

ЭПИЗОД «ШЕСТВИЕ БОГОВ»: К ПРОБЛЕМЕ РЕЛИГИОЗНОГО ЧУВСТВА ФЛОБЕРА

Дилфуза Файзуллаевна ТОИРОВА

доцент

доктор филологических наук (DSc)

Ташкентский университет информационных технологий

Ташкент, Узбекистан

dilfuza.toirova@mail.ru

Аннотация

В статье рассмотрено открытие ценности ранних сочинений Флобера, обнаруживающее новые перспективы исследований историко-литературного, сравнительного междисциплинарного характера. В статье перечислены некоторые из них: поэтика ранней прозы, проблема религиозного сознания Флобера, проблемы эстетики в письмах Флобера, сущность творчества и творческой личности (Флобер и Ницше, Флобер и Киркегор, Флобер и Батай), античный идеал в эстетике Флобера.

Ключевые слова: язык, идол, бог, богиня, кость, мотив, творчество, воображение, дух, трансформация, поэт, животный, бессознательный и т.д.

«ИЛОҲЛАР ЮРИШИ» ЭПИЗОДИ ВА ФЛОБЕРНИНГ ДИНИЙ ТҮЙҒУЛАРИ МУАММОСИ

Дилфуза Файзуллаевна ТОИРОВА

доцент

Филология фанлари доктори (DSc)

Тошкент ахборот технологиялари университети

Тошкент, Ўзбекистон

dilfuza.toirova@mail.ru

Аннотация

Мақолада Флобернинг илк ижоди намуналаридаги қадриятларнинг кашф этилиши кўриб чиқилган. Улар тарихий-адабий, қиёсий ва фанлараро характердаги янги тадқиқотлар учун истиқболлидир. Мақолада уларнинг айримларини санаб ўтдик: илк наср поэтикаси, Флобернинг диний онги муаммоси, Флобер хатларидаги эстетика муаммолари, ижод ва ижодкор шахс мөхияти (Флобер ва Ницше, Флобер ва Киркегор, Флобер ва Батай); Флобер эстетикасида антик идеал. Улар Флобер ижодини тушунишнинг зарурий шарти ҳисобланади.

Таянч сўзлар: тил, илоҳ, худо, маъбуда, суяқ, оҳанг, ижод, тасаввур, рух, трансформация, шоир, ҳайвонотга оид, онгсиз ва ҳ.з..

В каждой версии «Искушения святого Антония» сцена «Шествие богов» композиционно занимает сильную позицию. В третьей версии она находится в центре, а в первой и второй расположена в finale драмы. В этом видении

перед отшельником проходят звероподобные языческие идолы и причудливые, украшенные золотом, цветами и перламутром боги Африки. Священный Ганг везёт на колеснице из слоновой кости своих богов и богинь. Эти сцены связаны не только идеей трансформации Сладострастия и Гордыни 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 Навуходоносора, царица Савская, Иуда и Фамарь) и живописцев прошлого («Иуда и Фамарь», «Венера Урбинская», «Купание Дианы»). Коллективным бессознательным рождены видения легендарных животных: Химеры, Сфинкса, Единорога, Грифона, Феникса. Творчество представляется трансформацией плотского и низменного в духовное и возвышенное. Среди множества видений Антонию являются поэты и комедианты. Они воплощают в жизнь «причудливую фантазию», заставляя людей «смеяться до слёз или кричать от ужаса» [10;471].

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, подобно растениям, выбиривать звуками, сиять светом, принимать все формы, проникнуть в каждый атом, вращаться в материи, самому стать материей, чтобы знать её мысли» [12;496].

Расположение эпизода, в котором отшельник охвачен желанием «быть материей», во всех вариантах драмы подчёркивает его ключевой для понимания текста характер. В третьей версии он возникает в finale драмы, а в первой и второй версиях помещен в композиционном центре «Искушения».

Желание Антония быть природой, творящей и познающей себя одновременно, может быть понято как желание автора стать художником, способным создать мир, столь же бесконечный, как Вселенная, и так приблизиться к Абсолюту. Здесь виден, пишет Тимоти Анвин, знак того, что Флобер к этому моменту уже стал учеником Спинозы [13;69].

Работая над этой сценой, Флобер тщательно изучал труд Фридриха Крейцера о символических и мифологических формах древних религий [4]. Он изображает языческих богов с точностью историка религий [10;264-267], вместе с тем в этом эпизоде возникают аллюзии на известные произведения живописцев и скульпторов. «О, Фидий, – говорит Юпитер, – ты изваял меня столь прекрасным, что те, кто умирал, не увидев меня, почитали себя проклятыми. Чтобы создать меня, ты выбрал изысканные материалы: золото, кедр, слоновую кость, чёрное дерево, драгоценные камни, а все эти сокровища растворялись в красоте, как 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» [5].

Подвергая анализу творческое сознание, Флобер задаётся целью открыть пространство, где формируется творческий импульс, и задолго до возникновения концепций психоанализа 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, очищением и жертвоприношениям. Полёт с Дьяволом в бесконечном пространстве Вселенной можно сопоставить с ритуалами Великих мистерий, включающими в себя выход за пределы города, то есть 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, а в ней реконструировались древние мифы, «являлись» боги и герои [1;226].

Непременным атрибутом этого последнего испытания было присутствие двух богинь, Деметры и Персефоны, символизирующих жизнь и смерть. Причём Персефона выступила посредницей между миром жизни и миром смерти, утверждая их тесную связь [9;267-268].

Музыка сопровождает монологи богов: монотонно играет на тростниковой флейте увенчанный алыми цветами африканский бог, хрустальные колокольчики звенят на колеснице Ганга, под звуки лиры сетуют о прошлом величии Музы и Аполлон.

Речи богов меняются от примитивного бормотания бесформенных идолов к пеану Аполлона, гимну вакханок, плачу женщин Тирсу по Адонису, ламентациям Муз.

Боги в «Искушении» гибнут, чтобы дать место всё новому и более совершенному символическому воплощению сакрального, демонстрируя творческий характер того кризиса верований, о котором много позже скажет Мирча Элиаде: «Именно из-за глубинных кризисов и креативности ими порожденной религиозные традиции способны к обновлению... напряжённость и отчаяние, вызванные религиозным обесцениванием брахманского ритуала, дали ряд выдающихся творений духа, каждое из которых представляет собой отдельное и смелое разрешение одного и того же кризиса» [9;567].

«Шествие богов» представляет собою не только пластическое изображение истории религий, но и историю эстетических представлений и важный этап инициации: приобщение непосвящённого к древней традиции, сакральному знанию. Явление богов было непременной частью ритуалов мистерий. В драме эта сцена символизирует один из важнейших этапов инициации героя: необходимость преодолеть искушение «не быть собой» и, усваивая прошлое, сохранить свою личность в настоящем.

Таким образом, сцена «Шествие богов» имеет не только «исторический», но и личный смысл. В критике «Шествие богов» понимается как образное изложение истории религий, бесконечной и безысходной истории человеческих заблуждений. «Это обзор религиозных концепций и верований всех народов, зрелище чарующе живописное, но цель его лишь в том, чтобы растревожить воображение и смутить разум», – объясняет смысл эпизода один из первых критиков флоберской драмы А.Жюль Леметр [11;426]. «В странствии через эпохи и религии человек познаёт мир, – продолжает он, – однако мораль этого странствия проста». «Какова цель?» – вопрошают Антоний. «Цель или нет», – отвечает ему Дьявол. Идеал автора – сам бесконечный и бесстрастный процесс познания [12;426].

Б.Г.Реизов рассматривает эту сцену в первой версии драмы как «обозрение религий», необходимое для решения основной задачи: Флоберу «нужно было показать христианство как одно из очередных заблуждений человечества, не слишком оригинальное и столь же безумное, как всякая иная религия или секта» [3;93].

Первые читатели «Искушения» упрекали автора в аморальности, с которой он «превращает истинно верующего в безбожника» [6], а трогательную христианскую легенду в «философско-пантеистическую оргию» [8;415-416].

Вера представляется Флоберу необходимым условием творчества. «Искусство, – уверен он, – не требует от нас ни снисходительности, ни вежливости, ему нужна лишь вера – всегда вера – и свобода» [4].

Вопросы религии и веры занимают его ещё и потому, что эта сфера открывает особые возможности самопознания. «Философия познаёт субъекты, – поясняет эту ситуацию Жак Маритен, – но объясняет их как объекты, всецело вписываясь в отношение интеллекта к объекту, в то время как религия входит в отношение субъекта к субъекту. Религия по существу является тем, чем никакая философия быть не может: отношением личности к личности со всем заключенным в нем риском, тайным страхом, доверием, восхищением и

томлением. Религиозное познание содержит в себе элемент откровения» [2;47].

Мысли Флобера были свойственна особая диалогичность, сказавшаяся в организации структуры драмы, а её эпизоды представляют собой либо спор, либо шествие, но и в шествиях гностиков, ересиархов, легендарных животных и в «Шествии богов» есть яркий момент спора, противоречия. Эти сцены разворачиваются как диалог, цель которого – понимание себя самого, поиск целостной экзистенции.

Обобщая анализ повествовательной логики драмы, отметим: темы творца и творчества, пронизывая все эти эпизоды, позволяют обнаружить композиционную стройность текста. Сущность творческого процесса представляется в драме движением 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 собой «великий синтез» [4]. В нём 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.

Обращение к категории «творческая индивидуальность» позволило определить границы и представить периодизацию раннего творчества Флобера, проследить эволюцию повествовательной техники, жанровых форм и эстетических принципов, обнаружить основы мировоззрения писателя, источники его представлений об искусстве и субъекте творчества, выявить эстетическую ценность и единство художественного мира ранней прозы, разнородного лишь на первый взгляд.

Диалогичность сознания, эстетизм как принцип мировосприятия, чувство призыва, экзистенциальное сомнение и вера в возможность постижения истины посредством прекрасного останутся константами творческой индивидуальности Флобера.

Экзистенциальный характер ранней прозы, обращение Флобера к проблемам творческого сознания, отношениям «автора текста» сообщают этому явлению современный характер и позволяют считать его значительным фактом истории литературы.

Открытие ценности ранних сочинений Флобера обнаруживает новые перспективы исследований историко-литературного, сравнительного междисциплинарного характера. Назовём некоторые из них: поэтика ранней прозы, проблема религиозного сознания Флобера, проблемы эстетики в письмах Флобера, сущность творчества и творческой личности (Флобер и Ницше, Флобер и Киркегор, Флобер и Батай), античный идеал в эстетике Флобера. Важным и необходимым условием понимания творчества Флобера представляется перевод на русский язык и комментированное издание полного корпуса ранней прозы, писем и трёх версий «труда всей жизни» Флобера – философской драмы «Искушение святого Антония».

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. – Москва: Энигма, 1996. – 226 с.
2. Маритен Ж. Краткий трактат о существовании и существующем. – Москва: РОССПЭН, 2004. – 447 с.
3. Реизов Б.Г. Творчество Флобера. – Москва: Наука, 1998. – 699 с.
4. Флобер Г. О литературе, искусстве и писательском труде. Т.1. – Луизе Коле, 27 марта 1853. – 253 с.
5. Элиаде М. История веры и религиозных идей. – Москва: Наука, 1978. – 711 с.
6. B.A. (Barbey d'Aurevilly J.). L'apocalypse de M.Flaubert.

7. Creuzer F. Religions de l'antiqueconsidérée principalement dans leurs forms symboliques et mythologiques. 4 tomes en 10 vol, dont un de 262 planches ill. Paris: J.Kossbech et Firmin-Didot frères, 1825-1851.
8. Dounaire P. Op.cit. P. 622.
9. Flaubert G. La Tentation de Saint Antoine (1849). P.569.
10. Heuze J. Op.cit.P.436.
11. Ibid. P.496.
12. Lemaître J. Gustave Flaubert. Les romans de meurs antique // Gustave Flaubert: Textes réunis et présentés par D. Philippot. Paris: Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006. P.426.
13. Unwin T. Art et infini. P.369.