

**Н.И. Николаев**

© Николаев Н.И., 2021

**Л.В. ПУМПЯНСКИЙ О ТВОРЧЕСТВЕ Г. ФЛОБЕРА**

**Аннотация.** С привлечением архивных источников анализируются взгляды на творческий метод Г. Флобера известного филолога и мыслителя, друга и соратника М.М. Бахтина – Льва Васильевича Пумпянского (1891–1940). Л.В. Пумпянский в статье «Тургенев и Флобер» (1930) и в неопубликованных материалах – книге «Литература современного Запада и Америки: 1920–1929» (1930) и заметке (1928) о романе К.А. Федина «Братья» – называет художественный метод Флобера артистизмом. Артистизм характеризуется наличием строгой творческой дистанции, ориентацией на чужое слово, стилизацией, особым предметным миром и эвокативным методом описания. Артистизм Флобера составил целую эпоху в истории европейской литературы, считает Л.В. Пумпянский, находя все его черты в произведениях высоко им ценимых Г. Джеймса и Т. Манна.

**Ключевые слова:** теория прозы; стилизация; внутренняя речь; предметный мир; эвокативный метод; артистический роман.

Получено: 01.06.2021

Принято к печати: 24.06.2021

**Информация об авторе:** *Николаев* Николай Иванович, главный библиотекарь Отдела редких книг и рукописей Научной библиотеки им. М. Горького С.-Петербургского государственного университета, Университетская наб., 7/9, 119034, Санкт-Петербург, Россия.

**E-mail:** n.nikolaew@spbu.ru

**Для цитирования:** *Николаев Н.И.* Л.В. Пумпянский о творчестве Г. Флобера // Литературоведческий журнал. 2021. № 3(53). С. 120–130.

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.08

**Nikolai I. Nikolaev**  
© Nikolaev N.I., 2021

## LEV V. PUMPYANSKII ON GUSTAVE FLAUBERT

**Abstract.** The article addresses the views of Lev Vasil'evich Pumpyanskii (1891–1940), the prominent philologist and thinker, the friend and colleague of M.M. Bakhtin, on the artistic method of G. Flaubert. L.V. Pumpyanskii in his work «Turgenev and Flaubert» (1930) as well as in his unpublished book «Literature of Modern West and Amerika: 1920–1929» (1930) and unpublished note (1928) about K.A. Fedin's novel *The Brothers* describes the artistic method of G. Flaubert as artisticism. For L.V. Pumpyanskii artisticism means the existence of strict creative distance, orientation on someone else's word, stylization, particular objective world, and evocative method of description. According to L.V. Pumpyanskii Flaubert's artisticism formed a whole epoch in the history of European literature and had a great influence on Pumpyanskii's highly estimated Henry James and Thomas Mann.

**Keywords:** theory of prose; stylization; inner speech; objective world; evocative method; artistic novel.

Received: 01.06.2021

Accepted: 24.06.2021

**Information about the author:** *Nikolai I. Nikolaev*, Principal Librarian of the Department of Rare Books and Manuscripts of M. Gorky Scientific Library, Saint Petersburg State University, University Embankment, 7/9, 119034, St. Petersburg, Russia.

**E-mail:** n.nikolaev@spbu.ru

**For citation:** Nikolaev, N.I., "Lev V. Pumpyanskii on Gustave Flaubert". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(53), 2021, pp. 120–130. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2021.53.08

Известный филолог и мыслитель Лев Васильевич Пумпянский (1891–1940) в конце 1920-х годов создал ряд работ, касающихся творческого метода Г. Флобера. В 1930 г. вышла его вступительная статья «Тургенев и Флобер» к 10 тому Сочинений Тургенева, посвященная в своей основной части анализу тургеневской «Песни торжествующей любви», отмеченной, по его наблюдениям, усвоением некоторых особенностей поэтики Флобера. И в том же году он завершил написанную по заказу для государственного издательства большую книгу «Литература современного Запада и Америки: 1920–1929», содержащую разделы, посвященные Флоберу и влиянию его творчества на литературу Запада и

Америки. Эта книга включала обширные очерки американской, французской, английской и немецкой литератур. Однако издательство потребовало переработать ее, вероятно, с целью упростить сложный текст и снабдить его еще более четкими идеологическими оценками, так как книга предназначалась для широких слоев читателей. Л.В. Пумпянский отказался от такой переработки, и огромная книга осталась неизданной. (При этом очерк английской литературы не сохранился.)

Следует отметить, что при анализе творчества Флобера Л.В. Пумпянский применяет понятия своей оригинальной, но не представленной в каком-либо особом сочинении теории прозы, основные положения которой в их отличии от теории прозы русских формалистов были изложены итальянской исследовательницей Дж. Ларокка (Giuseppina Larocca) [1]. Наиболее близка теория прозы Л.В. Пумпянского при всей своей оригинальности построениям его близкого друга М.М. Бахтина.

И в статье «Тургенев и Флобер», и в соответствующих разделах книги «Литература современного Запада и Америки» Л.В. Пумпянский уделяет особое внимание основным чертам артистического романа Флобера.

В 1928 г. в неопубликованной заметке о романе К.А. Федина «Братья» Л.В. Пумпянский дал такое определение артистическому роману Флобера: «Артистический роман есть роман, ориентированный на выполнении. Крайнюю ему противоположность представляет роман Бальзака. Для артистического романа все берется в плане трудности: надо победить тему, преодолеть тему. Тема берется не в разрезе внутренней ее значительности, а главным образом – трудности для трактовки» (Архив Л.В. Пумпянского).

В статье «Тургенев и Флобер» Л.В. Пумпянский вновь поясняет понятие артистизма: «Флобер внес в литературное дело невиданную дотоле объективную *добросовестность*, не просто повысил добросовестность литературной работы, но превратил добросовестность из профессионального свойства (или качества) в художественную директиву. Благодаря этому французский роман, после “Madame Bovary”, открыл ряд романских жанров, совершенно не предусмотренных Бальзаком и В. Гюго и аналогичных, если угодно, новым типам стихотворной поэмы, открытым парнасцами. Вот это превращение добросовестности из профессио-

нального принципа в художественный и жанровый мы и называем артистизмом» [3, с. 492].

Л.В. Пумпянский отмечает и другую важнейшую особенность поэтики «основателя артистического романа»: «Тенденция артистизма к археологическому роману (“Саламбо”), и в особенности к стилизации, совершенно понятна. Артистизм монографически решает узкие и трудные задачи, – это заранее сближает его с романом о прошлом, о чужом. Обычное объяснение происхождения “Саламбо” из применения к чужой и мертвой цивилизации методов “Madame Bovary”, быть может, следовало бы перевернуть: “историческим” романом является уже “Madame Bovary”, в том смысле, что это – роман о чужом, роман артистической дистанции, иначе говоря, в той или иной мере стилизация. Стилизуется чужая мысль, чужая речь, чужой быт. <...> Громадное значение приобретает стилизация чужой внутренней речи, т.е. воспроизведение (фиктивное воспроизведение: стилизация) хода чужой мысли, что составляет обычный излюбленный метод Флобера» [3, с. 492–493]. Л.В. Пумпянский приводит примеры таких «сокращений чужой внутренней речи, посредством которых Флобер строит душевную жизнь своих героев» и добавляет: «Блестящий пастиш флоберова стиля, сделанный Прустом (*Pastiches et mélanges*, 1919), воспроизводит в первую очередь именно эту особенность» [3, с. 499].

Особое внимание Л.В. Пумпянского к разновидностям стилизации «чужой» речи не случайно. Тогда же, в конце 1920-х годов, М.М. Бахтин обратился к исследованию вопросов «чужого» слова и «чужого» сознания в книге «Проблемы творчества Достоевского» (1929) и в статьях и книгах, изданных под именами друзей.

Другой, столь же важной особенностью поэтики Флобера являлся «флоберов предметный мир», который в подражаниях эпигонов разошелся по литературам Европы. Новизна этого предметного мира, по мнению Л.В. Пумпянского, заключалась не в описании, а в именовании предметов: «Флобер не “описывал” предметов, а скорее “называл” их, так что само название, особенно в случае редкого, странного, экзотического предмета, и связанные с ним культурно-исторические ассоциации образуют тот особый предметный антураж, в который Флобер вправляет движение своей стилизованной новеллы» [3, с. 495].

Л.В. Пумпянский называет одной из неотъемлемых примет творчества Флобера «эвокативный метод (*évoocation*), т.е. стремление описательной прозы подбором точных эпитетов и верных сравнений “вызвать” перед воображением читателя предмет, пейзаж либо наружность, о которых идет речь. Флобер довел этот метод до совершенства; вся его перешедшая в легенду героическая борьба с языком была, собственно, борьбой за полноту эвокации. <...> Вся описательная французская школа второй половины XIX века (Доде, Гонкуры, Золя, Мопассан и мн. др. вплоть до Лоти) вышла из этой громадной работы Флобера над созданием адекватного зрительного описания. В этом направлении созданы шедевры, влияние которых чрезвычайно повысила литературную технику всех европейских литератур. Можно положительно говорить о полустолетии господства эвокативного метода в истории европейских описательных стилей». И там же отмечает: «Только в наши дни, вместе с искусством “описания во времени”, искусством Марселя Пруста, открывшим методы еще более точного описательного воспроизведения, чем иллюзия непосредственного зрения (*vision directe*), можно считать законченной “флоберову” эпоху европейского романа» [3, с. 498]. Более того, в той же заметке 1928 г. о романе К.А. Федина «Братья» им подчеркнута решающая роль Пруста в преодолении артистизма и тем самым в создании нового искусства прозы: «Главный удар флоберову роману нанесен Прустом. Удар эвокативному методу; хронологическому развертыванию персонажа; изображению со стороны вместо того, чтобы *s’installer au coeur du mouvement*»<sup>1</sup>.

Упомянутые в статье «Тургенев и Запад» примеры воздействия артистизма Флобера на европейские литературы Л.В. Пумпянский подробнее раскрывает в книге «Литература современного Запада и Америки» (Архив Л.В. Пумпянского).

В части второй «Современная французская литература» он со ссылкой на статью «Тургенев и Флобер» воспроизводит основные признаки метода Флобера, а затем показывает последствия его господства во французской литературе последней трети XIX в.:

---

<sup>1</sup> «...s’installer au coeur du mouvement» – «...расположиться в сердцевине движения» (франц.). См. вступительную заметку к переводу статьи Л.В. Пумпянского «О Марселе Прусте» 1926 г. и посвященного Прусту раздела книги «Литература современного Запада и Америки» 1930 г.: [4].

«В особенности расцвело флоберово наследие после поражения Парижской коммуны, когда началось строительство типической для III республики специально-буржуазной, классово замкнутой культуры: главной литературной ее формой и стал роман последователей Флобера (Гонкуры, Мопассан, Додэ, Ан. Франс, Лоти, А. де-Ренье, П. Бурже и многие другие). Громадная энергия мысли, вложенная Флобером в 4–5 небольших по размерам, но исключительно напряженных книг, разбилась на ряд отдельных направлений: с сентиментальным “Диккенсовым” осложнением у Додэ, с импрессионистическим у Гонкуров, филологическим у А. Франса. Даже Золя, вообще говоря, чуждый Флоберу и примыкающий поверх него, скорее, к В. Гюго и Бальзаку, в описательной, по крайней мере, части своих романов усвоил флоберово стремление к адекватному зрительному воссозданию, к созданию иллюзии непосредственного “видения”. Но чем дальше развивалось флоберово наследие, тем более оно из “классической” своей фазы переходило в “эмпирическую”, из буржуазных в диалектическом смысле слова методы флоберова романа становились буржуазными в эмпирическом смысле слова: вступал в свои права “социальный заказ”, понятие недостаточное для объяснения “*Madame Bovary*”, но совершенно достаточное для объяснения Поля Бурже или А. де-Ренье. Флоберова школа кончилась превращением в мастерскую красивых романов и еще задолго до войны потеряла всякое серьезное значение, из явления литературы превратилась в явление буржуазного читательского быта» (Архив Л.В. Пумпянского).

Понятно, что в написанной по заказу книге Л.В. Пумпянский был вынужден считаться с некоторыми идеологическими постулатами социологического толка. Однако, по нашему мнению, это никак не снижает остроты и ценности его наблюдений.

В части первой и наиболее обширной «Американская литература» примером усвоения Флобера становится творчество Г. Джеймса: «Один только Г. Джеймс продолжал держаться европейских (в частности, французских) взглядов на задачи повествовательного искусства, но он был европеец по вкусам и образу жизни, постоянный житель Парижа и Лондона, романист флоберовского артистического типа, “изучивший” свое искусство в том смысле, в каком иные изучают скульптуру. <...> Перед нами законченная фигура американского буржуазного писателя после-

довательно европейской ориентации, “западнического”, сказали бы мы на русский лад. Впрочем, привлечение аналогий из области русского буржуазного западничества (Тургенев, Боборыкин, кн. Урусов) действительно помогает понять фигуру американского “европеиста”. Джеймс “с замирающим сердцем” подошел в первый раз к картинам Тициана; в Лондоне, идя в ресторан, он окружен “теньями Байрона, Шеридана, Скотта и Мура”; в Париже каждый камень кажется ему святыней и памятником “истории величайшего народа”. Это музейное отношение к чужой истории знакомо нам из прошлого русской культуры. Это как раз та, пусть восторженная, но чисто-эмпирическая (а потому бесплодная) ориентация на законченные факты отшумевшего исторического процесса, которая характерна для буржуазного литературного артистизма. Артистом и только артистом был Джеймс и в своих романах; поэтому, при всем своем общепризнанном совершенстве, он не оказал серьезного влияния на развитие американской литературы. Каждый роман его является “этюдом” какого-нибудь характера или социального положения или ситуации. В первом своем романе “Родрик Хедсон” (“Roderick Hudson”, 1875) он “изучает” падение талантливого человека, американского скульптора, воспитанного у себя на родине в строгих пуританских правилах поведения и потому не выдерживающего свободной артистической жизни в Риме. Так понимались задачи романа в эпоху Флобера и Гонкуров, несомненным учеником которых Джеймс и является. Предполагалось, что роман должен взять какую-нибудь ограниченную ситуацию, выделить ее из общего потока жизни и подвергнуть артистическому “изучению”. Так как такого рода тем можно найти сколько угодно, то и романы этого типа (до Золя и до социалистического романа) писались сотнями и в каждом “изучался” какой-нибудь характер или положение (Флобер, А. Додэ, Гонкуры, Мало, Шербюлье; Дж. Эллиот; Т. Манн и др.). На практике “изучение” подменялось артистической аппаратурой, тонкой выпиской деталей, изяществом стиля; познавательская, в серьезном и прямом смысле этого слова, функция такого романа заслонялась стремлением к так называемой “законченности формы”. В результате, хотя писатели этой школы хронологически близки к нам (Т. Манн и Як. Вассерман еще живы), творчество их бесконечно дальше от

нас, чем литература буржуазного подъема начала XIX века (Бальзак, В. Гюго, Диккенс).

Впоследствии, во второй период своего творчества, Джеймс еще более сузил круг своих тем и все более стал переходить к великосветскому, салонному, буржуазно-бытовому роману. Некоторые его романы этой эпохи положительно напоминают “проблемные этюды” П. Бурже. В “Золотом Кубке” (1904) рассказана история молодой американки, завоевывающей сложной любовной стратегией любовь итальянского герцога. Очевидно, были какие-то серьезные недочеты в художественных методах, созданных Флобером, если они могли подвергнуться так быстро разложению и вульгаризации. Вместо “изучения” жизни, флюберова школа на деле все более расходилась с развитием современной жизни и в XX веке превратилась в фабрику красивых романов для богатых и праздных читателей. Об этой трансформации флюберова наследия нам придется говорить ниже по поводу некоторых явлений современной немецкой литературы» (Архив Л.В. Пумпянского).

В части четвертой «Немецкая литература» Л.В. Пумпянский отмечает, «что ни в одной литературе Флобер не врезал такого решающего следа, как именно в немецкой: сущность же флюберова понимания искусства нам уже приходилось выше (в первых частях этой книги) определять как артистизм, т.е. изображение жизни на дистанции, разнообразная условность которой образует художественную директиву жанра. Максимум условности представлен стилизацией прошлой эпохи, – не даром сам Флобер и его немецкие ученики так к ней тяготели: Вассерман начиная от “Дорфских евреев” (1897) и “Истории молодой Ренаты Фукс” (1901), написал целый ряд стилизующих исторических романов и повестей и не прекратил этой работы и после войны. Именно на Вассермане, талантливом эксплуататоре не им созданных, но влиятельных жанров, можно установить “средние” черты направления (см., например, “Перуанское золото” 1925).

Влияние Флобера осложнилось, особенно в новеллистике, влиянием флюберовского периода творчества Тургенева (“Песнь торжествующей любви”). Превратить жизнь в материал “достойный” искусства, сообщить “достоинство” – таковой представляется нам руководящая директива творчества Т. Манна. Отсюда полная утеря чувства истории, – в парадоксальном переплетении с гро-



мадным интересом к истории! Несмотря на импозантную библиотеку новелл из всех эпох европейской истории, созданную немецким артистицизмом и составившую целую эпоху в развитии исторического романа (о чем ниже), можно положительно сказать, что он доказал ею одно: свою способность относиться к истории только как к системе законченных результатов: труд истории остается вне поля зрения такого художественного метода, а так как эпоха империализма с небывалой отчетливостью обнажила именно его, то артистицизм на первый взгляд кажется художественной идеологией не империализма. Однако поразительный расцвет его именно в XX веке (и притом во всех литературах Европы) и быстрая вульгаризация (пример: новеллы С. Цвейга) доказывают, что артистическое направление есть такая же закономерная художественная идеология империализма, как, на другом жанровом полюсе, авантюрный роман. <...> Томасу Манну, второму официальному поэту нынешней “республики без республиканцев”, не надо было даже совершать этого печального, псевдо-шиллеровского пути классицизации *Sturm und Drang*'а. Он был артистом и только артистом уже в “Будденброках”, и только тема этого романа могла допустить ошибочное его сближение с натурализмом. Дистанция осталась пафосом его творчества и поныне (между тем как то, что принято называть натурализмом, характеризуется в первую очередь отменой литературного расстояния между жанром и изображенной реальностью, отменой хотя бы фиктивной, но отчетливо входящей в авторский замысел: например, “Западня” Золя или та же драма “Перед восходом солнца” Гауптмана). После “Будденброков”, в атмосфере предвоенной культурной реакции, эта тенденция, свойственная Т. Манну, все более усиливалась. В романе “Его высочество” (1909) “избранному” персоналу и тепличности переживаний героев соответствует применение всех методов торможения живой реальной речи; описательный элемент преобладает над разговорным: повесть выдержана от начала до конца в одном ключе; немецкий язык в меру возможности приближен к строю романских; фраза укорочена, синтаксически облегчена, разгружена от придаточных предложений, которые немецкий язык типически вводит во внутренний ее круг; заметна тенденция подбирать слова по их красоте. В предвоенной новелле “Смерть в Венеции” (1913) эти стремления к “совершенству” достигли скульп-

турного предела; хотя действие происходит в наши дни (немецкий ученый приезжает отдохнуть в Венецию; пораженный античной красотой одного польского юноши, он остается в Венеции, несмотря на эпидемию, разогнавшую всех иностранных гостей, и умирает, не желая возвращаться к жизни после того, как он увидел и полюбил воплощение человеческой красоты), новелла тщательной отделкой языка и неопределенной его архаизацией и италиянизацией достигает того, что кажется стилизованной повестью из эпохи Ренессанса. Соразмерность частей и взаимонейтрализация фраз таковы, что новелла, в глазах академических историков литературы сошла за чудо словесного искусства, между тем, как на деле она является редким по отчетливости примером того псевдо-совершенства, которое образует единственный мыслимый предел всякого артистизма. Совершенство в литературе может быть и патологическим, например, если оно перестанет быть литературным и совпадет с нейтральным совершенством статуи. Упадок буржуазной культуры возродил своевременность лессинговой проблемы границы между искусствами!» (Архив Л.В. Пумпянского).

Между тем, по воспоминаниям бакинского ученика Вяч. И. Иванова, лермонтоведа В.А. Мануйлова, Л.В. Пумпянский очень высоко ставил творчество Т. Манна, особенно его роман «Волшебная гора», о котором не раз читал лекции для интеллигентной публики.

Следует отметить, что в посмертно опубликованной работе Л.В. Пумпянского «Тургенев и Запад», насыщенной тонкими наблюдениями, имя Флобера постоянно упоминается, но понятие «артистизм» исчезает напрочь и, вероятно, не по желанию автора [2].

### Список литературы

1. Ларокка Дж. Теория прозы в 1920-е годы: Л.В. Пумпянский и «формалисты» // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 573–586.
2. Пумпянский Л.В. Тургенев и Запад // И.С. Тургенев: Материалы и исследования. Орел, 1940. С. 90–107.

3. Пумпянский Л.В. Тургенев и Флобер // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / отв. ред. А.П. Чудаков; сост.: Е.М. Иссерлин, Н.И. Николаев; вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.И. Николаева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 489–505.
4. Nikolaev N.I. L.V. Poumpiansky à propos de l'oeuvre de M. Proust // Revue d'études proustiennes. 2021. № 13: Marcel Proust et Mikhail Bakhtine : regards croisés. P. 199–204.

## References

1. Larokka, Dzuzeppina. “Teoriya prozy v 1920-e gody: L.V. Pumpyanskii i ‘formalisty’” [“Theory of Prose in 1920<sup>th</sup>: L.V. Pumpyanskii and ‘Formalists’”]. *Ehpokha ‘ostraneniya’. Russkii formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie* [The Epoch of ‘Estrangement’. Russian Formalism and Modern Humanities]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017, pp. 573–586. (In Russ.)
2. Pumpyanskii, L.V. “Turgenev i Zapad” [“Turgenev and West”]. *I.S. Turgenev: Materialy i issledovaniya* [I.S. Turgenev: Documents and Researches]. Orel, 1940, pp. 90–107. (In Russ.)
3. Pumpyanskii, L.V. “Turgenev i Flober” [“Turgenev and Flaubert”]. Pumpyanskii, L.V. *Klassicheskaya traditsiya: Sbranie trudov po istorii russkoi literatury* [Classical Tradition: Collection of Works on the History of Russian Literature] ed. by A.P. Chudakov; comp. by E.M. Isserlin, N.I. Nikolaev; introd., prep. and comm. by N.I. Nikolaev. Moscow, Yazyki russkoi kul’tury Publ., 2000, pp. 489–505. (In Russ.)
4. Nikolaev, N.I. “L.V. Poumpiansky à propos de l'oeuvre de M. Proust”. *Revue d'études proustiennes*, no. 13: Marcel Proust et Mikhail Bakhtine : regards croisés, 2021, pp. 199–204. (In French)