 102–103].

Гностицизм был особой интерпретацией христианства в духе крайнего спиритуализма, эта форма мировоззрения возникла в определенном историческом контексте. Однако гностические тенденции, по замечанию Александра Менья, сопровождают духовную историю человечества от эпохи эллинизма до наших дней: «Дух гностической теософии присутствует в александрийском иудействе и неоплатонизме, в неопифагорействе и античных мистериях, в манихейской религии и каббале. Западное Средневековье знает его в форме альбигойства (катаризма), а восточное – в форме богомилства и павликианства. Гностиче-

ские элементы присутствуют в учениях Бруно, Парацельса, Бёме. В новое время гностицизм возродился в теософии и антропософии, а также в восточных синкретических сектах» [Мень 2002: 271].

В спорах гностиков Флобер образно представляет историю своей мысли, историю тех сомнений, о каких писал в автобиографических сочинениях 1838 – 1841 гг. («Агониях», «Мемуарах безумца», «Смаре» и первой части «Дневника»), прежде чем признать себя материалистом-спиритуалистом. Гностики являются Антонию с вопросом: «Знаешь ли ты, что есть Бог? Как представляешь ты себе его? <...> Знаешь ли ты, что такое душа?» [Flaubert 1924: 252]. Утверждая дуализм души и тела, они призывают отшельника стать одним из них: либо отказаться от всего человеческого, либо дать полную волю инстинктам плоти, что в том и другом случае неизбежно требует отречения от себя самого.

Отказ Антония следовать за гностиками вызывает новую череду видений. Смертные грехи утверждают свое присутствие во всех деяниях человека. Гордыня и Сладострастие требуют признать их побудительными мотивами творчества. «Я породила поэтов, завоевателей, пророков, я создала богов!», – говорит Гордыня, утверждая силу духовного начала [ibid.: 241–242]. Сладострастие же утверждает бесконечность и творческую силу начала телесного. Сладострастие стремится к наслаждению, но к наслаждению бесконечному, к абсолюту: «Плоть беспредельна, как дух, с давних пор дети Евы исследуют ее и все не могут постичь. <...> Я желаю погрузиться в бесконечную негу, словно в бездну. <...> Я творю радость, я создаю образы» [ibid.: 326].

Тема непримиримых противоречий души, устремленной одновременно к возвышенному и низменному, будет развиваться в следующих сценах как противостояние Смертных грехов и Богословских добродетелей. Однако их противостояние окажется лишь внешним: победа всякой добродетели неизменно оборачивается либо отсутствием деятельности, либо торжеством одного из Смертных грехов. И вновь в споре верх одерживает Сладострастие. На этот раз оно является Антонию в облике трех женщин.

Две из них, Распутство и Прелюбодеяние, красивы, третья, Гнусность, отвратительна. Но вслед за монологом Гнусности, говорящей о «беспредельности плоти», возникают «Большие видения» – живописные эпизоды, в которых тема плотских наслаждений оказывается неразрывно связанной с темой творчества. Первая сцена – «Куртизанка и Лампито». Отшельник в этом эпи-

зоде перевоплощается в афинского юношу. У дома гетеры Демонассы он слышит ее разговор со служанкой Лампито. В беседе служанки и госпожи речь идет об искусстве танца, о дорической пляске, игре на флейте, о художниках, стремящихся воплотить красоту Демонассы в скульптуре [Flaubert 1924: 378].

Куртизанка, «чьи брови изогнуты, как лук Аполлона, и лицо прекрасно, как спокойное море», является здесь еще одним воплощением Сладострастия, на этот раз прекрасным и пробуждающим творческие импульсы. Художники находят в ее теле «воображаемую форму» и открывают «больше совершенства, нежели в идеале» [ibid.: 378]. В образе Демонассы персонифицировано не только Сладострастие как один из Смертных грехов, но и платоновский Эрос – творящая сила. На этот смысл образа указывает ремарка к сцене, представляющая собою аллюзию на картину Тициана «Венера Урбинская»: «Внутренний дворик, окруженный двумя рядами дорических колонн, подпирающих помещения второго этажа, в глубине за колоннами голубые, украшенные медными узорами двери. <...> Спирной к зрителю женщина в желтом наряде с обнаженными руками, стоя на коленях, укладывает вещи, словно готовится к путешествию. Рядом стоит, опершись на колонну, и наблюдает за ее работой другая, белая туника, схваченная на плечах золотыми пряжками, прямыми широкими складками ниспадает на открытые сандалии» [ibid.: 375]. На переднем плане картины изображена нагая женщина. Одни искусствоведы называют ее Венерой, другие – куртизанкой [Panofsky 1964: 123–124].

В драме Флобера куртизанка намеревается покинуть Афины, и служанка обращается к ней почти с теми же словами, что позже произнесет готовая исчезнуть Венера в третьей версии «Искушения». «Без тебя тоскливыми станут пиры. <...> Ты пила мандесское вино из драгоценных кубков, садилась на колени к знатным гостям, и каждый, обняв твою талию, желал послушать твои речи. Философы шумно спорили о красоте, художники, размахивая руками, восхищались твоим профилем, и бледные поэты трепетали под своими туниками от восторга. <...> Смогут ли восхищаться варвары, когда под смычком слоновой кости зазвенит твоя изогнутая кифара, а из нежных уст польются сладкозвучные мелодии Музы!» – сетует Лампито [Flaubert 1924: 378]. «Я своим поясом охватывала весь горизонт Эллады. Ее поля блистали розами моих ланит, ее берега были вырезаны по форме моих губ, и ее горы, белее моих голубиц, трепетали под рукою ваятелей. Моя душа присутствовала в распорядке

празднеств, в форме причесок, в беседе философов, в устройстве государств», – говорит Венера [Флобер 1936: 167].

В следующей сцене, «Женщина и Пастух», возникает библейский эпизод соблазнения Иуды Фамарью. Ее сменяет ожившая картина охоты и купания богини Дианы, в которой Антоний вновь и зритель и перевоплощенный в Актеона участник действия.

В этих эпизодах некоторые исследователи видят свидетельство неспособности автора овладеть своей буйно разросшейся фантазией, порождающей все новые видения без всякой логики и связи между ними. Однако и эти сцены, и следующие за ними картина пира Навуходносора, явления царицы Савской и мифологических животных связаны не только идеей трансформации Сладострастия и Гордости в живописные живые картины, но и мотивом творчества. В них возникают образы, принадлежащие драме Флобера, и вместе с тем уже когда-то созданные воображением ветхозаветных поэтов: пир во дворце Навуходносора, царица Савская, Иуда и Фамарь. Оживают картины великих живописцев прошлого: «Венера Урбинская», «Купание Дианы». Коллективным бессознательным рождены видения легендарных животных: Химеры, Сфинкса, Единорога, Грифона, Феникса. Творчество представляется трансформацией низменного и плотского в возвышенное и духовное. Среди множества видений Антонию являются Поэты и Комедианты. Они живут бесконечными метаморфозами, воплощают в жизнь «причудливую фантазию», заставляя людей «смеяться от жалости или кричать от ужаса» [Flaubert 1924: 385].

Далее возникает вереница существ, принадлежащих и человеческому воображению, и природе, создающей все новые и новые формы жизни. Созерцание этих причудливых и бесконечно разнообразных творений природы и фантазии рождает в душе Антония экстатическое желание «разрастаться, как растения, трепетать, как звук, сиять, как свет, укрыться в каждую форму, проникнуть в каждый атом, вращаться в материи, самому стать материей, чтобы понять, как она мыслит» [ibid.: 409]. Расположение эпизода, в котором отшельник охвачен желанием «быть материей», во всех вариантах драмы подчеркивает его ключевой для понимания текста характер. В третьей версии он возникает в финале драмы. В первой же версии (как и в варианте 1856 г.) эта сцена помещена в композиционном центре «Искушения».

Желание Антония быть природой, одновременно творящей и познающей себя, может быть понято как желание самого Флобера быть ху-

дожником, способным создать мир, столь же бесконечный, как вселенная. Здесь виден, как пишет Тимоти Анвин, знак того, что Флобер к этому моменту стал уже учеником Спинозы [Unwin 1991: 69]. Однако в 1849 г. решение быть художником осознается самим Флобером как решение, но не как свершение: «Госпожа Бовари», «Салаambo» «Воспитание чувств», «Три повести» еще впереди. Ощущая в себе бесконечную творческую силу, писатель одновременно чувствует себя «конечным» существом, стоящим между безднами смертного небытия и вечной Природы, отождествляемой с искусством. Потому в первой версии «Искушения» эта сцена предшествует полету Антония с Дьяволом. Перед отшельником откроется бесконечность универсума и начнется новый, более духовный этап искушений неверием в Бытие, в Творца и сомнением в возможности творчества и вечном существовании сотворенного мира.

В тексте 1849 г. эпизод «Быть материей» имеет еще один смысл. Все предыдущие сцены драмы пронизаны мотивами противоречия духовного и плотского начал в личности творящего субъекта. Вместе с тем Флобер занят выяснением того, какая из этих противоположных сторон рождает творческий импульс и следует ли противопоставлять в личности художника начало профанное началу сакральному. «Быть самой материей», природой, но природой мыслящей, то есть одухотворенной, значит снять эти противоречия, став неким нерасчлененным единством света, звука, формы и мысли, единством земного, телесного и сакрального, духовного.

Такой взгляд на мир и положение субъекта в мире подобен древнему мифологическому представлению о том, что «все есть во всем». При этом образ и предмет, субъективное и объективное, внутреннее и внешнее, часть и целое оказываются полностью тождественными [Кессиди 1972: 44]. «Там, где царит единение всего сущего, – пишет Жорж Батай, – все пронизано духовностью и просто не существует противопоставления между духом и телом» [Батай 2000: 7]. В желании быть материей воплощено стремление Флобера погрузиться в те глубинные уровни внутреннего пространства, где не существует еще основанного на рациональном осмыслении мира различия телесного и плотского, прекрасного и безобразного, добра и зла.

Здесь можно видеть стремления художника рассматривать бытие с особой, всеобъемлющей точки зрения, позволяющей видеть его единство и открыть «гармонию несогласующихся вещей» [Флобер 1984: 253]. Путешествие автора в лабиринты собственного сознания имеет своей целью

открыть пространство, где формируется творческий импульс, и задолго до возникновения психоанализа Флобер обнаруживает источник творческой деятельности в той иррациональной сфере, которая в работах Фрейда и Юнга будет определена как бессознательное. Становление творческой личности разворачивается в драме как череда испытаний страданием, страхом, отчаянием, как бесконечное преодоление искушений плоти и духа, сходных с древними инициациями, в частности с ритуалами Элевсинских мистерий.

Так, эпизоды, в которых Антоний испытывает и преодолевает искушения плоти, соотносятся с Малыми мистериями, главная роль в которых отводилась постам, очищениям и жертвоприношениям. Полет с Дьяволом в бесконечном пространстве вселенной можно сопоставить с ритуалами Великих мистерий, включающими в себя выход за пределы города, т.е. перемещение в иное, незамкнутое, пространство. И, наконец, та часть драмы, где перед отшельником проходит шествие древних богов и две символические женские фигуры, Смерть и Сладострастие, требуют признать власть одной из них, сходна с заключительной частью Великих мистерий – в ней реконструировались древние мифы, «являлись» боги и герои [Лауэнштайн 1996: 226].

Непременным атрибутом этого последнего испытания было присутствие двух богинь, Деметры и Персефоны, символизирующих жизнь и смерть. Причем Персефона выступала как посредница между двумя божественными мирами – миром жизни и миром смерти, утверждая их тесную связь [Элиаде 2001: 267–268]. Эти значения свойственны персонификациям Сладострастия и Смерти в третьей части флоберовской драмы. Заметим, что трехчастная структура – существенная черта не только Элевсинских мистерий, но и других древних обрядов, результатом которых был переход индивида из одного статуса в другой [Heuzey 1950: 267].

Испытания, которым традиционно подвергался посвящаемый в таинства, включали в себя «проглатывание» его чудовищем с последующим освобождением, мнимую смерть и воскрешение. И этим частям ритуальной схемы инициаций есть соответствие в драме Флобера. Полет Антония с Дьяволом завершается сценой, в которой Дьявол «разевает пасть», и отшельник с возгласом «Да, я иду, иду туда!» едва не погружается в нее [Flaubert 1924: 423].

Мотив мнимой смерти и воскрешения в новом качестве завершает последнее видение Антония – шествие Богов. В начале этой сцены отшельник «распростерся на земле, вытянув руки вдоль те-

ла, недвижимый и застывший, словно мертвец» [ibid.: 485]. Пришедший в себя Антоний, обретает внутреннюю силу, и его молитву, обращенную к Творцу, на этот раз не могут прервать ни Смертные грехи, ни Дьявол, как это было в предыдущих эпизодах. Посвящаемый в Элевсинские или иные мистерии, пройдя испытания, не получал бессмертия, как не получил его Антоний. Однако результатом испытаний в драме, как и в древних таинствах, стало приобщение смертного существа к сфере священного.

Итак, сущность творческого процесса представляется в драме как движение от бессознательных импульсов (Голос искушающий) к их рационализации в антитезах христианской веры (Смертные грехи и Богословские добродетели) и разума (Логика), строго определяющих границы добра и зла, прекрасного и безобразного. Но далее осмысление этих противоречий с позиции художника, воспринимающего их как необходимо существующие явления единого мира, трансформирует аффекты в образы. Мысль художника, создающего образ, разрешает противоречия, так как художественный образ представляет собою «великий синтез» [Флобер 1984: 253]. В нем плотское и временное трансформируется в духовное и вечное. Формирование творца разворачивается в драме Флобера как приобщение профанного существа к сфере священного, как опыт мистического самопознания, в котором происходит становление новой личности.

В письмах Флобер вновь и вновь будет возвращаться к проблемам творчества и существования художника, понимаемым как испытания и бесконечное становление. «Красота, – скажет он в 1853 г., работая над романом “Госпожа Бовари”, – дается только через жертву... Ты будешь одинок, ты разобьешь ноги в кровь, адское отращивание будет владеть тобою на всем пути; ни одна из человеческих радостей не будет тебя радовать, <...> и, увлеченный вихрем, ты покажишься, видя на горизонте лишь один маленький огонек. Но он будет расти, как солнце, золотые лучи упадут на твое лицо, проникнут в тебя, озарят изнутри, ты почувствуешь себя легким, станешь весь – дух, и, после каждой потери крови, тебя будет все меньше тяготить плоть» [там же: 304].

Развитие тем творящего субъекта и творчества пронизывает все эпизоды первой версии «Искушения святого Антония» и позволяет обнаружить логику и композиционную стройность драмы. В 1852 г. Флобер, перечитывая ее, скажет: «В “Святом Антонии” нет плана» [там же: 164], но это время – новый этап в творчестве писателя, ставящего перед собою иные этические задачи.

Их решению будут подчинены вторая и третья версии драмы.

#### Примечание

<sup>1</sup> Текст первой версии «Искушения святого Антония» цитируется в переводе автора статьи.

#### Список литературы

*Батай Ж.* Теория религии // Батай Ж. Теория религии. Литература и Зло / пер. с фр. Г. Михалковича. Минск: Современный литератор, 2000. С.5–119.

*Кессиди Ф.Х.* От мифа к логосу. Становление греческой философии. М.: Мысль, 1972. 312 с.

*Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии / пер. с нем. Н.Федоровой. М.: Энигма, 1996. 368 с.

*Элиаде М.* История веры и религиозных идей / пер. с фр. Н.Н.Кулаковой, В.Р.Рокитянского и Ю.Н.Стефанова. М.: Критерион, 2001. Т.1. 464 с.

*Мень А.* Библиологический словарь: в 3 т. М.: Фонд им. прот. Александра Меня, 2002. Т.1. 609 с.

*Соловьев В.* Гностицизм // Христианство: энциклопед. словарь: в 2 т. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. Т.1. С.415 – 418.

*Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде / пер. с фр. Е.Лысенко, Н.Кулиш, С.Шлапоберской. М.: Худож. лит., 1984. Т.1. 517 с.

*Флобер Г.* Первое «Воспитание чувств» / пер. с фр. И.Васюченко и Г.Зингера. М.: Текст, 2005. 381 с.

*Флобер Г.* Испышание святого Антония (1874) / пер. с фр. М.А.Петровского // Флобер Г. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1936. С. 45–200.

Энциклопедия мистицизма / под ред. А.Семенова. СПб.: Литера; ВИАИ, 1997. 480 с.

*Bruneau J.* Préface // Kim Yong-Eun. La Tentation de saint Antoine. Version de 1849. Génese et structure. Chuncheon: Kangweon University Press, 1990. P.3–11.

*Du Camp M.* Souvenirs littéraires. Paris: Aubier, 1994. 623 p.

*Flaubert G.* La tentation de saint Antoine (1849) // Flaubert G. La tentation de saint Antoine. Paris: Ed. Louis Conard, 1924. P.205–497.

*Flaubert G.* Œuvres complètes. Paris: Gllimard, 2001. Vol.I. 1667 p.

*Gothot-Merch C.* Voyage en Italy. Notice // Flaubert G. Œuvres complètes. Paris: Gllimard, 2001. Vol.I. P.1608–1624.

*Heuzey J.* Les Panathénées dans La Tentation de saint Antoine de G. Flaubert // Lettres d'humanité. 1950. Vol.IX. P.264–267.

*Lecuyer M.* Triple perspective sur une oeuvre // Flaubert et La Tentation de Saint Antoine. Paris: Gallimard, 1967. P.46–65.

*Mazel H.* Les trois Tentations de saint Antoine // Mercure de France. 1921. n.564. P.626–643.

*Mouchard C., Neef J.* Flaubert. Paris: Balland, 1986. 422 p.

*Panofsky E.* Problems in Titian. Mostly Iconographic. New York: New York University Press, 1964. 208 p.

*Rey P.-L.* Préface // Flaubert G. La Tentation de saint Antoine. Paris: Pocket, 1999. P.7–21.

*Unwin T.* Art et infini. L'œuvre de jeunesse de Gustave Flaubert. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1991. 211 p.

## ON THE FIRST VERSION OF FLAUBERT'S PHILOSOPHICAL DRAMA “THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY” (1849)

**Galina I. Modina**

Professor of Foreign Literature Department  
Far Eastern Federal University

The philosophic drama “The Temptation of Saint Anthony” is one of the most personal and enigmatic Flaubert’s texts. Flaubert called this drama “The work of the whole life”. Three versions of the drama (1849, 1856 and 1874) reflect Flaubert’s vision of Art and Artist. However, “The Temptation of Saint Anthony” remains one of Flaubert's least read works in French and Russian literary criticism and artistic value of the first version (1849) has been doubted for a long time. The article deals with the early version of “The Temptation of Saint Anthony”. The analysis of the composition peculiarities, motifs of Art, Sacred and Profane and major episodes that are associated with the rituals of Eleusinian mysteries allow to consider the early version “The Temptation” as manifestation of formation of creative individuality of Flaubert.

**Key words:** Flaubert; composition; artist; creativity; self-knowledge; sacred; profane; initiation.