

83-8

D-183

Д. ОБЛОМИЕВСКИЙ

Б

ЛИБРАР





Д. ОБЛОМИЕВСКИЙ

# БАЛЬЗАК

*Этапы  
творческого  
пути*

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

*Художественной литературы*

Москва 1961

---

## К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСТВА БАЛЬЗАКА

### Введение

**П**редлагаемая вниманию читателя работа <sup>Энциклопедия МЧШ СССР и Л. С. 67. № 20117.</sup> об этапах творчества Бальзака <sup>Уч. зап. в. к. б.</sup> детально рассматривает, помимо этой основной своей темы, и ряд других существенных для бальзаковедения проблем. Сюда относятся: вопрос о глубине и правдивости бальзаковского реализма, вопрос о связи этого реализма с эпохой, его породившей, вопрос о наступательном, разоблачительном его характере, о его направленности против буржуазного общества.

Все эти вопросы поднимаются не первый раз. О Бальзаке, одном из крупнейших деятелей мировой литературы, написаны сотни и тысячи страниц. О нем писали и во Франции, и в России, и в Германии, и в США, и в Англии, и в других странах.

Начиная свое исследование, мы хотели бы сразу определить его место среди многочисленных работ, посвященных Бальзаку в мировой литературе, хотели бы ясно сказать, что мы из бальзакианы принимаем, что отбрасываем, с кем полемизирует наше исследование и какие традиции оно продолжает.

### 1

Следует прежде всего отметить заслуги бальзаковедения на Западе — во Франции, а также и в других странах. Велика здесь роль Ипполита Тэна, который своим исследованием о Бальзаке, вышедшим в 1858 году,

положил конец третированию Бальзака современной писателю критикой и в то же время положил начало объективному, научному изучению его творчества. И. Тэн первым заговорил о Бальзаке как о своеобразном художнике, который совершенно по-новому подошел к изображению человека. Он сравнил писателя с «величайшими мастерами» — с Шекспиром, с Мольером. Восхищался Тэн и великолепной художественной объективностью Бальзака, тем, что писатель умеет «превращаться в своих действующих лиц» (H. Taine, Nouveaux essais de critique et d'histoire, 9 éd., P. 1914, стр. 27). Рассуждая о «тщательных» описаниях и «бесконечных» перечислениях Бальзака, Тэн оправдывал их, заявляя, что Бальзак выступает в своих произведениях не только как писатель, но и как археолог, архитектор, портной, обойщик, как физиолог, как нотариус (стр. 4).

Если Тэн, а вслед за ним Брюнетьер и другие литературоведы начала XX века положили начало бальзаковедению, научному изучению творчества Бальзака, то французские ученые 20—40-х годов нашего столетия сделали тоже много полезного для науки о Бальзаке. Они привлекли к изучению творчества Бальзака не только тексты его художественных произведений, но также и многие очерки, статьи Бальзака, многочисленные документы (письма, рецензии), факты, даты, касающиеся творчества и жизни писателя, и определенно превзошли в этом отношении кругозор и эрудицию Тэна, Брюнетьера, Ле Бретона, не говоря уже о таких исследователях Бальзака, как Фаге, Белесор, Берто и др.

Так, в 20—40-е годы была издана как бы в дополнение к четырехтомному собранию писем Бальзака к Ганской значительная часть его переписки. В частности, опубликованы его письма к подполковнику Периоласу, его переписка с герцогиней де Кастри и с д-ром Наккаром, его письма к Зюльме Карро, его переписка с матерью и сестрой и выходит в свет в настоящее время первое полное собрание писем Бальзака. Напечатаны тексты его неопубликованных произведений «Стенй» (1936), «Фальтиорна» (1950), «Мадемуазель де Виссар» (1950), сопровождаемые подробными комментариями. Проведены сопоставления различных редакций отдельных произведений Бальзака (это имеет отношение в первую очередь к американским бальзаковедам — Даргану



и его ученикам, а также Крэйну и Барнесу). Удалось разрешить немало сложных вопросов, касающихся биографии Бальзака, разъяснить отдельные стороны его творчества и мировоззрения, а также отдельные аспекты его произведений.

В этом отношении много ценных материалов содержится в книгах Арригона «Литературные дебюты Бальзака» (1924) и «Романтические годы Бальзака» (1927), в работе Аното и Викера «Молодость Бальзака» (1923), у Бутерона (ср. его статью 1921 г. «Бальзак и г-жа де Берни» и его статью, посвященную «Сельскому врачу»), у Бланшара в его книге 1931 года о деревне и ее жителях в творчестве Бальзака. Много интересного обнаруживаем мы в книгах Гийона о мировоззрении Бальзака, Бардеша о Бальзаке-романисте, а также в книге Приу о Бальзаке 20-х годов («*Avant la Comédie humaine*», 1936), поскольку эти три работы разъясняют ряд проблем, связанных с творчеством раннего Бальзака. Много любопытного содержит и двухтомная биография Бальзака, написанная Билли (1944), представляющая собой обширный свод сведений о жизни писателя.

Особенно большую работу по изучению текстов Бальзака провели французские бальзаковеды за последние 10 лет. Они опубликовали и продолжают публиковать в собрании сочинений, выпускаемом издательством Гранье, большое количество новых вариантов и редакций многих произведений писателя, причем эти публикации осуществляются по рукописям и прижизненным изданиям Бальзака.

Стоит отметить и много чрезвычайно ценных материалов, касающихся Бальзака, а также ряд весьма содержательных статей о нем, публикующихся в новом журнале «Бальзаковский ежегодник» («*L'Année Balzacienne*»), первый номер которого вышел в 1960 году.

## 2

Будучи в основной своей части буржуазным, французское бальзаковедение имеет серьезные недостатки, которыми оно обязано своему социальному происхождению. Это сказалось и в монографии Тэна, и в работе Брюнетьера (1906), особенно же в исследовании немец-

кого бальзаковеда Курциуса, примыкающего во многом к французскому бальзаковедению (1923), и, наконец, в больших монографиях Бардеша и Гийона, посвященных Бальзаку и вышедших в 1940 и 1947 годах. Во всех этих работах заметна тенденция изолировать писателя от его эпохи, объявить его поведение и мышление производным его биографии, его жизненного пути, его характера.

Тенденция эта проявляется, пусть и не вполне последовательно, уже у Тэна, который приписывал писателю «грубость» и именно в ней видел истоки критического, отрицательного отношения Бальзака к буржуазной современности. По интерпретации Тэна, Бальзак изображал уродливое не потому, что им была переполнена окружающая жизнь и писатель был его врагом, а лишь потому, что к этому его вынуждали свойства его характера. Страстную борьбу с враждебным, уродливым, которую вел в своих произведениях Бальзак, критик выдает за его влечение к уродливому. Тэн утверждает, что у писателя «не вызывали отвращение вонь и грязь» (H. T a i n e, указ. соч., стр. 51), что он «чувствовал себя хорошо в атмосфере подлости» (стр. 18). Из приписанной, таким образом, Бальзаку его любви к уродству Тэн выводил узость и ограниченность художественного кругозора романиста. Бальзак якобы «посредственно изображал возвышенные и утонченные чувства», образы «чистых и нежных девушек» (стр. 55) попадались у него лишь случайно. Он предпочитал интриганок, особ жадных до наживы, претенциозных.

За Тэном следует и современный французский бальзаковед Гийон. В своей книге «Общественно-политические взгляды Бальзака» (B. G u y o n, La pensée politique et sociale de Balzac, P. 1947, стр. 58), рассматривая сатирические картины и образы писателя как проявление его пессимизма, Гийон тратит много усилий, чтобы доказать их биографическое происхождение. Они родились у Бальзака якобы совсем не оттого, что действительность содержала черты, требовавшие сатиры, а оттого, что их требовало душевное состояние самого Бальзака. Гийон усматривает причины критического взгляда Бальзака в неудачах, постигших его на жизненном пути. Причины мизантропии писателя кроются в его «тяжелом детстве» (стр. 3). «Зрелище человечества», которое открылось

будущему писателю в конторе нотариуса, было «удручающим» (стр. 28). Отсюда тот «печальный и мрачный взгляд на общество» (стр. 20), который лег в основу бальзаковского «пессимизма».

Другим не менее существенным и не менее характерным для французского бальзаковедения недостатком явилась тенденция к принижению бальзаковского реализма. Уже Ипполит Тэн, рассуждая о реализме, собственном творчестве писателя, указывал, что этот реализм весьма ограничен субъективным моментом, идущим от автора и искажающим картину объективного мира. Подвергая сомнению правдивость отображения действительности у Бальзака, Тэн обвинял писателя в склонности к «абстрактным теориям» (стр. 84), к идеям о «счастливом и справедливом образе жизни» (стр. 83). Воинствующий субъективизм, стремление игнорировать факты действительности осложняли творческий метод Бальзака, по мнению Тэна, еще и потому, что концепции писателя якобы «развертывались из самих себя», не вырвавшись «природу вещей». Писатель измышлял мир и человеческую душу, исходя при этом из структуры собственного ума (стр. 88).

Стремление принизить бальзаковский реализм особенно откровенно проявилось в книге немецкого литературоведа Курциуса о Бальзаке, которая, кстати говоря, была восторженно оценена во Франции бальзаковедом Гийоном. Курциус всячески старается оторвать Бальзака от окружающего его реального мира, полагает, что «генезис и итог всякого явления» оставался для писателя «окутанным тайной»; что сам Бальзак «жил в атмосфере тайны» (E. Curtius, Balzac, P. 1933, стр. 22—25), обращает особое внимание на то, что писатель создавал свои произведения за закрытыми ставнями, за спущенными шторами, при свете четырех свечей, не выходя по пятнадцати дней из дому (стр. 354). По Курциусу, творчество значило для Бальзака не проникновение в объективную закономерность действительности, а лишь «интерпретацию, раскрытие, проявление во вне» своего «внутреннего видения». Курциус пытается вывести все творчество Бальзака не из действительности, его окружающей, а из априорных представлений писателя о мире, возникших у него до всякого знакомства с ним.



Курциус характеризует Бальзака как «мага», связывает его отношение к миру с традициями «окультиных и магических наук» Средневековья и Возрождения.

Борьбу с реализмом Бальзака, только гораздо более осторожно и скрытно, ведут и такие буржуазные бальзаковеды, как Брюнетьер и Бардеш. Брюнетьер стремится дискредитировать результаты бальзаковского несогласия с действительностью, критического отношения писателя к окружающей жизни, приписывая Бальзаку несуществующий у него объективизм и равнодушие к изображаемому явлениям. Именно отсюда вытекает соображение Брюнетьера относительно «глубокого чувства объективности» у Бальзака (F. Brunetière, Balzac, P. 1906, стр. 147). Создавая свои произведения, романист, по утверждению Брюнетьера, был совершенно «безразличен к предмету», умел «отречься от своих вкусов» (стр. 159). Он никогда не «судил» изображаемое и, во всяком случае, выступал по отношению к нему как «беспристрастный судья» (стр. 164). Стремление сузить и ограничить реализм Бальзака проявлялось у Брюнетьера и в том, что он пытался свести творческий метод писателя к изображению правдоподобных деталей, к точному «подражанию жизни» (стр. 179).

Желание лишить реализм Бальзака обличительной силы и всячески его ограничить, представить Бальзака художником, равнодушным к общественной жизни и к борьбе политических партий, определяет и отношение к писателю современного французского литературоведа Бардеша. В своей книге «Бальзак-романист» (M. Bardèche, Balzac-romancier, P. 1940) он трактует Бальзака как писателя, который интересуется только профессиональными вопросами, как необыкновенно изощренного и изобретательного мастера композиции, как романиста, владеющего всеми тайнами искусства диалога, повествования. Когда читаешь работу Бардеша, создается впечатление, будто Бальзак даже не подозревал, что в июле 1830 года произошла революция, будто ему ничего не было известно ни о легитимистах, ни о республиканцах. Желание принизить и дискредитировать бальзаковский реализм выражается у Бардеша и в том, что он видит в понимании Бальзаком действительности результат традиций мелодрамы и готического романа, результат влияний второсортной литературы. Бальзаковский

реализм, обнаруживающий внутреннюю дисгармоничность современной жизни, открывающий в ней «буйные движения», «крайние и буйные аспекты борьбы за жизнь», представляется Бардешу «драматической деформацией жизни» (стр. 506—507). Бардеша раздражает, что Бальзак раскрывает в «частных жилищах» «мещанские трагедии» (стр. 595), что он видит всюду «скрытые преступления частной жизни» (стр. 592), что он изображает финансистов и денди в виде «корсаров» и «пиратов» (стр. 597), то есть в виде хищников, что он сводит содержание своих произведений к «борьбе невинности против силы» (стр. 592). Бальзак, действуя таким образом, с точки зрения Бардеша, «пренебрегает сложностью жизни», допускает «грубейшую схематизацию» (стр. 506—507). Увлеченный своим стремлением «видеть всюду трагическое», писатель уклоняется от изображения «конфликтов частной жизни» в том виде, как они действительно развиваются. Открывая всюду «большие страсти», «разрушенные жизни», «жертвы», писатель обнаруживает, по мнению Бардеша, склонность к «преувеличениям» и «выдумке» (стр. 596).

Из стремления принизить и ограничить бальзаковский реализм, из желания лишить его разоблачительной силы, превратить его из воинствующего учения в объективистское вытекает и третья, основная, черта французского бальзаковедения — отрицание им антибуржуазности и демократизма Бальзака. Уже Ипполит Тэн, противопоставлявший искусство Бальзака литературе дореволюционных салонов, связывал его с выступлением буржуазии на арену истории. О Бальзаке как идеологе буржуазии, и притом идеологе консервативном, далеком от традиции революции 1789 года, говорил и Брюнетьер. Особенно отчетливо стремление приписать Бальзаку пробуржуазные тенденции проявилось у Гийона, который всеми силами старался смягчить критику буржуазного общества у Бальзака, показать, что с буржуазией у писателя были прекрасные отношения. Особенно настаивал Гийон на том, что Бальзак в годы его детства и юности жил в окружении буржуа и именно от них воспринял уважение к «завоеваниям революции», «преклонение перед Наполеоном» (стр. 58). Он разделял «страх» буржуа и перед реакцией и перед «возможным разгулом народных appetitов» (стр. 77). Пытаясь объ-

явить критику, содержащуюся в произведениях Бальзака, совсем не антибуржуазной, поскольку писатель якобы разделял взгляды буржуазии, Гийон не может все же совершенно замолчать обличительные мотивы, характерные и для произведений начала 30-х годов («Полковник Шабер», «Шагреновая кожа»). Он только старается затушевать подлинный предмет бальзаковских обличений, показать, что «страстные обвинения» Бальзака были направлены не против «общества, находящегося перед его глазами», а имели «более радикальный смысл», затрагивали «любой социальный порядок».

### 3

С прямо противоположной буржуазному бальзаковедению оценкой Бальзака выступил в 1888 году Фридрих Энгельс в письме к английской писательнице Маргарет Гаркнесс. Письмо Энгельса оставалось, к сожалению, более 40 лет ненапечатанным и увидело свет только в 1931 году в СССР, в «Литературном наследстве». Оно оказало решающее влияние на новое понимание и истолкование творчества великого французского романиста, получившее развитие в советском литературоведении.

Характеризуя Бальзака в письме к Гаркнесс, Энгельс начал с того, что включил Бальзака в общественно-политическую борьбу его времени. Он учел связь мыслей Бальзака с определенными партийными группировками, отметив, что писатель «по своим политическим взглядам был легитимистом». Он принял во внимание бальзаковскую оценку противников существующего социального строя, «восхищение» Бальзака левыми республиканцами, а также бальзаковскую оценку людей старого режима, его «симпатии» к аристократам. Энгельс сделал это как бы в противовес Тэну, Брюнетьеру и другим буржуазным бальзаковедам, которые пытались изолировать писателя от классовых битв его времени, рассматривали его общественно-политические позиции как случайные для его мировоззрения. Он, далее, перечеркнул созданный в работах буржуазных литературоведов образ Бальзака — бесстрастного и пассивного бытописателя. Он указал на активное отношение Бальзака к его современ-



ности, на то, что «Человеческая комедия» — «нескончаемая элегия по поводу... разложения высшего общества», на горькую «иронию» и острую «сатиру», направленные Бальзаком в адрес аристократов. Энгельс заметил и глубину бальзаковского видения мира, его устремленность в будущее, то, что Бальзак «*видел* неизбежность падения» аристократов, описывая их как людей, «не заслуживающих лучшей участи», и вместе с тем «*видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти», то есть в лагере левых республиканцев. Энгельс, наконец, дал отпор рассуждениям об антидемократизме Бальзака, начавшимся еще у Тэна, который, видимо, усматривал в недоверии Бальзака к народу возможность примирения буржуа с критическими выступлениями писателя против современности. Энгельс связал в одно целое демократические симпатии Бальзака с его мыслями о будущем. Он обратил внимание на то, что республиканцы, «настоящие люди будущего», «в то время... действительно были представителями народных масс». Следует напомнить здесь, что левые республиканцы (Бланки и др., которых имел здесь в виду Энгельс) были противниками строя, основанного на частной собственности, были социалистами.

Ко всему этому, вопреки мнению Сент-Бева и оговоркам Тэна, Энгельс добавил, что Бальзак — «крупный мастер реализма». В то время как Тэн и ранее его буржуазный литературный критик Сент-Бев полагали, что значительная часть картин и образов Бальзака проистекает не из действительности, а из ума писателя и его творческой фантазии,— Энгельс подчеркнул, что Бальзак постоянно вносил в свое представление о мире существенные поправки, почерпнутые из наблюдения над жизнью, и часто «принужден был идти против» своих собственных убеждений, настолько он считался с действительностью. Так, в частности, возник в его сознании образ левого республиканца. А появление такого образа у писателя-легитимиста Энгельс считал «одной из величайших побед реализма». Энгельс не сводил реализм к «правдивости деталей», как это делали французские критики 30—40-х годов. Он признавал, что реализм, «помимо правдивости деталей», предполагает «прави-

вость в воспроизведении типичных характеров в типичных обстоятельствах»<sup>1</sup>.

Марксистское бальзаковедение возникло в России до Октябрьской революции. И до и после опубликования письма Энгельса оно развивалось, как о том свидетельствуют статьи и книги Когана, Фриче, Луначарского, Гриба, Реизова, Грифцова, Самарина, Иващенко, Пузикова, Елизаровой, Р. Резник и ряд неопубликованных диссертаций о Бальзаке, в противовес буржуазному бальзаковедению и в том же направлении, что характеристика Бальзака в письме Ф. Энгельса.

Уже для первых марксистских работ о Бальзаке, для соответствующей главы из «Очерков по истории западноевропейской литературы» П. С. Когана (1903—1910) и для соответствующей главы из «Очерка развития западной литературы» В. М. Фриче (1905), характерно было, что они стали рассматривать Бальзака как активного участника социальной борьбы его времени, стали видеть в его творчестве не пассивное порождение его времени, как Тэн, а реакцию, ответ на это время, стали подчеркивать, что Бальзак был не простым изобразителем нравов, а политическим бойцом. По Когану, Бальзак убедительно изображает мир буржуазной печати как среду, которая «убивает мысль», «развращает ум». Коган считает большой заслугой Бальзака, что он не может удержаться, чтобы не высказать горькую фразу по адресу богачей, поглощающих заработки бедняков. Он обнаруживает у Бальзака «ясный и твердый взгляд на совершающиеся события» (т. II, М. 1934, стр. 121 и 130). С точки зрения Фриче, творчество Бальзака было направлено против враждебных ему явлений современности, ибо он был «невысокого мнения о своем времени», этой «эпохе жадности» (М. 1927, стр. 155). Фриче, как и Коган, ценил творчество Бальзака за его познавательный смысл. Он видел в нем отражение больших социально-исторических процессов, отражение победы буржуазии над дворянством. Он уже не усматривал в нем ни выражение внутреннего мироощущения писателя, как Курциус, ни выражение его характера, как

---

<sup>1</sup> К. Маркс, Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, М. 1953, стр. 404—406.

Тэн, ни своеобразный кладезь фактов, дат, сведений, как Брюнетьер.

Что касается А. В. Луначарского, который, к сожалению, посвятил Бальзаку лишь несколько страниц в своей «Истории западноевропейской литературы в ее важнейших моментах» (1927, стр.168—172), то он так же, как Энгельс, Коган, Фриче, и в противоположность Тэну и другим буржуазным бальзаковедам рассматривает Бальзака в первую очередь на фоне его эпохи, придает огромное значение тому, что писатель пришел в литературу «после революционных потрясений». В отличие от Брюнетьера, Луначарский отмечает в реализме Бальзака его воинствующий, бунтарский характер, недаром усматривая в качестве своеобразия реалистов XIX века, к которым он относит и Бальзака, что они «протестовали против капитализма» (стр. 152).

Коренным образом отличаются от традиций буржуазного бальзаковедения и работы крупнейшего советского бальзаковеда В. Р. Гриба, относящиеся к 30-м годам. В. Р. Гриб недаром такое большое значение придает мировоззрению Бальзака, его отношению к различным социально-политическим направлениям буржуазного общества, которыми совершенно не интересовались ни Тэн, ни Брюнетьер, ни Бардеш. При характеристике отдельных произведений французского писателя он все время имеет в виду своеобразие эпохи, в которую тот жил, растущую власть денег, крушение патриархальных отношений. В отличие от буржуазных бальзаковедов, Гриб считает очень важной для Бальзака его антибуржуазность, то, что он «выдвинул на первый план разрушительную, хищническую сторону капитализма» («Лит. критик», 1934, № 10, стр. 30—33). Несколько лет тому назад работы В. Р. Гриба о Бальзаке были включены в сборник его статей.

Независимо от буржуазного бальзаковедения развиваются и взгляды другого видного советского бальзаковеда Б. Г. Реизова. Если для Тэна величие Бальзака состоит в том, что он ввел в литературу изображение буржуазной деловой активности, то Реизов полагает, что введенное Бальзаком новое содержание совсем не сводится для него к корыстным махинациям дельцов, что в него включаются не только «деловые люди», но и люди, «пишущие книги, делающие научные открытия, умираю-



щие на баррикадах». С точки зрения Тэна, Бальзак оправдал в своих произведениях современность. Реизов добавляет: «во имя скрытого в ней будущего» («Творчество Бальзака», 1939, стр. 160).

В тесной связи с принципиальными расхождениями между Реизовым и буржуазными бальзаковедами находится полемика Реизова с теми французскими исследователями, которые ценят в искусстве Бальзака одну лишь «правдивость деталей». Реизов прямо заявляет, что Бальзак «видел человеческую и социальную правду не простым физическим взором», что его видение мира отлично от «бессознательного или неразумного постижения действительности». Именно отсюда вытекает огромная роль в творчестве Бальзака мировоззренческого момента. Реизов пишет о «философской основе мировоззрения» (стр. 240) Бальзака, которая «обусловила и глубину его изображений», причем эта основа «ведет свое происхождение от революционной философии XVIII столетия».

#### 4

Марксистское бальзаковедение испытало на себе на первом этапе своего существования известное влияние со стороны буржуазных исследователей, занимавшихся Бальзаком, и не сразу смогло от этого влияния освободиться. Этим влиянием были, в частности, обусловлены и вульгарно-социологические ошибки, свойственные первым нашим марксистским бальзаковедам — Когану и Фриче. Они часто подходили к вопросу о связях творчества Бальзака с реальной действительностью его времени схематически, упрощая эти связи. Они больше замечали предрассудки Бальзака, нежели его изумительную зоркость в отношении современных общественных вопросов. Мешало им обоим и то, что они более тесно связывали его мировоззрение с буржуазным видением мира, чем с точкой зрения бедноты, простолюдина.

Так, П. С. Коган вслед за И. Тэном утверждал, что Бальзак — «плохой историк». Ему именно поэтому было «трудно видеть, что злоупотребления и недостатки, вызывавшие его недовольство современной ему Францией, царили в еще большей степени в ее прошлом». Вслед за Тэном Коган полагал, что Бальзаку «плохо удаются

идеальные герои» и что он «видел только мрачные стороны капиталистического строя». Коган, в то же время как бы игнорируя отношение писателя к Луи-Филиппу, объявил, что он был «истинный сын мещанской монархии, монархии лавочников и фабрикантов». Бальзака даже «не коснулись», по чрезвычайной легкомысленному утверждению Когана, «социальные... идеи эпохи». Он будто бы никогда «серьезно не думал над политическими вопросами» («Очерки по истории западноевропейской литературы», т. II, М. 1934, стр. 119—121).

Влияние буржуазного бальзаковедения и склонность к социологической схематизации определяли и многие неудачи Фриче, который преувеличивал, в частности, близость Бальзака к господствующим классам. Он заявлял, что граф и графиня Монкорне в «Крестьянах» — «люди во всех отношениях превосходные», не обращая внимания на снисходительную усмешку, которую вызвала у Бальзака эта супружеская чета. Фриче не замечает всей сложности, глубины содержания таких образов Бальзака, как его Фуршон и Низрон («Крестьяне»). В старике Фуршоне он не обнаруживает ничего, кроме того, что тот был «горьким пьяницей», а Низрона объявляет «раскаявшимся якобинцем», хотя в самом романе нет оснований для подобных утверждений. Фриче, правда, подчеркивает страстность, даже публицистичность творчества Бальзака. Он, однако, ограничивает эту страстность тем, что суживает объект нападения, видя его не в капитализме вообще, а лишь в финансовом капитале. Он рассматривает Бальзака как «идеолога старой купеческой буржуазии» («Очерк развития западной литературы», М. 1927, стр. 153).

Из литературоведов 20-х годов от вульгарно-социологических ошибок был совершенно свободен А. В. Луначарский, отрицавший последовательную реакционность и антидемократизм Бальзака, в которых так были уверены Тэн, Брюнетьер, Курциус, Гийон и другие буржуазные бальзаковеды. Он связывал «Человеческую комедию» с французской революцией 1789 года. Он ценил Бальзака за то, что писатель «великолепно знал французского мужика» (Фриче, кстати сказать, вслед за буржуазными учеными утверждал абсолютно противоположное) и «умел учесть зарождающееся пролетарское движение» (стр. 168—172).

Против «вульгарных социологов» боролся, и притом с большим успехом, В. Р. Гриб. В этом ему значительно помогло и письмо Энгельса к М. Гаркнесс, оказавшееся в условиях 30-х годов XX века, когда оно было впервые опубликовано, направленным не только против буржуазных литературоведов, которых имел в виду в 1889 году Энгельс, но и против литературоведов — «вульгарных социологов», вроде Фриче и Когана, находившихся еще частично в плену у буржуазного бальзаковедения. Энгельс особенно настаивает в своем письме на том, что мировоззрение Бальзака не исчерпывается его «классовыми симпатиями», его «политическими предрассудками», то есть легитимизмом. Бальзаковский кругозор включает в себя и «падение излюбленных» им «аристократов», и «напор поднимающейся буржуазии на дворянское общество», и деятельность левых республиканцев, этих, как называет их Энгельс, «героев улицы Cloître Saint Merri» (стр. 406).

В. Р. Гриб явился в 30-х годах пропагандистом и продолжателем энгельсовской характеристики Бальзака. Главным в статьях Гриба о Бальзаке и прежде всего в его работе 1934 года «Мировоззрение Бальзака» следует считать его атаки против литературоведов — «вульгарных социологов». Они занимают, по его же словам, «прикреплением» писателя к «классовой среде», заявляют, что Бальзак — «идеологический представитель такого-то класса» и «успокаиваются на этом, полагая, что этим все сказано». Достоинство работы Гриба в том, что он отвергает механическое понимание связи между положением писателя в обществе и его мировоззрением. Заслуга Гриба в том, что он отделяет Бальзака и от либеральных писателей, вульгарных апологетов капитализма, и от романтиков, ратовавших за восстановление докапиталистических отношений. Он относит писателя к «третьему течению», которое признало историческую необходимость буржуазной цивилизации и вместе с тем оказалось отнюдь не склонным «представлять господство буржуазных отношений идеальным общественным состоянием». К числу заслуг Гриба относится также то, что он в противовес Тэну и Брюнетьеру признал серьезными и совсем не случайными легитимистские иллюзии Бальзака. В отличие от буржуазных исследователей вроде Курциуса и Гийона, утверждавших органичность

бальзаковского консерватизма, Гриб стал рассматривать как «один из важнейших источников развития» Бальзака его «демократизм», понял, что «ход мысли» Бальзака идет «параллельно рассуждениям социалистических и демократических писателей 20—30-х годов, мечтавших о радикальном переустройстве общества» (В. Гриб, Бальзак, «Лит. критик», 1940, № 9—10, стр. 64). Гриб, конечно, не мог отрицать наличия у Бальзака суждений, которые «совпадали... с интересами господствующих классов», но он отнес эти мысли Бальзака к «выводам» и «результатам», а не к основному «ходу мыслей» писателя. Эти же «выводы» и «результаты» явились, по Грибу, выражением того, что во времена Бальзака еще не «появилась реальная сила», которая была бы в состоянии отменить буржуазный строй (стр. 69—70).

Достоинства грибовского истолкования наследия Бальзака не делают, однако, его концепцию совершенно свободной от каких-либо изъянов. Излагая свою точку зрения на Бальзака, Гриб недостаточно учитывает конкретную историю той эпохи, в которую жил Бальзак. Он, понятно, признает, что творчество Бальзака «отражает эпоху в истории буржуазного общества» (стр. 29), но содержание этой эпохи видит всего-навсего в том, что буржуазия стала господствующим классом и что рабочий класс не достиг еще полной зрелости. Мы не узнаем из статьи Гриба о том, что формирование мировоззрения Бальзака началось в обстановке контрреволюционного режима Бурбонов, что в то время власть в стране находилась в руках дворянства, что буржуазия была тогда еще оппозиционным классом. Мы не узнаем далее, что расцвет бальзаковского легитимизма приходится на период своеобразной паузы в революционном движении, относящейся к 1836—1838 годам, что к 40-м годам во Франции относится подъем пролетарского движения, оказывающий влияние на направление, в котором развивался Бальзак. Увлекаясь своими соображениями о развитии Бальзака от демократизма к консервативным «выводам» 1832 года, Гриб забывает, что первоначальная демократическая основа мировоззрения писателя, возникшая еще в 20-х годах, вовсе не перестала существовать и после легитимистского «обращения» 1832 года. Она все время в течение последующего развития

Бальзака расшатывала в сознании писателя консервативные итоги, к которым будто бы он пришел.

Еще более, чем для Гриба, недооценка публицистики Бальзака, его очерков и статей, которые, кстати, игнорировались и большинством буржуазных ученых, характерна для исследования о Бальзаке, написанного Б. Г. Реизовым. Недостатки реизовской концепции бальзаковского творчества проистекают из недостаточного внимания к реальному миру, окружавшему Бальзака. Реизов держит в поле своего зрения главным образом содержание сознания художника. Он видит в мыслях Бальзака результат идейных влияний, а не впечатлений, идущих от жизни. Оттого он придает и такое значение тому, что Бальзак — «преемник французской философии Просвещения». Источник положительного в сознании Бальзака он видит не в народных выступлениях, не в движении республиканцев, к которому Бальзак внимательно присматривался, а в традициях философской мысли. Именно потому, что Реизов склонен отвлекаться от реальной действительности, окружающей Бальзака, он и уделяет так много места влиянию на его творчество со стороны других писателей. Он находит, например, в «Жане-Луи» только элементы романа ужасов, только образы отравителей и торговцев ядом, то есть только то, что связывает это произведение с жанром готического романа, совершенно забывая, что роман содержит картину революции 1789 года, что в нем фигурируют аристократы, что в нем действуют и республиканцы. То, что Реизов недостаточно учитывает роль реальной действительности в становлении стиля Бальзака, заметно также и в его анализе творчества Бальзака второй половины 30-х и 40-х годов<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Настоящая работа была уже закончена, когда, в конце 1960 года, вышел сборник статей Б. Г. Реизова о Бальзаке. Новая книга Реизова основана на огромном материале и содержит много весьма интересных мыслей и наблюдений (это в особенности касается статей об «Отце Горио» и об «Утраченных иллюзиях»). Автор книги стремится расширить традиционную сферу изучения Бальзака за счет анализа некоторых публицистических его произведений (статья «Мотивы титанизма в «Человеческой комедии»). К сожалению, Б. Г. Реизов явно преувеличивает в этой статье реакционность политического мировоззрения Бальзака после 1832 года и совершенно не считается с частичным преодолением реакционных мотивов у Бальзака в 1840 годах.

Серьезным вкладом в советское бальзаковедение явились статья Р. М. Самарина «Бальзак и рабочее движение Франции 30—40-х годов» («Ученые записки ИМЛИ», 1954), кандидатские диссертации А. И. Засимовой («К вопросу о народности Бальзака», 1953) и О. В. Ловцовой («Бальзак-очеркист», 1952), а также докторская диссертация Т. К. Якимович («Французский сатирико-реалистический очерк 1830—1848 гг.», 1957), один из важнейших разделов которой был отведен характеристике очерков Бальзака. Не претендуя на радикальный пересмотр концепции Бальзака, сложившейся у советских литературоведов в 1930-х годах, Ловцова, Засимова, Самарин, Якимович ввели в научный обиход новый, еще не освоенный бальзаковедами материал — статьи Бальзака «О рабочих» и «Письмо о труде» — и по-новому осветили очерки Бальзака, а также его статью «О положении роялистской партии». Сосредоточив свое внимание на одной конкретной проблеме бальзаковедения (Бальзак и рабочее движение у Самарина, очерки Бальзака у Ловцовой, Засимовой, Якимович), они подвергли разбору произведения Бальзака, в которых наиболее непосредственно отразились связи писателя с современным ему общественно-политическим прогрессивным движением. Они показали, какую значительную роль в мировоззрении Бальзака 30—40-х годов играли прогрессивные идеи.

## 5

Если вопросы о реализме Бальзака, о связи его творчества с эпохой, об антибуржуазном характере творческой системы писателя получили определенное разрешение в работах советских бальзаковедов, то вопрос об эволюции его творчества остался за пределами кругозора и советских и буржуазных исследователей. Нам представляется это большим упущением. Бальзак, действовавший как романист в течение более чем 30 лет, оказывался в ином положении, чем Пушкин, Лев Толстой и Достоевский, Вольтер, Гюго и Анатоль Франс, творчество которых изучалось от года к году, этап за этапом. В значительной степени такой подход к наследию Бальзака сложился по вине самого писателя.

Он сам дал основание к упрощенному делению своего творчества на два этапа — юношеский, не принимавшийся им всерьез, и второй этап, открывшийся в конце 20-х годов. При этом бальзаковеды, изучавшие творчество Бальзака, исследовали по сути дела не его развитие, а переход писателя от одного творческого метода к другому: демократ и романтик превращался у них сразу и полностью в легитимиста и реалистического писателя. Кроме того, так как все романы, повести и рассказы Бальзака, относящиеся к 30-м и 40-м годам, были включены писателем в единый цикл «Человеческой комедии», исследователи привыкли разбирать их как произведения одного периода. Это также влекло к изъятию большей части творчества великого писателя из времени и движения.

Размышляя о недооценке момента развития в творчестве Бальзака, необходимо учитывать, что эта недооценка вызывалась порой совершенно различными причинами. У советских бальзаковедов она проистекала из недостаточной изученности в 30-х годах такого сложного явления, как творчество Бальзака. У буржуазных бальзаковедов она нередко происходила из желания скрыть под видом научного беспристрастия свое неприятие антибуржуазных устремлений Бальзака. Примером первого может служить В. Р. Гриб, писавший о Бальзаке в 30-х годах. Примером второго — Б. Гийон, выпустивший свою книгу об общественно-политических взглядах Бальзака в 1947 году.

Относя легитимистские высказывания Бальзака только к «выводам» из его «хода мыслей», Гриб принимал эти «выводы» за какую-то остановку в развитии Бальзака и считал, что «объективно демократические *исходные* позиции рассуждений Бальзака *заканчиваются* консервативными выводами» («Лит. критик», 1934, № 10, стр. 53). Он характеризовал консерватизм Бальзака как своеобразный «плод долгих исканий» (стр. 67). Он не учитывал при этом, что консервативные установки Бальзака, сложившиеся, начиная с 1832 года, в систему, не были для него окончательными. Если принять концепцию Гриба, станет непонятным, почему Бальзак в 40-х годах постепенно, хотя и не окончательно, освобождается от легитимизма, почему на рубеже 30-х и 40-х годов возникает в его сознании «восхищение» левыми республиканцами.

С другой стороны, совершенно закономерно для Гийона, пытающегося убедить читателя в пробуржуазности Бальзака, что он занимается в своей книге по преимуществу произведениями писателя, созданными в 20-х годах, когда буржуазия была в подавляющей своей части оппозиционным слоем общества и когда писатель был к ней действительно более чем когда-либо близок. Гийон, правда, утверждает, что он ограничил свое исследование 1820—1832 годами будто бы потому, что Бальзак в дальнейшем ничего принципиально нового не создал. Все высказывания Бальзака, сделанные им после 1834 года, по заявлению Гийона, «не прибавят ничего существенно нового к его основной мысли» (В. Guyon, *La pensée politique et sociale de Balzac*, P. 1947, стр. 687), выраженной им в «Шагреновой коже». Любопытно, однако, что к числу «несущественных» оказывается таким образом отнесены наиболее резкие отзывы Бальзака о буржуазии и об ее хозяйничанье в стране, наиболее резкие характеристики буржуа (стоит хотя бы вспомнить образы Рогрона, Нусингена, Ригу, Крвеля, братьев Куэнте) и что все эти отзывы и характеристики, поскольку они созданы во второй половине 30-х и в 40-х годах, остаются за пределами книги.

Как бы то ни было, но изучение творчества Бальзака в 1930 годах постепенно привело к мысли, что представления об его творчестве, игнорирующие его развитие, по меньшей мере не соответствуют действительности. Перелом от 20-х к 30-м годам не был абсолютным, зародыши второго периода заключались уже в пределах первого периода. С другой стороны, становилось все более ясно, что Бальзак не останавливался в своем развитии и на начале 30-х годов, он продолжал идейно и художественно развиваться и расти вплоть до самого последнего года своей жизни. Это обстоятельство ощущали еще в довоенные времена советские литературоведы Реизов, Грифцов, Гриб. Они недаром отмечали в своих работах некоторые особенности творчества Бальзака, характерные только для 40-х годов и не встречавшиеся у него в 30-х. Так, Б. Г. Реизов в уже упоминавшейся выше книге «Творчество Бальзака» правильно указывал, что «эволюция» Бальзака «с особенной яркостью обнаружилась в конце 30-х годов», и усматривал ее в переходе



Бальзака от «романа-биографии» к «роману-событию» (стр. 374), от «драматической формы романа» к эпическому замыслу «Человеческой комедии». Реизов, однако, объяснял этот переход, оставаясь в пределах чисто литературного ряда. Он отрывал развитие Бальзака как художника от тех серьезных перемен, которые происходили в его политических и социальных взглядах.

Со своей стороны, Б. А. Грифцов в отличие от буржуазных литературоведов, которые не выходили за пределы изучения раннего Бальзака или характеризовали его творчество в целом, едва ли не первый заговорил о «третьей манере» Бальзака, считая недостаточным анализ ранних романов писателя («первая манера»), а также произведений 1830—1835 годов, в которых складывался бальзаковский реализм («вторая манера»), и полагая необходимым обратиться к изучению произведений, написанных после 1835 года. К особенностям «третьей», «наиболее сатирической» манеры Бальзака Грифцов относит «крупный объем, захват огромного количества действующих лиц, чередование мелких сцен... растяжимость сюжета и, наконец, гораздо более острую саркастичность». Он считает также, что в период создания Бальзаком его «третьей манеры» «чаще и уже массами попадают в книги Бальзака низшие слои парижского населения (ремесленники, безработные интеллигенты... уголовный мир)». Правильно ощущая, что Бальзак создает в 40-х годах произведения, во многом непохожие на предшествующие, и что для полного понимания писателя необходимо учитывать особенности «позднего» Бальзака, Грифцов относит это свое ощущение только к художественной «манере» Бальзака, как бы совершенно забывая об эволюции общественно-политических взглядов писателя, которые также претерпевали во второй половине 30-х и в 40-е годы серьезные изменения. Он придает чересчур большое значение для становления «третьей манеры» Бальзака тому обстоятельству, что писатель с конца 30-х годов работал в газете и был вынужден считаться с ее требованиями. (Б. А. Грифцов, Как работал Бальзак, М. 1937, стр. 50—51).

Соображения об эволюции Бальзака в конце 30-х и в 40-х годах у В. Р. Гриба тесно связаны с тем, что его самого не вполне удовлетворяли некоторые выводы.

сделанные им из анализа творчества писателя в статье 1934 года «Мировоззрение Бальзака». В отличие от этой ранней статьи, в работе 1940 года «Бальзак», появившейся в печати уже после смерти Гриба, его первоначальная концепция получила дальнейшее развитие. Гриб, правда, остается и здесь в основном верен своим прежним установкам, по-прежнему считая несущественным развитие Бальзака после 1833 года. И все же характерно следующее его заявление в этой статье: «...однако есть факты, показывающие, что легитимистская утопия не была его (Бальзака.— Д. О.) окончательным решением». Гриб отмечал здесь же, что «к концу жизни» во взглядах писателя «начали происходить любопытные изменения», обратил внимание на то, что у Бальзака, пропагандировавшего в начале 30-х годов «свою утопию с пылом апостола», к концу 30-х годов «начинают появляться нотки горечи». «В романах 40-х годов,— пишет Гриб,— этот оптимизм исчез вовсе». Бальзак дает в них «критику своих прежних идеалов», «им все более овладевает пессимизм, чувство близости и неминуемости катастрофы». После февральской революции у Бальзака, по наблюдениям Гриба, «пробуждаются новые надежды и планы», он «принимает возникшую республику», пишет «любопытную статью «Политическое исповедание веры» («Лит. критик», 1940, № 9—10, стр. 71—72). Безвременная кончина самого Гриба, умершего в 1940 году в расцвете творческих сил, помешала ему углубить эти мысли. Он не смог превратить две цитируемые страницы в развернутую характеристику эволюции Бальзака за 1834—1850 годы.

## 6

Данная работа о Бальзаке опирается на традиции советской школы бальзаковедения, исходящие из основных принципов марксизма. Автор ее прежде всего отвергает антиисторизм и биографизм буржуазных бальзаковедов, замыкание исследования в рамки жизни писателя, стремление рассматривать творчество Бальзака как производное его индивидуального характера, видеть в писателе или «чистого» художника, или идеолога буржуазии. Следуя за Энгельсом, за Коганом и Фриче, за Луначарским и Грибом, за Рейзовым и Сама-

риним, стремясь в то же время преодолеть недооценку конкретной истории Франции периода Реставрации и Июльской монархии, сохраняющую значение и для работ некоторых советских бальзаковедов, он полагает, что по-настоящему понять перелом в творчестве и мировоззрении писателя можно, лишь учитывая особенности революции 1830 года, своеобразии лионского восстания 1831 года, основные черты подъема рабочего движения во Франции начала 40-х годов.

Автор предлагаемой монографии, исходя из взглядов Энгельса и вслед за рядом советских бальзаковедов, поддерживает свойственную им точку зрения на великого французского писателя как на активного участника социальный борьбы его времени и в силу этого отвергает пренебрежение к публицистике Бальзака, которое особенно характерно для буржуазных бальзаковедов и до некоторой степени сказывается на работах советских исследователей Бальзака. Он не представляет себе Бальзака писателем, оказавшимся объективно, независимо от своего желания, на стороне определенных социальных сил. Именно поэтому так детально разбираются в настоящей работе очерки и статьи Бальзака, выражающие прямую, непосредственную квалификацию писателем тех или иных общественных процессов, свидетельствующие о том, что писатель сам тяготел к определенным социальным идеалам своего времени.

Развивая глубоко правильный, наметившийся в ряде советских исследований о Бальзаке взгляд на великого писателя как на реалиста, автор предлагаемой монографии склонен акцентировать при этом в произведениях Бальзака их критическую направленность против буржуазного общества. Именно руководствуясь стремлением прояснить особый характер бальзаковского реализма, автор трактует произведения писателя, стараясь иметь в виду как романы его выдающихся современников — Стендаля, В. Гюго, Ж. Санд, Э. Сю, так и романы рядовых писателей его эпохи — Бореля, Карра, Гозлана, Сулье, Бернара, Поль де Кока, д'Арленкура и др. Становление реалистического искусства Бальзака рассматривается в тесной связи с борьбой писателя против чуждых и далеких ему литературных систем его современников. Конечно, сколько-нибудь исчерпывающее изучение литературной обстановки, в которой протекало

развитие бальзаковского творчества, во многом остается за пределами настоящего исследования, автор которого стремится лишь положить начало изучению Бальзака в его связях с современным ему литературным движением в области романа и стоит лишь в самом начале пути<sup>1</sup>, который в дальнейшем может привести к созданию исследований вроде «Бальзак и его литературная эпоха», «Бальзак и современные ему романисты» и т. п.

Все отмеченные стороны работы самым тесным образом связаны с ее главной темой: эволюцией Бальзака. Ибо нельзя понять во всем объеме сущность реализма Бальзака без учета его эволюции. С другой стороны, нельзя рассуждать о развитии Бальзака в чисто имманентном плане, в отрыве от развития французского общества в целом,— в эволюции Бальзака отражается ход развития французского общества. Изучая развитие Бальзака, автор исследования исходит из начинаний советских бальзаковедов Реизова, Грифцова, Гриба и пытается установить решающие стадии эволюции Бальзака как художника и мыслителя. Наследие писателя анализируется им в качестве явления, которое подвержено изменениям. Автор работы убежден в том, что Бальзак изменяется и растет в своих общественно-политических воззрениях и как социолог современного ему общества, и как художник, как реалист. Именно в этой связи в настоящем исследовании и при анализе художественных произведений, романов и повестей Бальзака, и при разборе его очерков, его публицистических статей, его высказываний на литературные темы всегда имеется в виду место данного романа или данной статьи в ходе становления творчества Бальзака и делается попытка уловить динамику взглядов и художественных приемов писателя внутри отдельных периодов. Анализ написанного Бальзаком постоянно сопровождается здесь соображением, что многое, чрезвычайно существенное для писателя, не пришло к нему готовым, а постепенно складывалось и нарастало.

Работа делится на три части. В первой из них рассказывается о начальном, романтическом, по преиму-

---

<sup>1</sup> Много отдельных интересных соображений по поводу литературной эпохи Бальзака мы находим в последних работах Б. Г. Реизова.

шеству антифеодальном, периоде (1820—1830) творческого развития писателя, относящемся ко времени реставрации Бурбонов.

Во второй части идет речь о том периоде возникновения и роста бальзаковского реализма, который характеризуется своей антибуржуазной (по преимуществу) направленностью и приходится на первые годы существования Июльской монархии, на время восстаний и мятежей (1830—1835).

В третьей части анализируется период углубления и величайшего расцвета бальзаковского реализма (1836—1849), когда общественно-политические позиции Бальзака определяются как обращенные против крупных собственников в целом. Этот период совпадает с эпохой политической реакции и постепенного подъема революционного движения во Франции, который завершается событиями 1848 года.

*Н* А ПУТЯХ  
**К РЕАЛИСТИЧЕСКОМУ  
МЕТОДУ**

---

*Глава I*

**СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ  
БАЛЬЗАКА В ПОРУ РЕСТАВРАЦИИ**

1

Общественно-политические взгляды Бальзака 20-х годов рождаются в атмосфере антифеодального движения народных масс, буржуазии и бешеного сопротивления, которое вызывает это движение у защитников режима Бурбонов. Взгляды Бальзака обнаруживают именно в этой атмосфере свои чрезвычайно сложные противоречивые стороны.

Социально-политические позиции Бальзака 20-х годов характеризуются в первую очередь его перепиской, очерками и статьями. Это прежде всего письма 1819—1822 годов к сестре, к матери, к другу семьи Даблину. Это анонимная политическая статья Бальзака «О праве первородства» (1824). Сюда же относятся и очерки, составившие «Кодекс честных людей, или Искусство не оставаться в дураках» (1825), а также очерки, опубликованные в январе—июне 1830 года (то есть до июльской революции 1830 года) в газетах «Силуэт» и «Мод». Необходимо отметить и многочисленные (в количестве до 50) статьи и рецензии писателя, напечатанные в марте, апреле и мае 1830 года в «Обзрении политических газет».

Чтобы правильно оценить общественно-политические высказывания Бальзака эпохи Реставрации, следует

иметь в виду, что в это время разворачивается борьба буржуазных либералов и буржуазных демократов, стремящихся сохранить и укрепить завоевания революции 1789—1794 годов, против идеологов феодализма, реакционеров и консерваторов, пытающихся восстановить дореволюционный порядок. Эта борьба распространяется и на историческую науку, где против возвращения к «старому режиму» выступают историки Гизо, Тьерри, Минье, и на литературу, где защитниками архаических общественных форм являются так называемые «реакционные романтики» — Ламартин, Виньи, д'Арленкур и др., а на стороне нового, послереволюционного строя стоят Стендаль, Мериме, Беранже, Курье и Сент-Бев, к которым во второй половине 20-х годов примыкает и Гюго. В этой общественной борьбе Бальзак находится на стороне антифеодального лагеря.

Необходимо вместе с тем учитывать, что на общественно-политических взглядах Бальзака 1819—1830 годов отражается не только общее направление социальной жизни во Франции периода Реставрации, характеризующееся оппозиционным движением против режима Бурбонов, но и самый процесс постепенного подъема этого движения. Решающим оказывается то обстоятельство, что это движение утрачивает узкозаговорщический характер, приобретая во второй половине 20-х годов, точнее с 1827 года, характер массового протеста, и что в него вовлекаются в это время широкие слои населения.

Особенность позиций Бальзака 1819—1824 годов просистекает из того, что он не имеет дела с общенародным движением против правительства Реставрации и опирается лишь на недовольство некоторых кругов буржуазии, на революционные выступления карбонариев. Именно поэтому оппозиционность Бальзака первой половины 20-х годов не имеет устойчивого характера, переплетается с иллюзиями подчас реакционного оттенка, о чем свидетельствует его статья «О праве первородства».

И тем не менее Бальзак, если судить по его переписке 1819—1822 годов, времени расцвета карбонарского движения<sup>1</sup>, представляется в первую очередь

---

<sup>1</sup> К 1819—1822 гг. относятся военные заговоры и дело четырех сержантов Ля Рошели.



человеком, резко настроенным против режима Бурбонов. Он высказывается против происков реакционеров, церковников, заявляет о своем сочувствии оппозиционному движению в стране<sup>1</sup>. Так, в письме к сестре в июне 1821 года он называет лидеров правительства Бурбонов «мошенниками»<sup>2</sup>, интересуется в марте 1822 года мерами правительства по «ропуску школ»<sup>3</sup>, сообщает в июне 1821 года об избирателях, которые «намереваются голосовать за сторонников правительства», как об «одураченных». Он заявляет, что, видимо, городок Байе, где находилась в то время его сестра, «полон богомолков» и соответствующим образом ими «обработан». Ему не хотелось бы, чтобы сестра «ходила к обедне и преклоняла колена перед предрассудками и гипсовыми статуями в церкви»<sup>4</sup>.

В то же время очевидно сочувственное отношение Бальзака к учреждениям, созданным в результате крушения «старого режима», в частности, к буржуазно-демократической избирательной системе. Он выражает убеждение, что «масса избирателей» не даст себя «провести», что «представительная система» нуждается в «людях больших способностей»; его мало привлекает «богатство», но быть великим гражданином, утверждает Бальзак, «прекрасно». Термин «гражданин»<sup>5</sup> далеко не случаен для позиций Бальзака тех лет. Еще более показательно, что сам он, в отличие от ультрароялистов, считает определяющим для своего поведения не верность королю, а «любовь к родине» и называет себя «Брутом в миниатюре»<sup>6</sup>.

Исходя из того, что «революция еще не закончилась», что страна переживает «политический кризис» и впереди

---

<sup>1</sup> Стоит вспомнить в этой связи, что Бальзак посещает в начале 20-х гг. «среды» Делеклюза, где большинство было настроено оппозиционно по отношению к режиму Бурбонов, а также то обстоятельство, что он близок в это время к Араго, который был связан тогда с карбонариями (см. В. G u o n, *La pensée politique et sociale de Balzac*, P. 1947, p. 115).

<sup>2</sup> H. de B a l z a c, *Lettres à sa famille*, P. 1950, p. 42.

Цитаты из текстов Бальзака и других французских авторов даны в основном в переводе автора.

<sup>3</sup> Т а м ж е, стр. 69.

<sup>4</sup> Т а м ж е, стр. 38—39.

<sup>5</sup> Т а м ж е, стр. 14.

<sup>6</sup> H. de B a l z a c, *Correspondance*, P. 1876, t. 1, p. 9.

«предстоят бури»<sup>1</sup>, Бальзак с повышенным интересом относится к оппозиционному движению, к деятельности либералов. Его волнует, имеются ли в городе Байе политические деятели, примыкавшие к «либералам», занимаются ли там «политикой», читают ли газеты<sup>2</sup>, он сообщает (март 1821 г.) о заговоре генерала Бертона, об «энтузиазме», с которым выдвигались в городке Турне «депутаты-либералы», о том, как голосование в этом городке вылилось в «голосование против правительства»<sup>3</sup>.

В сентябре 1819 года в ряде мест происходили дополнительные выборы в Палату депутатов, причем на этих выборах крупную победу одержали оппозиционные политические деятели. В связи с этим Бальзак заявляет Даблину, что «горит желанием» увидеться с ним и посмотреть «список новоизбранных депутатов», пишет, что этим списком его можно «приманить», что он только этим списком и «грезит». Бальзак упоминает и об избрании в Палату депутатов аббата Грегуара, члена Конвента в годы революции, голосовавшего за казнь Людовика XVI<sup>4</sup>.

Энтузиазм Бальзака в отношении к оппозиционному движению наиболее ярко раскрывается в письме к сестре (июнь 1821 года), где он рассказывает о том, как отмечалась в Париже годовщина смерти Лалемана, студента-юриста, участвовавшего в 1820 году в политической манифестации и убитого солдатами королевской гвардии.

Упомянув о столкновении молодежи с войсками и полицией на кладбище Пер-Лашез, он рассказывает о студенте, который подставил грудь под пули и заявил, что готов умереть, ибо уверен, что его смерть «принесет свободу стране». Далее в письме идет речь об отказе солдат стрелять в толпу, о митинге на кладбище, где произносились речи с призывом «носить траур по свободам» и через год вновь встретиться на кладбище. Письмо проникнуто сочувствием писателя к студентам, манифестации, толпе и явной враждебностью по отношению к полиции. Одного из солдат конного полицейского патруля Бальзак презрительно называет

<sup>1</sup> H. de Balzac, *Lettres à sa famille*, P. 1950, p. 14.

<sup>2</sup> Там же, стр. 42.

<sup>3</sup> Там же, стр. 69.

<sup>4</sup> H. de Balzac, *Correspondance*, t. 1, p. 9—11.

шпионом; ультрароялистская характеристика бесстрашного студента, героически бросившегося под пули, как «бешеного»<sup>1</sup> вызывает глубокое возмущение писателя.

2

Бальзак в своих письмах 1819—1822 годов к сестре и к Даблину выглядит безоговорочным сторонником антифеодальной оппозиции. Именно на этом основании исследователи вроде Гийона<sup>2</sup> хотели бы видеть его идеологом буржуазии. Между тем фактически позиции Бальзака в первой половине 20-х годов оказываются значительно более сложными, о чем свидетельствует хотя бы появление в 1824 году анонимной брошюры Бальзака «О праве первородства» («Du droit de l'aïnesse»), которая, кстати, привела в замешательство ряд французских литераторов (Арригон<sup>3</sup> и др.) и вынудила их даже утверждать, будто она не выражает подлинных мнений Бальзака.

В статье «О праве первородства» содержатся в самом деле суждения, которые делают понятным смущение, вызванное ею среди исследователей, считающих Бальзака 20-х годов идеологом буржуазии. Самый переход управления страной из рук дворянства в руки буржуазии, «концентрация власти» в руках «промышленников» не представляются автору брошюры благом для всей страны. По мнению Бальзака, этот переход не может предотвратить всеобщую катастрофу, которая, как он полагает, ожидает Францию,— завоевание ее соседними государствами, «порабощение» французской нации<sup>4</sup>. Очень важно, однако, что такого рода перспектива не связана в сознании Бальзака с осуждением буржуазии, которого, кстати сказать, в статье и не имеет-

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, *Lettres à sa famille*, p. 39—40.

<sup>2</sup> V. Guyon, *La pensée politique et sociale de Balzac*, 1947, p. 41—83.

<sup>3</sup> L. Arrigon, *Les debuts litteraires de Balzac*, P. 1924, p. 165—168.

<sup>4</sup> H. de Balzac, *Oeuvres diverses*, éd. Conard, t. I, 1925, p. 6.

В дальнейшем цитаты из публицистических произведений и эпистолярного наследия Бальзака по данному изданию приводятся без ссылок, с указанием тома и страниц в тексте.

ся: возможные беды, якобы подстерегающие страну в будущем, не являются для него прямым следствием деятельности буржуазии. Вина ее только в том, что она не способна эти беды вовсе устранить. Следует здесь к тому же напомнить, что в письмах Бальзака, где имелись сочувственные высказывания по адресу буржуазно-демократических порядков, нигде нельзя было обнаружить прямых восхвалений буржуазии. Статья «О праве первородства» не противоречит, таким образом, подлинным политическим убеждениям Бальзака начала 20-х годов, если только не сводить их к безоговорочной апологетике буржуазного общества.

Кажущееся противоречие между политической направленностью статьи и высказываниями Бальзака в письмах к сестре и к Даблину усугубляется, правда, тем обстоятельством, что самую катастрофу, которая ожидает Францию, писатель рассматривает как результат раздела крупных дворянских имений между всеми наследниками и, следовательно, превращения крупных землевладельцев в «жителей, пользующихся маленьким количеством земли». Превращение дворянина из государственного деятеля в приватное лицо, «уединившееся у себя дома» и «довольное незаметным и праздным существованием», должно повлечь за собой упадок торговли, промышленности, искусства, должно привести к исчезновению «величественных сооружений» и «великих учреждений», созданных в прошлом, к уничтожению «блеска» и «процветания» государства. Усматривая причину близящегося упадка страны в снижении политической роли аристократии, выражая свое восхищение перед «великолепными учреждениями, которые составили славу Франциска I, Генриха IV и Людовика XIV» (I, 8), то есть перед учреждениями старого режима, Бальзак призывает к сохранению или созданию крупных поместий, которые не подлежали бы дроблению при наследовании. Между тем следует помнить, что буржуазия в период Реставрации добивалась именно дробления крупных поместий, в защиту же права первородства выступали в то время только ультрароялисты, сторонники крайне правой дворянской партии, которая требовала уничтожения результатов революции 1789 года.

При всем этом, однако, статья Бальзака не может рассматриваться как прямое выступление в пользу круп-

ных землевладельцев. Если внимательно вчитаться в нее, то станет ясным, как далеко отстоит Бальзак от подлинных ультраароялистов. Ибо он не верит — и в этом главное его отличие от защитников старого режима — в неизбежность социальных устоев предреволюционного строя и прямо именуется «учреждения, завоеванные новой Францией», то есть революцией, «удачными» (*heugheuses* — I, 8). Революция 1789 года, смена старого режима новыми порядками, появление в результате крушения феодальной системы Кодекса Наполеона, который узаконил дробление имущества при наследовании, — все это представляется Бальзаку закономерным и неотвратимым. Он считает само собой разумеющимся установленный еще в 1792 году и впоследствии санкционированный Директорией, Наполеоном и Бурбонами высокий избирательный ценз, то есть то обстоятельство, что у кормила правления стоят не лица, принадлежащие по рождению к привилегированным сословиям, а владельцы больших состояний. Только исходя из существования высокого избирательного ценза, только считаясь с тем, что частные состояния необходимо подлежат разделу между наследниками, Бальзак приходит к абсолютной уверенности в том, что «в недалеком будущем» число избирателей из дворян должно сильно сократиться, ибо из-за разделов при наследовании большие состояния, дающие право избирать и быть избранными, уменьшатся в своем объеме. Аристократы превратятся в «мелких собственников, живущих скромно в деревне», утратят избирательные права. А «лет через 100» — в этом Бальзак тоже абсолютно уверен — «не будет существовать ни избирателей, ни избираемых», принадлежащих к дворянству, «или по крайней мере их останется очень мало».

Любопытно вместе с тем, что Кодекс Наполеона и установленный им принцип раздела имущества между всеми наследниками оказывается не в силах помешать образованию крупных богатств буржуазии. Непрерывное возрастание материальной мощи класса «промышленников» является для Бальзака фактом, не зависящим от желания людей, с которым так или иначе приходится считаться. И если правительство выйдет в конце концов из-под контроля крупных землевладельцев, поскольку последние вообще перестанут существовать, то оно оста-

нется, как прямо заявляет Бальзак, «на усмотрение промышленников, которые одни будут пользоваться правом избрания и правительства» (I, 6).

В соответствии со всем этим предлагаемые Бальзаком мероприятия — учреждение майоратов — нельзя рассматривать как начало контрреволюционного переворота, начало полного восстановления дореволюционного режима, — а именно так представляли себе дело ультра-роялисты. Бальзак понимает, что подобное восстановление немыслимо. Он думает лишь о том, как бы несколько ограничить процесс концентрации власти в руках буржуазии, чтобы предотвратить катастрофу, угрожающую всей Франции. А предчувствие самой катастрофы по всей видимости связано в сознании Бальзака (хотя он нигде прямо этого не говорит) с мыслью о перерождении крупной буржуазии, растерявшей за годы Империи и Реставрации гражданские идеалы времен Революции, погруженной в свои частные дела и чуждой общенациональным интересам.

Бальзак не видит, следовательно, реальной базы для оппозиционного движения против Бурбонов, которому он сам же горячо сочувствует. Естественно, что, начиная размышлять о судьбах всей страны, он обращается к дворянству: в соответствии с многовековой традицией, он видит в нем сословие, на обязанности которого лежит защита общегосударственных интересов. Таким образом, к иллюзиям в отношении дворянства Бальзака приводят сомнения в политической роли буржуазии.

Эти иллюзии поддерживались к тому же ослаблением политической активности трудового люда Франции в 1815—1824 годах. Проявлявшие себя в политических выступлениях 90-х годов XVIII века и затем как бы вспомнившие о своей былой активности в 1815 году, во время 100 дней народные массы в первую половину Реставрации ведут себя крайне инертно, оставляя без поддержки революционные заговоры карбонариев (1821—1822). Народ именно поэтому представляется Бальзаку силой, не играющей значительной роли в общественной жизни. Недаром в своих прогнозах Бальзак даже не допускает и мысли о возможной демократизации избирательной системы, считая высокий избирательный ценз явлением непреложным, полагая, что о борьбе за

участие народных масс в управлении государством не может быть и речи. В своей статье Бальзак утверждает, что «во всяком обществе имеется масса народа», которая «всегда остается в том же состоянии, в каком она находилась в начале существования человечества», то есть, что «на 30 миллионов человек», составляющих нацию, «приходится 20 миллионов, находящихся в состоянии морального и политического застоя» (I, 8).

При всей закономерности реакционных иллюзий у молодого Бальзака, они тем не менее вовсе не исключают оппозиционных настроений. Твердое убеждение в том, что после 1789 года наступила новая эра и что полного возвращения к старому быть не может, определяет credo Бальзака. О живучести бальзаковской оппозиционности режиму Бурбонов отчетливо свидетельствует появление в следующем, 1825, году его книги полуочеркового типа «Кодекс честных людей, или Искусство не оставаться в дураках» («Code des gens honnêtes, ou l'Art de ne pas être duper des fripons»).

### 3

Якобы преследуя шутиливую задачу — предостеречь читателя от опасности быть ограбленным, Бальзак дает в «Кодексе честных людей» вереницу портретов людей различных социальных положений. Здесь и мелкий карманый воришка, и громила-взломщик, и великосветская дама, и великосветский франт, и нотариус, и ходатай по делам. Все они одержимы одним желанием — присвоить себе чужое имущество и деньги.

Читатель, «честный человек», к которому обращается в «Кодексе» Бальзак, не является представителем господствующего в стране класса, дворянства, аристократии, не относится к людям знатым и праздным. Советую ему, как лучше «уберечься от грабежей», автор имеет при этом в виду, что «честный человек» «добывает» или «зарабатывает себе деньги», что он «прост в обращении», то есть лишен высокомерия и наглости, свойственных людям великосветского круга. «Честный человек» не случайно также «весел, остроумен, откровенен, щедр» (I, 65). Все эти качества несвойственны лицу, которое ведет себя сдержанно и замкнуто, относится к большин-

ству людей свысока, соблюдая иерархию социальных «верхов» и «низов».

Правда, адресатом «Кодекса» нельзя считать и выходца из народа. Рисуя образ своего «честного человека», Бальзак имеет в виду человека «богатого» и «любящего удовольствие» (I, 65). Он имеет в виду, кроме того, человека, который добывает себе деньги «с легкостью» (I, 65), не знает, что такое лишения, тяжелый труд, нищета.

Существенно, однако, что автор при всей симпатии к своему адресату, представителю, как можно предполагать, средних слоев населения, то есть буржуазии, не только не забывает о людях из народа, но, напротив, относится к ним с величайшим сочувствием, признавая их достойными глубочайшего уважения. Он называет «класс рабочих и работниц» «честным», заявляет, что этот слой населения — «полезная часть общества» (I, 112). Резко осуждая людей, покушающихся на чужие кошельки и карманы, автор признает, что у многих людей, не имеющих богатства, бывают «справедливые просьбы», которые нельзя «отталкивать» (I, 119). Это подметальщики бульваров, посыльные, носильщики, извозчики, банщики, капельдинеры, официанты в ресторанах, слуги. Людей неимущих и живущих своим трудом, одетых в рубахи грубого полотна, в «чистое, но простое платье», он считает честными людьми, на которых можно спокойно положиться, которых можно «никогда не опасаться». И он рекомендует: «Если вам надо поместить в чьи-либо руки ваши деньги, выбирайте человека простой профессии, например, посыльного, угольщика, водовоза, торговца фруктами и т. п.» (I, 107).

Те же глубокие симпатии к беднякам ощущаются и в частичном оправдании карманных воров, уличных мошенников и взломщиков-громил, которое позволяет себе Бальзак в «Кодексе». Изображая различные типы своего времени, он не забывает указать, что в обществе, которое «не дает хлеба тем, кто голоден», существуют «непреодолимые потребности», и голодные, «не имея другого способа получить хлеб», вынуждены обращаться к воровству и грабежу. И Бальзак спрашивает: «Что вы хотите, чтобы они делали?» Он вообще считает существующий общественный порядок отнюдь не обязательным, не неизбежным. Существующий социальный строй — это



результат перевеса сил на стороне «касты богатых». Стоит, однако, «массе отверженных» стать могущественнее богачей, как этот строй будет «установлен совершенно по-иному». К «такого рода революции», по наблюдению Бальзака, движется Англия, где «налоги на бедняков» стали «непомерными». Когда же в ней на 30 миллионов населения будет приходиться 20 миллионов людей, «мрущих с голоду», богачам уже не смогут «помочь» ни «кавалерия», ни «пушки» (I, 68).

Становясь на защиту тех, кого на воровство побудил голод, Бальзак не находит никакого оправдания для великосветских бездельников, которых считает гораздо более опасными для «честных людей», чем грабителей, ибо эти «ловкие воры приняты в свете» (I, 69). Именно поэтому наряду с изображением воров-профессионалов Бальзак столь же обстоятельно рассказывает о великосветских мошенниках и об их «приятных» способах присваивать себе чужие деньги, о способах «изящных» и вполне «законных» (I, 95).

Особенно сомнительными выглядят в «Кодексе» великосветские люди при сопоставлении с людьми из народа. Бальзак рекомендует совершенно не остерегаться при посещении театра «соседа слева» в «простом платье» и «холщовой рубашке». И в то же время изображает несравненно более опасным «соседа справа», человека с «великолепно завязанным тонкого материала галстуком», с «брелоками» и «бакенбардами» (I, 73). Людей, к кругу которых принадлежит этот «сосед справа», Бальзак изображает в высшей степени недоброжелательно, даже если их нечего бояться как воров и мошенников. Они вызывают осуждение уже потому, что относятся к дворянам, уже потому, что «свысока и нагло» взирают на людей «незнатных», к которым, как прямо говорится в «Кодексе», принадлежит его автор (I, 109). Недоброжелательно отзывается писатель о лицах, которые «имеют доступ в хорошие дома», «посещают кофейни», являются обладателями отдельных квартир (I, 82). Неприязненно рассказывает, в частности, Бальзак про встретившегося ему в одной гостиной человека с усами и с пышными бакенбардами. Человек этот хорошо одет, играет в карты, носит на сапогах шпоры. Он ездит в кабриолете, пусть лично ему и не принадлежащем (I, 83).

Для общественно-политических взглядов Бальзака существенно, что свои инвективы в «Кодексе» он обращает не к крупному землевладению, а к рядовому дворянству, которое составляет основную массу завсегда-таев аристократических салонов. По отношению к владельцам латифундий он сохраняет, очевидно, по-прежнему, так же как в статье «О праве первородства», некоторые иллюзии, мешающие ему выступить разоблачителем всего феодального строя в целом. Это обстоятельство не мешает ему, однако, весьма недоброжелательно воспринимать в том же «Кодексе» людей, хотя и не владеющих большими состояниями, но поддерживающих тон и нравы, которые царят в великосветских салонах. Они внушают серьезные опасения тем, что своим поведением и образом мыслей — пропагандой мотовства, праздности, безделья, проповедью сословной иерархии, презрением к физическому труду, к «деловой», практической жизни — поддерживают атмосферу, без которой немислимо было бы само существование режима Бурбонов.

Не менее серьезную угрозу для «честных людей» составляют, по «Кодексу», представители юридических профессий. Бальзак детально останавливается на преступлениях нотариусов, обворовывающих своих вкладчиков, на мошеннических поступках ходатаев по делам, «обделяющих свои собственные делишки, управляя чужими» (I, 138), на жульнической деятельности адвокатов, использующих незнание законов своими клиентами.

Интерес Бальзака к людям подобных профессий свидетельствует о его пристальном внимании к растущим в условиях полуфеодальной монархии Бурбонов буржуазным отношениям. Отнюдь не игнорируя в «Кодексе» мир приобретателей, людей, поглощенных накоплением материальных ценностей, Бальзак учитывает колоссальную роль денег в современном обществе. Он признает, что в «настоящее время» деньги «наделяют людей уважением, друзьями, успехом, талантом, даже умом». Он допускает также, что деньги являются «предметом любви и искательства со стороны смертных всех возрастов и всех положений» и, будучи «источником всех удовольствий», представляют собой «цель всех соблазнов» (I, 64). Именно исходя из всего этого, он задевает — и иногда весьма чувствительно — всякого рода поставщиков, торговцев, обирающих своих покупателей (I, 109). И, одна-

ко, главные противники Бальзака — не все эти люди — торговцы, промышленники, нотариусы, — а великосветские бездельники, дворяне, салонные завсегдатаи, люди, презирающие труд, выше всего ставящие свои привилегии. Он затрагивает нотариусов и поверенных лишь в качестве лиц, кормящихся возле аристократов, подражающих «великосветским бездельникам».

На первый взгляд писатель, правда, склонен сблизить нотариусов и близких им лиц с «честными людьми». Не случайно «бездельникам», которых «основательно поддерживает» только «какая-либо синекура», он противопоставляет людей «уважаемых профессий» (I, 109), то есть тех же нотариусов. Но он позволяет себе это противопоставление лишь постольку, поскольку последние не связали еще своей судьбы с аристократами, не перешли еще целиком в разряд «праздных». Он нападает на поверенных, биржевых маклеров совсем не за то, что они, имея постоянно дело с материальными ценностями, присваивают при этом лично себе известную часть этих ценностей. Ибо он склонен временами считать, приближаясь тем самым к пробуржуазным позициям, что стремление к чужим состояниям, к деньгам принадлежит к явлениям вневременного, вечного порядка, присуще человеку вообще и тем самым недоступно осуждению. Нападки на деньги, на то, что деньги делают человека, обладающего ими, «хозяином всему», представляются ему порой, «банальными»; они встречались, по его словам, еще у Ювенала и Горация. «Воры существовали во все времена, будут всегда существовать. Они необходимое следствие установления общества... Люди во все времена были влюблены в богатство, всегда заботились о деньгах и желали их приобрести» (I, 69).

В полном соответствии с этим своим стремлением обобщить буржуазную практику до пределов деятельности всего человечества, в соответствии со снисходительным отношением к буржуазному строю, Бальзак высмеивает в своем «Кодексе» не столько алчность нотариусов, сколько их связь с аристократическим кругом. Он осуждает поверенных за то, что они вхожи в салоны, одеваются по последней моде, посещают балы, за то, что жены их превосходят своими туалетами придворных дам, а их кабинеты напоминают будуары. Они усвоили лживость и ветреность представителей «старого режима». Их со-

блазнила перспектива праздной жизни, расточительства, роскоши. Они приобрели тем самым дополнительный стимул к присвоению чужого имущества. Направляя свои жульнические махинации против «честных людей», они стали, таким образом, подобно дворянам, ворами и грабителями.

Но и этого мало. Они оказываются по отношению к «честным людям» в одном лагере с церковниками. Священники, монахи также числятся в «Кодексе» врагами «честных людей», потому что обременяют их всевозможными поборами, выжимают из них деньги и за похороны и за свадьбы. В церквях «честные люди» облагаются взносами на украшение храма, должны платить за свечи, за стулья, жертвовать на бедных. Явно издеваясь над церковниками, Бальзак рекомендует наклеивать на страницы молитвенника статью государственного бюджета, предназначенную 20 миллионов франков на содержание работников религиозного культа (I, 114). Он советует отдавать деньги, собранные церковниками у различных благотворителей, непосредственно самим беднякам, вместо того чтобы эти деньги, попадая в руки церкви, «пожирались священниками» (I, 116).

Оппозиционность Бальзака по отношению к режиму Бурбонов, и так достаточно отчетливая, становится еще более ясной, если вспомнить, что он относит к числу врагов «честных людей» и само правительство. Бальзак не случайно приветствует осторожность «честного человека», который забаррикадировался против всех атак на его «кошелек» со стороны «жуликов, правительства, приличных людей и общества» (I, 103). Еще любопытнее характеристика ломбарда (Mont de Piété), который именуется «разбоем», учреждением «безнравственным», «ужасным», потому что он «давит на трудящийся и бедный класс» (подчеркнуто мною.— Д. О.). Даже «ростовщичество», которое «преследуется законом», представляется писателю учреждением менее «грабительским», нежели ломбард. Ибо оно связано с частным предпринимательством. А ломбард — дело рук правительства: его «создает закон» и закон ему «покровительствует» (I, 140).

В сравнительной характеристике ломбарда и ростовщичества как бы сконцентрирована идейная направленность «Кодекса честных людей». В ней проявляется преж-

де всего известная сдержанность обличений Бальзака, поскольку они касаются буржуазии. Он задевает ее мимоходом, вовсе не проявляя по отношению к ней особо острой ненависти. Объясняется это тем, что в буржуазии он видит существенную часть антифеодального фронта, к которому сам, невзирая на все свои оговорки, продолжает примыкать так же прочно, как и в годы, когда он писал письма сестре и Даблину (1819—1822). Однако из этой же характеристики следует, что лояльность писателя по отношению к буржуазии то и дело нарушается сочувствием «бедному классу», которому он отдает явное предпочтение перед кругом «приличных людей», «светских бездельников». В этой характеристике, которая примечательна своей недоброжелательной оценкой монархии Бурбонов, поддерживавшейся дворянством и духовенством, со всей четкостью проявляется и отрицательное отношение Бальзака к пережиткам феодального строя.

#### 4

Во второй половине 20-х годов в общественной жизни Франции происходят большие перемены. Уже не либеральная оппозиционность буржуазии, которая неоднократно пасовала перед реакцией, определяет теперь ход событий. Оппозиционность либералов получает поддержку низов «антифеодального фронта». Правительство ультрароялистов, пришедшее к власти в августе 1829 года, оказывается бессильным против стихийно создавшегося антифеодального фронта, объединяющего и народные массы, и оппозиционную буржуазию.

Эволюция общественно-политических взглядов Бальзака второй половины 20-х годов отражает нарастание оппозиции против дворянско-клерикальной реакции и прежде всего то решающее обстоятельство, что в борьбу против Реставрации вступают народные массы. Новые черты общественно-политического мировоззрения Бальзака — обострение антифеодальных, антибуржуазных настроений, рост симпатии к народу — проявляются особенно отчетливо в его очерках и рецензиях, печатавшихся в самый канун июльской революции — в марте — июне 1830 года.

В этих очерках Бальзака прежде всего обращают на себя внимание сатирические образы дворян и церковников. Дворянство обличается за праздность и расточительство, высокомерное отношение к людям труда, людям общественно-полезных профессий. В очерке «Праздничный и труженик» («L'oisif et le travailleur») высмеян молодой богатый дворянин. Он выписывает из Лондона грумов, ливреи, кучеров и «работает», то есть болтает с шорником, сапожником, парикмахером. Этому бездельнику, «самому занятому человеку во всей Франции», как полагает его лакей, «не хватает утра», чтобы договориться о том, какой «делать хомут», шить ли обувь с «прямым носком, круглым или узким». Он инструктирует своих слуг, проверяет свой кабриолет, «целыми часами смотрит в окно, не сходя с места» (II, 29).

В очерке «Несчастный» («L'homme malheureux») речь идет об аристократе-богаче, который занят тем, как бы истратить в год миллион восемьсот тысяч, как бы «проесть» свое богатство. Праздность — его естественное состояние. «Самая мысль о труде приводит его в ужас», а к людям иного социального положения он полон презрения и не удостоит заговорить с человеком, который «живет своим трудом или барышами почтенной коммерции» (I, 343—441).

В очерке «Госпожа Всеотбога» («Madame Toutendieu») Бальзак обрушивается на ханжество и на церковную мораль. Он издевается над шестидесятилетней святошей, верной опорой католической церкви. Она всегда улыбается, сохраняет «блаженное выражение лица», устраивает религиозные собеседования, организует благочестивые собрания, распространяет повсюду «благоухание святости» и в то же время, не брезгуя сплетнями, с упоением «перебирает» со своими знакомыми кумушками всех «знатных особ квартала». Ее увлечение чижками, кошками, собаками служит поводом к остроумному замечанию Бальзака о том, что все эти птицы и животные пользуются такой же «привилегией утешать старых дев», как и «господь бог». Свою миссионерскую деятельность г-жа Всеотбога распространяет и на обожаемых ею животных. Так, отдавая собаку Тоби на излечение к ветеринару, она умоляет врача не давать Тоби мяса по пягницам (II, 30—32). Эта деталь придает и без того

комическому образу г-жи Всеотбога дополнительный иронический смысл.

В очерке «Сатирические сетования по поводу современных нравов» («Complaintes satiriques sur les mœurs du temps») Бальзак поднимается до обобщения, обличая режим Реставрации в целом как обреченный на умирание и гибель. Недаром Франция представляется ему «старухой in articulo mortis» (I, 344), то есть в минуту смерти. Ему кажется, что вокруг него «порхают мертвецы Республики, умирающие Империи, скелеты Реставрации» (I, 345), что сам он живет «как бы среди обломков землетрясения» (I, 348), среди «нравов катафалка».

Однако в очерках кануна июльской революции Бальзак не ограничивается чисто негативными задачами — обличением и сатирой. Он разрабатывает в них тему двух Франций и наряду с аристократами-бездельниками и церковниками-святошами показывает людей совершенно иного типа. Так, в очерке «Несчастный» он упоминает, «о страдающих», о «бедняках, нуждающихся в одежде», о людях, которым не хватает дров зимой (I, 343—344). В очерке о «Праздном и труженике» суетливый, поглощенный бесчисленными пустыми заботами аристократ-бездельник сопоставляется с «тружеником», который целый день сидит, «носом уткнувшись в книгу», и «даже головой не шевелит» (II, 30). В «Новой теории завтрака» («Nouvelle théorie du déjeuner») Бальзак рассказывает о грубой пище простых людей, которым непонятны причуды аристократов. Речь идет о пироге с гусиной печенкой, которым лакомятся только «низкооплачиваемые чиновники», которым «не на что жить», о кофе с молоком, об этой «простонародной смеси», которую пьют только «привратницы» и от которой «разит» рабочий районом Марэ, «предместьем».

В «Очерках моральной философии по поводу жизни обитателей Ботанического сада» («Etudes de philosophie morale sur les habitants de Jardin des Plantes»), говоря о его посетителях, Бальзак противопоставляет дворянам и богачам средние слои. Если жители «района банков» и «благородного района» (то есть района, населенного дворянством) отличаются «душевной сухостью» и отсутствием какой бы то ни было «естественной эмоции», то обитатели соседнего района, где «нашла себе убежище буржуазная чувствительность», — это «простые

и naïвные сердца», у которых «предрассудки гордости» не истребили «кровных связей и семейных склонностей» (II, 58).

Тема «двух Франций» дополняется новыми оттенками в очерке «Булонский лес и Люксембург» («Le Bois de Boulogne et le Luxembourg»). Писатель отмечает здесь, что «возвышенные анналы истории», повествующие о «генералах, битвах, королях, министрах», всегда «забывают о ком-нибудь», этим же «кем-нибудь» оказывается у англичан Джон Буль, а у французов — Жак Простак (II, 54), то есть простой народ. Автор сопоставляет два парижских района: Шоссе д'Антен, в котором проживают банкиры, и район бедноты — Сент-Антуанское предместье, и останавливается на этом контрастном зрелище «избытка и голода, пышности и нищеты, элегантности Алквиада и цинизма Диогена», «крайностей нравов, отделенных друг от друга всего одним кварталом, улицей». В соответствии с этими размышлениями строится и картина жизни парижской молодежи, которой посвящен очерк. Светским фатам, встречающимся в Булонском лесу, «целиком преданным роскоши и удовольствиям», Бальзак противопоставляет молодежь Люксембургского квартала. Денди появляются всюду, где «тщеславие может выставить напоказ свою пышность», а «праздность» — свою «скуку». «Прелесть, безумство, остроумие, долги» — вот «достояние» этого круга людей, которым свойственны «любезная фривольность характера», «легкость нравов», «любовь к роскоши и уборам» (II, 54—55).

Между тем молодежь, живущая в районе Люксембурга, не умеет вести «блестящий разговор», не владеет искусством «восполнять пустоту содержания прелестной формой». Ей не хватает «изящества», «пышности», «непринужденных манер», «искрометности» и «блеска». Она далеко не так «прелестна», как ее соседи, «живущие на другом берегу Сены». Но именно в ее среде можно услышать серьезные разговоры, споры о правде, о медицине, о текущей политике, имена Гиппократ и Бруссе. Из ее рядов «мобилизуются кадры всех знаменитостей эпохи», ее дни и нередко ночи «посвящены труду»: «так готовятся в тиши публицисты, поэты, ораторы». Эта трудолюбивая молодежь «предпочла форме содержание, безделью — труд». Бальзак считает ее



представителей «самыми умными», хотя и допускает иронически, что они «недостаточно вежливы» (II, 55—56).

Среди представителей антифеодального фронта в очерке «Булонский лес и Люксембург» главную роль играют не торговцы и промышленники. И это совсем не случайно. Признавая буржуазию явлением более жизнеспособным, чем дворянство, обреченное на умирание, Бальзак в очерках первых месяцев 1830 года неоднократно выражает беспокойство по поводу роста индивидуалистических и меркантильных настроений, распространяемых этим классом. Так, в «Сатирических сетованиях» отмечается, что во французском обществе «торжествует эгоизм», «всякий думает о себе», «политическое сознание (то есть мысль об интересах всей страны.— Д. О.) исчезает»; что от «законов», от «нравов», от книг «пахнет деньгами», что «могущество денег влечет к самой печальной аристократии, к аристократии несгораемого шкафа» (I, 347—348).

Бальзаку, правда, еще неясно, откуда идут царящие в обществе «нравы катафалка», откуда проистекает «отсутствие... правдивости... страсти... откровенности»,— от «двора», «способа управления» (то есть от режима Бурбонов) или же от «буржуазии», «духа семьи»; поэтому он не знает, «в чем же средство исцелить скуку, господствующую в обществе» (I, 350). В колебаниях относительно перспектив общественного развития он даже отказывается определить, что собой представляет современная эпоха: «восход» ли это или же, напротив, «заход солнца», «саван мертвеца» или же «пеленки новорожденного». Ему не известно, кто же это именно — «старик или подросток» — приходит вместе с 1830 годом (I, 348).

При всех этих колебаниях Бальзак не только сохраняет свои прежние сомнения в буржуазном обществе (статья «О праве первородства»), но они усиливаются теперь дополнительными наблюдениями. Показательно, что Бальзак объединяет в одно целое «благородный район», в котором проживает дворянство, с «районом банкиров» (II, 52) и противопоставляет протонародный район Парижа — Сент-Антуанское предместье — банкирскому району Шоссе д'Антен (II, 55—56). Он как бы не доверяет финансовой аристократии, считая ее связанной с Бурбонами более тесно, нежели с осталь-

ной буржуазией и с трудящимися, и поэтому способной изменить единому антифеодальному фронту. Но, не довольствуясь отдельными наблюдениями, Бальзак начинает подозревать, не имеют ли противоречия жизни своим источником не только аристократию, «двор», но и новое общество в целом, «буржуазию» как класс.

Одновременно, накануне революции 1830 года, значительно углубляются и наполняются новым содержанием симпатии Бальзака к народным массам, которые он уже не игнорирует, как в брошюре «О праве первородства». Вместе с тем, не ограничиваясь лишь выражением к нему симпатии (ср. «Кодекс честных людей»), он отмечает кризис, в котором находится народ, и рассматривает его как нуждающуюся массу, вызывающую жалость и нуждающуюся в помощи.

В «Сатирических сетованиях» Бальзак, правда, считает, что если в прошлом много смеялись над врачами, маркизами, над моралью, религией, королями, то в настоящее время единственным объектом осмеяния может быть лишь «народ» и его «лжетрибуны», которых он именуется «торговцами тщетных идей» и «братьями-Кайнами свободы». Но здесь же он замечает в отношении «лжетрибунов» народа, что они «хотят импортировать в Париж английские нравы», в то время как «можно стать свободным, не обезьянничая». Эти трибуны находятся во власти фразы, не решаются на смелые действия: «Вот уже 15 лет говорят нам о серьезности текущего момента... и не двигаются дальше» (I, 349). «Постные лица» лжетрибунов не только не способны сокрушить старый режим, но, напротив, могут воодушевить ультрароялистских министров, могут дать им «воспрянуть духом» (I, 349).

Все эти черты, которые Бальзак обнаруживает в «лжетрибунах», показывают, что, говоря о них, он скорее всего имел в виду конституционных монархистов, так называемых «доктринеров», сторонников английских буржуазно-демократических порядков, и отделял их от собственно народных масс. О народе в собственном смысле он говорит к тому же в другом месте очерка, причем забывает в этом случае о напыщенности, надутости «народных лжетрибунов». Он рассказывает здесь, что «простонародье» («la populace»), способствуя установлению в обществе «грубых нравов», приносит с со-

бой и «добродетели». Он причисляет к последним отсутствующие у доктринеров-«лжетрибунов» «энергичность, незаинтересованность, откровенность».

Особенно интересен в этом отношении очерк «О жизни в поместье». Бальзак рассказывает в нем о несметных богатствах английской аристократии: лишь обстановка замка английского лорда стоит один-два миллиона; богатый английский помещик имеет до 100 человек прислуги, на конюшне у него находится 200 лошадей, а вин в погребах хранится на 100 тысяч экю. Но Бальзак не только далек от восхищения этими неисчислимыми богатствами — его преследует мысль, что потрясающая роскошь во владениях лорда имеет своим источником нищету английского народа и прямой грабеж колоний. Английский лорд потому богат, что он «сосредоточил в своем замке и в своем парке богатство побежденного Типо-Саида, все золото Бомбея, кровь целого народа, счастье двух тысяч нищих, молчание которых он покупает»; он знает, что эта непомерная роскошь сопровождается народными страданиями, « $\frac{3}{4}$  населения Ирландии гниет в смрадных берлогах» (II, 60).

Из тех же соображений — о нуждах подавляющего большинства населения страны — исходит Бальзак и при оценке перспектив развития крупного землевладения во Франции. Он считает, что существование класса богатых помещиков возможно здесь только при условии передачи «всей земли» князьям, пэрам, только если тридцатимиллионное население страны будет принесено в жертву пятистам семействам. «Три года подлости — и дело сделано» (II, 60), — заключает Бальзак. Аристократия, замечает он, имела во Франции в чистом виде только в те времена, когда можно было «безнаказанно убивать крестьян» — в период «старого режима». Он рекомендует не забывать, что «сатурналии олигархии», то есть насилия помещиков над беззащитными крестьянами, «привели нас к революции», ибо «результатом крайней роскоши является крайняя нищета». Бальзак отдает предпочтение благополучию большинства и вообще тому дню, когда «ни одному человеку не придется просить милостыню». Он приветствует тот факт, что во Франции «уменьшается в своих размерах *città dolente* («град скорби»), добавляя: «Об этом же мечтал в эпоху феодализма и Генрих IV» (II, 61) — тот самый Генрих IV,

которому история приписывает желание, чтобы каждый крестьянин хотя бы по воскресеньям ел курицу. Анти-аристократическая направленность очерка «О жизни в поместье» весьма характерна для эволюции общественно-политических взглядов Бальзака с 1824 по 1830 год. Сохраняя свои сомнения относительно неблагоприятных последствий господства буржуазии в стране, Бальзак отвергает теперь «ультрароялистский» выход, состоящий в том, чтобы сохранить, хотя бы частично, касту сверхсостоятельных помещиков, аристократию, пэров, отвергает именно в связи с тем, что задумывается над тяжелым материальным положением народа, для которого, как оказывается теперь, губельно процветание латифундий. Ранее, в частности в 1824 году, Бальзак не задумывался об этом. Теперь же народ, заявивший, начиная с 1827 года, о своих требованиях и правах, представляется Бальзаку совсем не «ничтожной величиной» («quantité negligible»). Мысль о народе, о его нуждах входит существенной составной частью в общественно-политическое мировоззрение писателя первых месяцев 1830 года, и именно это новое отношение к народу освобождает Бальзака от ультрароялистских иллюзий.

Бальзак не выдвигает здесь, конечно, ничего принципиально нового по сравнению с Просвещением, по сравнению с тем, что писали до него Вольтер, Руссо и др. Важно, однако, что в новых исторических условиях он готов принять от просветителей их ставку на союз буржуазии с народными массами,— готов согласиться с их представлением об общественном развитии, чуждом, или, точнее, безразличном ему в первой половине 20-х годов. Более того, учитывая теперь не только либеральные тяготения буржуазии, утратившей за годы Империи и Реставрации свои демократические традиции, он задумывается о «третьем сословии» в целом, то есть не только о буржуазии, но и о простом народе. Важно и то, что Бальзак сосредоточивает внимание не на рабстве и свободе, как Вольтер или Гельвеций, а на нищете и богатстве, волновавших в XVIII веке только деятелей левого крыла Просвещения — Руссо, Маршеля и др., первыми уловивших внутренние противоречия буржуазного общества.

Более того, в этот же период Бальзак по ряду вопросов выходит за пределы просветительской системы. Об этом красноречиво свидетельствуют рецензии Бальзака марта, апреля, мая 1830 года, публиковавшиеся тогда же в «Фельетоне политических газет».

5

Рецензии Бальзака первой половины 1830 года стоят в его творческом наследии несколько особняком, так как писатель до того времени вообще не обращался к этому жанру. Кроме того, эти рецензии являются единственным источником, который дает представление о взглядах Бальзака в области истории, политической экономии и права.

По некоторым и притом весьма существенным идейным установкам рецензии Бальзака отчетливо перекликаются с другими его публицистическими произведениями 20-х годов, в частности со статьей «О праве первородства» (1824) и очерком «Сатирические сетования». В этих рецензиях — те же сомнения относительно буржуазии, но уже распространяющиеся на всю эпоху антифеодальной борьбы и подъема буржуазии, на весь период XVI—XVIII столетий (I, 368, 431); те же медиевистские и прокатолические симпатии (I, 397, 369, 438, 396), как бы возобновляющие его прежние суждения по поводу «великолепных учреждений Франциска I, Генриха IV, Людовика XIV».

В противовес идеологам буржуазии и имея, очевидно, в виду буржуазных историков эпохи Реставрации (Гизо, Тьерри и др.), воспевших в своих работах борьбу «третьего сословия» против дворян и духовенства, Бальзак склоняется к реабилитации идеологов Средневековья, в частности деятелей католичества, папства. В рецензии на «Курс истории европейских государств» Шелля он считает необходимым признать «относительную ценность» католицизма, его значительность для «того времени, когда он существовал», то есть для Средневековья. Он призывает рассматривать католичество как «шаг, сделанный человечеством в своем движении вперед» (I, 397). Он не может забыть, что в эпоху средних веков «цивилизация» сохранилась под «гигантскими

сводами» только потому, что их «воздвигла» для нее, как «убежище», католическая церковь (I, 369). Он возражает тем, кто судит католицизм «с точки зрения протестантов XVI века», и полагает, что было бы более правильно учитывать «поступательное развитие», которое «осуществлял при его господстве человеческий род» (I, 396). В этом аспекте рассматривает Бальзак и деятельность папы Александра VI и Цезаря Борджиа. Папа Александр VI был, по словам писателя, «достоин тиары», ибо находился «на высоте тех обстоятельств, в которые был поставлен» (I, 369).

Однако в отличие от ранних статей Бальзака в его рецензиях начала 1830 года прокатолические симпатии возникают не под воздействием реакционеров, апологетов феодализма, вроде Жозефа де Местра, а под явным влиянием сен-симонизма. Связь рецензий Бальзака первых месяцев 1830 года с сен-симонистскими идеями отмечают и буржуазные исследователи, как, например, Гийон. В рецензиях Бальзака в самом деле заслуживает внимание то, что при обращении к Средневековью (I, 315—319), подобно Сен-Симону и его ученикам, он следует идее прогрессивного развития человеческого общества. В то время как идеологи буржуазии видели в Средневековье только время упадка, а реакционеры, отвергая идею исторического прогресса, ратовали за возвращение к прошлому, Сен-Симон и его ученики рассматривали и Средневековье как шаг вперед в прогрессивном развитии человечества. Бальзак же представляет себе человечество в виде «длинной вереницы поколений, направленных к одной цели», пишет о «непрерывном поступательном движении народов» (I, 394) и видит свою задачу в том, чтобы «содействовать приближению будущего» (I, 477). Он ценит просветителей XVIII века за то, что они «стремились опрокинуть вещи, мешавшие развитию человечества» (I, 369). Следует отметить здесь, что сен-симонисты, а вслед за ними Бальзак, вкладывали в понятия «нового общества» и «будущего» совсем не тот смысл, что доктринеры и либералы, идеологи французской буржуазии периода Реставрации. Сен-симонисты видели в «критической эпохе», в буржуазном обществе не цель, а лишь переходную стадию от органической эпохи Средневековья к новой «органической эпохе» будущего, к социализму.

Под влиянием сен-симонистов Бальзак рассматривает средние века как необходимый, но уже пройденный этап в развитии человеческого общества. Реабилитируя деятельность католической церкви в прошлом, Бальзак вместе с тем отказывает ей во власти над умами в современности. Он отмечает как прогрессивную сторону деятельности просветителей их стремление начать «подготовку нового социального строя» (I, 368—369). Вполне понятно, таким образом, почему Бальзак в одинаковой степени отмежевывается и от идеолога буржуазии экономиста Сэя, и от сторонника крупного землевладения, идеолога дворянства Кене. Характерна для особьих, и не продворянских и не пробуржуазных, позиций Бальзака его рецензия на книгу Хеерена о политике и торговле народов античности. Осуждая здесь точку зрения, согласно которой в истории ближайших столетий антифеодальному движению, возглавляемому буржуазией, придавалось первостепенное значение, Бальзак в то же время солидаризуется с буржуазными историками типа Гизо или Тьерри, когда они выступают против феодальной историографии за то, что она «являлась биографией королей или вождей аристократии». Он характеризует обе точки зрения — и точку зрения реакционеров, и точку зрения Гизо — как «неполные и ложные» (I, 427).

То обстоятельство, что Бальзак в рецензиях 1830 года подчеркивает свою независимость и от идеологов буржуазии, и от идеологов дворянства, заставляет вспомнить про демократические тяготения сен-симонистов, про то, что Сен-Симон в своем последнем произведении «Новое христианство» прямо объявлял целью своих усилий не удовлетворение интересов дворянства или буржуазии, а улучшение участи «самого многочисленного и самого бедного класса». И абсолютно закономерно в этой связи, что именно в рецензиях 1830 года, проникнутых сен-симонистскими идеями, Бальзак, подчеркивая свои симпатии к простому народу, к рабам и беднякам, к людям, находящимся во власти невежества и нужды, признает действительно полезной и эффективной только такую перестройку общества, которая повлечет за собой радикальные перемены в положении народных масс. В рецензии на книгу Молена «О гуманности в уголовном законодательстве» он не случайно считает «источником всех преступлений» «лишь нужду и неве-

жество». Когда «общество перестроится», заявляет он, уголовный закон «будет ненужным» (I, 409). В защиту католицизма Бальзак выступает в значительной степени исходя из того, что христианство в своих истоках было связано с интересами угнетаемой части населения, с интересами рабов, которые именно ему были «обязаны своей свободой» (I, 436). Бальзак осуждает Пекиньи, автора комментариев к Посланиям апостола Павла, за то, что тот игнорировал связь раннего христианина с освободительным движением рабов, забыв о «священной догме общественного равенства», которую выдвинул в своих Посланиях апостол Павел.

Бальзак подчеркивает в христианстве то, что в нем в свое время способствовало разрушению рабовладельческого общества. Совсем не случайны в этой связи и его взгляды на античность, в которых он расходится с историками, прикрывавшими античные времена «покрывалом славы». Существенным для характеристики античности Бальзак считает не политическую демократию, а экономическую основу этой демократии — рабовладение. «Великолепное зрелище общих учреждений», то есть государственной, политической жизни, не может смягчить в его глазах «отвратительного зрелища индивидуальных страданий и низостей», «варварских нравов народов античности», которые допускали, чтобы «человек эксплуатировал другого человека, как подлое животное», чтобы женщина рассматривалась как «собственность» и была «лишена свободы» (I, 436). В христианстве Бальзак особенно ценит именно эту его направленность против оборотной стороны античного общества.

Нам уже приходилось говорить выше, что Бальзак оправдывает католическую церковь и папство лишь эпохи Средневековья. Также и в христианской религии он оправдывает только ранний период. Совсем иное отношение Бальзака к современному христианству, которое, как он считает, отстало от потребностей сегодняшнего дня и не способно удовлетворить запросы низов современного общества. В рецензии на анонимную книгу «Священник» Бальзак отмечает, что автор ее, вопреки своему желанию поддержать падающий авторитет христианской религии, по существу демонстрирует «низкое состояние христианской веры», показывает, что христианское духо-



венство «не способно выполнить свою величественную роль» (I, 444).

Бальзак не отрицает того, что священники «видят зло» и даже «стремятся его исправить». Но они не думают о том, чтобы «предупредить» его, не ищут его «причин» и не пытаются их «уничтожить», между тем как современному обществу для его исцеления необходимо именно уничтожение этого зла. И Бальзак категорически возражает против подвигов «христианского милосердия», которое, «как говорят», может «исправить все беды». Он заявляет: «На это мы ответим: христианское милосердие исправляет весьма мало и совершенно не предотвращает несчастий». Бальзак издевается над христианской моралью, которая проповедует послушание неимущих, стремится увековечить противоположность изобилия и недостатка. Бальзак пишет: «Советами беднякам, чтобы они не подражали в роскоши богачам, чтобы ограничивались только теми потребностями, которые могут быть удовлетворены», «не сделаешь бедного класса более счастливым» (I, 444).

Бальзак прямо указывает в своей рецензии на «действительную причину социальных язв» — «богатую и безнравственную праздность». Именно против нее и следует сосредоточить энергию, «направить всю силу красноречия», которой «хвалится религиозная смелость». Христианский священник только в том случае сможет стать «действительным посланцем неба», если он возьмет на себя «уничтожение богатой праздности». Бальзак именует последнюю «гидрой», каждая голова которой «пожирала тысячи людей» (I, 444).

Сопоставление рецензий Бальзака первых месяцев 1830 года с его очерками и статьями, написанными им в 1820-х годах и в первые месяцы 1830 года, дает основание заключить, что в своем отношении к буржуазному обществу Бальзак в эти годы выходит за рамки просветительского мировоззрения, сближаясь с сен-симонистами. Буржуазное общество представляется ему преходящим, ограниченным этапом в поступательном развитии человечества. Такой взгляд на современность, намечающийся в рецензиях Бальзака, делает понятным отрицательное отношение писателя к буржуазному обществу и в его художественных произведениях, очерках и статьях 1830-х годов.

---

## Глава II

### ПЕРВЫЕ РОМАНЫ

#### 1

Если не считать малоудачного и в общем оставшегося без существенных последствий опыта с написанием стихотворной трагедии «Кромвель» (1819—1820 гг.), Бальзак на протяжении всей своей деятельности не обращался к стихотворным жанрам и лишь временами (чаще всего в 40-х годах) отвлекался в сферу драматургии. В основном же он посвящает себя жанру романа и новеллы. Характерно, что все его литературно-критические статьи — и начала 30-х и созданные на рубеже 40-х годов — посвящены проблеме романа и рассказа<sup>1</sup>, в которых наиболее полным образом проявляется его идейное и художественное развитие. Развитие Бальзака как художника может быть, таким образом, со значительной долей точности отождествлено с его развитием как романиста.

К первым романам Бальзака 1820—1825 годов относятся «Фальтурна», «Стені», «Наследница Бирага», «Жан-Луи», «Клотильда Люзиньянская», «Арденнский викарий», «Столетний старец, или Два Берлингельда», «Последняя фея», «Пират Аргоу, или Аннета и преступник», «Ванн Клор, или Бледнолицая Джен». При этом

---

<sup>1</sup> Исключение составляет первое из «Писем о литературе, живописи и театре», где Бальзак останавливается на поэзии В. Гюго.

«Фальтурна» осталась в набросках, «Стені» не доведен до конца, «Жан-Луи» и «Наследница Бирага» создаются в соавторстве с Пуатвеном де Л'Эгревиль и печатаются под именем Вьелергле и лорда Р'Оона, остальные шесть романов принадлежат целиком перу Бальзака. Они выходят в свет или как произведения лорда Р'Оона, («Клотильда Люзиньянская», «Арденнский викарий», «Столетний старец»), или же их автор выступает под псевдонимом Ораса Сент-Обена («Последняя фея», «Пират Аргоу», «Ванн Клор»).

Из десяти романов молодого Бальзака три — «Фальтурна», «Наследница Бирага» и «Клотильда Люзиньянская» — принадлежат к историческому жанру, в них изображена эпоха феодализма. Современности, или, точнее, концу XVIII и началу XIX столетий, посвящены остальные семь ранних романов.

Все романы этих лет (1820—1825 гг.), как уже указывалось выше, особенно если их сравнить с тем, что создал Бальзак, начиная с 1829 года, представляются во многом слабыми и малозначительными. Сам Бальзак впоследствии именовал их «литературным свинством» и даже не включил в «Человеческую комедию». Эти романы действительно изобиловали ситуациями-штампами (появление призраков, драмы в подземелье и т. п.), а также схематическими образами героев, душевная жизнь которых зачастую примитивизировалась и упрощалась. Стоит сопоставить такие однолинейные образы раннего Бальзака, как образ генерала Ландона или пирата Аргоу, с многосторонними и сложными образами Растиньяка или Эжени Гранде, чтобы сразу стали ясны преимущества зрелого Бальзака и недостатки Бальзака в его ранних произведениях. Первые романы писателя послужили для него своеобразной пробой пера. При этом особенно слабыми были произведения 1820—1822 годов. Что касается произведений 1823—1825 годов, то в них появляются признаки литературного мастерства, которые позже (в 30-х гг.) сложатся в глубоко оригинальную литературную систему.

Впрочем, уже в романах первой половины 20-х годов наблюдаются некоторые особенности, свидетельствующие о своеобразии позиций их автора. Они представляются по своей идейной (антифеодальной) направленности иными, чем произведения 30-х годов. Изучение их не

только дает возможность по-настоящему оценить глубину творчества зрелого Бальзака, но и позволяет видоизменить сложившиеся представления о последнем, дополняя их существенными чертами: эти произведения делают понятными глубокие корни антифеодалных тяготений писателя.

Вот почему необходимо, прослеживая эволюцию Бальзака, дать хотя бы краткую характеристику мировоззрения и творческого метода писателя, как они проявились в его ранних романах, тем более что до сих пор ранние романы Бальзака рассматривались — например, в работах Приу и Бардеша — прежде всего в аспекте их зависимости от так называемого готического романа, романа кошмаров и ужасов. В них подчеркивались мотивы призраков, кошмарных убийств, роковых тайн. Они представлялись эстетическими конструкциями, совершенно не отражающими реальную действительность. Между тем, как показывает анализ их содержания, в ранних произведениях Бальзака имеется немало мотивов и персонажей, связанных с реальной жизнью, в условиях которой они создавались. Кстати, эта их существенная особенность показывает, что уже в творчестве молодого Бальзака вполне определенно намечаются зародыши его позднейшего реалистического метода, что между ранним и зрелым творчеством писателя отсутствует какое-либо принципиальное различие.

При этом очень важно отметить, что Бальзак первой половины 20-х годов не просто следует литературным образцам, но и одновременно выступает защитником традиций революции и противником всяких попыток восстановить старые порядки. В этом отношении он совершенно явно действует в противовес романам д'Арленкура, — особенно в противовес его «Пустыннику». Уже в «Фальтурне» (1820) мы встречаем отзывы о «глупости монахов», о «тщеславных папах», которые вознамерились «подчинить себе всю землю», о священниках, которые «продают знатым людям отпущение грехов», то есть о торговцах индульгенциями, и, наконец, об «адских измышлениях инквизиции». Параллельно всему этому мы сталкиваемся там же с заявлениями о том, что успехи человеческого знания были бы во много раз успешнее, если бы всюду «царствовала свобода». Баль-

зак высказывается в «Фальтурне» против таможен, князей, откупщиков, «гнусных предрассудков», он выступает против «судей, трибуналов, адвокатов, прокуроров, нотариусов, церковников».

Аналогичные тенденции обнаруживаем мы и в «Стеній»<sup>1</sup> (1820—1821). Здесь речь идет о человеке как об «осколке материи», рабство и феодализм квалифицируются здесь же как «ужасное преступление», вызывающее революции и «жалобы народов». Правда, все эти соображения принадлежат в «Стеній» не автору и не центральному герою, а всего лишь его опекуну и другу Валеру. Однако мнения Валера вызывают явное сочувствие у героя, Жозефа дель Риеса.

Симпатии к «революциям», к людям, вышедшим из «повиновения», мы находим и за пределами «Фальтурны» и «Стеній». С величайшим восхищением описывает Бальзак в «Жане-Луи»<sup>2</sup> (1821—1822) победу «третьего сословия» над феодализмом, «великолепное зрелище» взятия Бастилии, «пылкость» толпы, осаждавшей крепость; читатель узнает о «ненависти к произволу», о «жертвах знати», о «преступлениях власти». Более того, один из основных персонажей романа, философ Барнабе, принимающий участие в революции, оправдывает революционный террор, утверждая, что «перемены» не могут обойтись без «кризиса», а кризис не может не быть «болезненным».

Размышляя о неприязни раннего Бальзака к «старому режиму», следует вспомнить и о характеристике, которую дает писатель в «Последней фее» (1823)<sup>3</sup> дворянскому обществу Реставрации как собранию людей, занятых балами, восхищающимися одними лишь «редкими драгоценностями». Аристократы «забывают землю и ее обитателей, несчастных, больных», говорят в «шутливой и забавной» форме об обитателях голодающей деревни, у которых «нет ни зерна пшеницы, чтобы испечь хлеб».

Заслуживают внимания исторические романы раннего Бальзака, который далек в них от того, чтобы рас-

---

<sup>1</sup> H. de B a l z a c, Sténie ou les erreurs philosophiques (texte inédit), P. 1936.

<sup>2</sup> H. de B a l z a c, Oeuvres de jeunesse, P. 1868, p. 50—51.

<sup>3</sup> H. de B a l z a c, La dernière fée, Br. 1836.

сма­тривать феодализм как некую идиллию, свободную от обществен­ных противоречий. В «Фальтурне» характеристика средних веков как эпохи, когда «все было устроено как нельзя лучше», опровергается прежде всего ссылками на «несправедливость баронов» в отношении вассалов. Не случайно аббат Матриканте, переводчик этого романа на французский язык (роман был будто бы написан на итальянском языке — см. примечания к «Фальтурне»), под влиянием своего племянника, бывшего наполеоновского сержанта, «солдата нашей непобедимой армии», устранил из него «своеобразную оду», принадлежавшую автору оригинала. В этой оде «воспевалось счастливое время рыцарства» и делались попытки «представить эпоху феодализма золотым веком».

Еще более отчетливо говорит Бальзак об анархии феодального общества в «Клотильде Люзиньянской» (1822). Показательны безнаказанность и произвол, с которыми действует здесь феодал Мекреан. Пользуясь слабостью центральной власти, он подвергает пыткам и убийствам незащищенных крестьян, а их имущество предает пожару, грабежам. В своих представлениях о феодализме в целом молодой Бальзак, как о том свидетельствует его роман «Наследница Бирага» (1821—1822), резко отличается от реакционных романтиков Виньи и особенно д'Арленкура. В «Сен-Маре» и «Пустыннике» ранний (до XVI века) феодализм идеализировался как некая общественная гармония, причем все его внутренние противоречия были отнесены к более поздним временам, к эпохе абсолютной монархии, допустившей известные уступки в отношении буржуазии. Д'Арленкур восхвалял «классический» феодализм, период едино­властного господства дворянства с его раздробленностью и анархией в противовес централизованной монархии абсолютизма. Такие прогрессивные исторические деятели, как Людовик XI или Ришелье, представляли у д'Арленкура и Виньи законченными злодеями и врагами положительного героя. Людовик XI, подлинный собиратель французских земель, боровшийся с крупными феодалами в целях объединения страны, характеризовался в «Пустыннике» как коварный человек; это «деспот»<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> D'Arincourt, Le Solitaire, P. 1823, 2 éd.

который желает видеть в феодалах «послушное орудие». Сторонники Ришелье, да и сам он, оказываются в «Сен-Маре» способными на любой подлог, мошенничество, клевету. Бальзак же, изображая в «Наследнице Бирага» борьбу абсолютизма с феодальной анархией, явное предпочтение отдает первому. Он приводит положительных героев романа к победе над врагами при помощи Ришелье, который отнюдь не представлен в романе преступником.

В ранних романах Бальзака, посвященных современности или же эпохе Революции и Империи, большой интерес представляют их положительные герои, резко отличные от героев реакционных романтиков, органически связанных с историческим прошлым. Если д'Арленкур превращает своего «Пустынника» в апологию крупного феодала Карла Смелого, а Виньи ставит в центр своего произведения Сен-Мара, руководителя заговора феодалов против абсолютизма, то почти все положительные герои Бальзака или принадлежат к участникам переворота 1789 года, или относятся к людям, действовавшим на стороне революции в последующие годы. Герои Бальзака сочувствуют переменам, принесенным революцией, и не принимают «старый режим». Наиболее ясно это видно в «Жане-Луи» (1821—1822), главный герой которого Гранивель, сын разбогатевшего ремесленника-угольщика и сам угольщик, борется на протяжении всего романа с аристократами за свою возлюбленную Фаншетту. Жан-Луи Гранивель сторонник нового не только потому, что он выходец из народа. За утверждение порядка, возникшего в результате революции, он сражается в качестве профессионального военного, начавшего свою карьеру в Америке, он называет ее «свободной землей», участвует там на стороне Вашингтона в войне за независимость бывших английских владений. После возвращения во Францию Жан-Луи вместе с народом штурмует Бастилию и борется за республику против интервентов на фронтах.

На стороне нового порядка действуют и другие положительные герои молодого Бальзака — герой «Столетнего старца» (1822) республиканский генерал Берлингельд, герой «Ванн Клор» (1823—1825) республиканский полковник Ландон. В образе Ландона Бальзак тщательно выделяет черты, отличающие его от предста-

вителей «старого режима»<sup>1</sup>. Ландон предан душой и телом революции 1789 года и основанным ею учреждениям. Образование он получил уже при республике, закончив созданную Конвентом Политехническую школу, которая готовила республике офицерские кадры для артиллерии и инженерных войск и которая в романе именуется «одним из самых прекрасных творений республики». Ландон далек от того, чтобы хвалиться воинскими званиями. Он даже скрывает их, мечтает не о дворе, а о семейном уюте. Он убежден, что современная молодежь отлична от молодежи дореволюционной, что место «волокит» заняли люди, вся жизнь которых «подчинена одной страсти», ибо «время серьезно изменилось». Он заявляет: «Век был крещен разумом и славой — это дало иное направление мыслям».

К Гранивелю, Берлингелду, Ландону близок и Жозеф, герой «Арденнского викария», священник, нарушивший обет безбрачия, женившись на своей возлюбленной Мелани. Любовь его сильнее религиозных убеждений. Он провел свое детство во французских колониях, среди девственной природы, вдали от городов, от «пороков», его воспитание свободно от «кощунственных измышлений общества»<sup>2</sup>. Интересен и герой «Стені» дель Риес. Он высказывается против веры, исходя из существования зла на земле, он отказывает богу в «доброте» и «всемогуществе». Отношению дель Риеса к религии соответствуют и его политические взгляды. Он хотел бы, чтобы Франция «с оружием в руках» протестовала от имени народов всего мира против «римского ига» (то есть власти пап, католицизма), «с презрением» говорит о вандейских мятежниках времен революции, называя их «бандитами».

Особого внимания заслуживают балзаковские героини этих же произведений—девушки простого происхождения, противницы нравов великосветского круга и в особенности его «морали». Героиня «Жана-Луи» Фаншета — приемная дочь угольщика, штопальщица чулок; она выросла среди парижского простонародья и равнодушна к дворянской роскоши и мотовству. Изломан-

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Jane La Pâle (в первом издании «Wann-Chlor»), Br. 1836.

<sup>2</sup> H. de Balzac, Le vicaire des Ardennes, Br. 1836.



ность и манерность, определяющие нравы аристократий, чужды также Эжени д'Арнез из «Ванн Клор», Марьянине Верино из «Столетнего старца» и Мелани из «Арденнского викария». Своими положительными качествами они обязаны воспитанию вдалеке от королевского двора и аристократических салонов. Простота, неиспорченность бальзаковских героинь особенно рельефно выступают в контрастном сопоставлении их с другими персонажами. Так, автор сознательно противопоставляет Эжени ее матери, маркизе д'Арнез, которая скучает в провинции без шумной великосветской жизни. Что касается задумчивой и целомудренной Марьянины Верино, то ее достоинства раскрываются в антитезе с фривольной маркизой де Равенди, скрывающейся в провинции от республиканских властей.

Если положительные герои молодого Бальзака связаны с новой Францией, то его отрицательные персонажи, напротив, являются людьми, порожденными дореволюционным порядком. Образы развращенных аристократов в ранних романах Бальзака напоминают соответствующие образы представителей старого режима в революционно-буржуазных пьесах конца XVIII столетия. Таков в «Жане-Луи» маркиз де Вандейль, морально испорченный, развращенный человек. Он пытается изнасиловать девушку, при помощи слуги умерщвляет тетку и добивается смерти своей двоюродной сестры, намеревается захватить состояние дяди, медленно действующим ядом отравляет свою жену. Вся атмосфера мрака и ужаса, присутствующая в романе, сосредоточивается вокруг героя — представителя старого мира.

Та же атмосфера в «Двух Берлингельдах» — вокруг таинственного и всемогущего старого Берлингельда-Скульданса, принадлежащего к старинному дворянскому роду. Он доставляет страдания и несчастья окружающим его людям, подводит под несправедливый приговор крестьянина Бютмеля, убивает дочь фабриканта Фанни, едва не доводит до смерти другую девушку, Марьянину Верино, которую любит и спасает генерал Берлингельд. Таинственный старец может существовать в течение срока, бесконечно превышающего нормальную человеческую жизнь (действие романа относится ко времени Наполеона, а Скульданс жил еще в XVI веке), только за счет других людей и питаясь их кровью.

Той же зловредностью отличаются и маркиза д'Арнез в «Ванн Клор», и де Планксе из «Стені». В этой связи очень существенно, что маркиза д'Арнез так же, как маркиз де Вандейль и Берлингельд-Скульданс, связана с дореволюционным прошлым, является страстной поклонницей старого порядка, ненавидит все новое, возникшее после революции, мечтает о восстановлении великосветских салонов, в которых она блистала до 1789 года. Главное в ней — ее гордость и тщеславие. Озлобленная тем, что революция выбросила ее из привычных условий жизни, она вымещает свое недовольство на дочери, систематически преследуя ее. Она является причиной смерти близких ей людей — Джен, Ландона, Эжени.

Де Планксе — соперник героя, который насильно женится на его возлюбленной, принимал участие в контрреволюционном вандейском восстании 1790-х годов. Однако будучи ультрароялистом, он не брезгует и буржуазной карьерой, собираясь стать депутатом. Именно для того, чтобы приобрести соответствующий избирательный ценз, де Планксе насильно женится на Стени, которая приносит ему в приданое солидное состояние. Если дель Риес обладает подлинным величием души — он готов избить пристава, который выгоняет с фермы разорившегося арендатора, оплачивает долг этого бедняка, — то де Планксе характеризуется как «эгоист», как человек, все побуждения которого основаны только на расчете.

## 2

Для идейной направленности ранних романов Бальзака характерно, что антифеодальные мотивы осложняются в них оговорками как пробуржуазного, так и антибуржуазного оттенка. Последние при этом присутствуют в сознании Бальзака еще в зачаточном состоянии. Говоря об апологетической оценке писателем победы «третьего сословия» над феодальным строем, нельзя не отметить, что она распространяется у него на весь исторический период, открывающийся 1789 годом и заканчивающийся Реставрацией, то есть на весь период 1789—1815 годов. Бальзак не считает существенной разницу между действительно революционными временами

1789—1794 годов и годами пришедшей затем термидорианской реакции. Наполеоновскую империю он рассматривает как продолжение режима, создавшегося в период революции. Положительные герои его романов— это зачастую офицеры и генералы наполеоновской армии. Преимущественный интерес Бальзака к наполеоновским временам, когда революция окончательно раскрылась как буржуазная, по сравнению с годами революционного подъема<sup>1</sup>, не свидетельствует, впрочем, о какой-либо особой консервативности его политических позиций 20-х годов, ибо в то время симпатии к Наполеону были сугубо оппозиционными, враждебными режиму Реставрации. Симпатии молодого Бальзака к Наполеону составляли часть его буржуазных иллюзий, связанных с тем, что он еще мыслил себе в 20-х годах буржуазию в составе единого антифеодального фронта.

Правда, в некоторых ранних романах Бальзака, например, в «Жане-Луи», в «Арденнском викарии», в «Ванн Клор», мы находим и антибуржуазные мотивы, которые показывают, что у писателя начинают в это время (в 1821—1825 гг.) возникать сомнения по отношению к восторжествовавшему после 1789 года буржуазному обществу. Так, в «Жане-Луи» заметную роль среди отрицательных персонажей романа играет ученик нотариуса Курротен. Это приобретатель и собиратель богатств, человек, пользующийся всяким удобным случаем, чтобы сорвать денежную подачку. Это человек беспринципный и лишенный всякого чувства собственного достоинства. Чтобы урвать для себя кусочек богатства, он способен на величайшее подхалимство; если при старом режиме он делал все, что было угодно знати, в частности, содействовал маркизу де Вандейлю в похищении Фаншетты, то после революционного переворота он приспосабливается к новым условиям, произносит пылкие революционные речи, но при этом потихоньку бежит к герцогу де Партене, давая ему советы, как расправиться с революционерами. Особенно значительным и авторитетным лицом становится он благодаря своему хамелеонству в годы якобинской диктатуры. В образе Курротена Бальзак

---

<sup>1</sup> К эпохе революционного подъема Бальзак проявляет интерес только в одном романе, да и то лишь наполовину принадлежащем его перу,— в «Жане-Луи».

несомненно рисует врага своих положительных героев, но врага, который действует пока через других персонажей (например, через маркиза де Вандейля) и самостоятельно вредить еще оказывается не в состоянии. Устранить счастливую развязку романа он, во всяком случае, не в силах.

Несколько иначе обстоит дело с романом «Арденнский викарий», который, в противоположность «Жану-Луи», отличается трагической концовкой. В заключение книги умирает героиня романа Мелани, а вслед за ней закончат свои дни ее муж — Жозеф де Сент Андре. Мелани и Жозефа преследует и доводит до могилы бывший пират Аргоу. Несмотря на то что Аргоу явно отрицательный персонаж, он выходит победителем из поединка со своими «положительными» противниками. Аргоу совершает убийство отца Мелани, контр-адмирала де Сент Андре, пытается уничтожить самого Жозефа, похищает Мелани, держит ее в заключении в своем замке, намеревается насильно на ней жениться. Аргоу, выступающий в начале «Арденнского викария» в роли пирата, становится к середине действия романа банкиром, миллионером и присваивает себе имя графа де Максе́нди. Он побеждает противников при помощи своих огромных богатств, которые оказываются, таким образом, наиболее могущественной силой. Будучи арестован, он получает свободу, заплатив 100 тысяч франков секретарю мэрии. Зло представляется Бальзаку все более святым с деньгами. «Арденнский викарий»<sup>1</sup> предвещает в этом отношении «Человеческую комедию». В сознание Бальзака начинает вкрадываться сомнение в том, что существующий общественный порядок, созданный в годы революции, гармоничен, что заложенные в нем силы добра безграничны. Бальзак начинает выступать как критик буржуазии, обличитель нравов буржуазного общества. Об этих же сомнениях свидетельствует и «Ванн Клор». Существенно, что к смерти героя романа Ландона, о которой мы уже знаем, имеет прямое отношение и ближайший друг Ландона — Сальвиати, человек нового типа, воспитанный послереволюционным обществом, получивший образование в Политехнической школе. Если г-жа д'Арнез полна аристократического высокоме-

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Le vicaire des Ardennes, Br. 1836.

рия, то Сальвиати одержим «слепой ревностью», усваивает индивидуалистические принципы. Движимый эгоистической страстью к Джен, он совершает подлые поступки, подделывает ее письма, убеждает Ландона, что она ему изменила, идет на прямой обман друга только для того, чтобы рассорить его с Джен и поставить последнюю в зависимость от себя<sup>1</sup>.

Антибуржуазные настроения молодого Бальзака не означают, понятно, что уже в 1820—1825 годах его романы дают развернутую критику буржуазного общества. Совсем наоборот. Писатель не отваживается даже на сколько-нибудь детальный анализ характера Сальвиати, не показывает, как он сложился. Не допуская Сальвиати в центр романа, оставляя его за пределами действия, знакомя с ним читателя только через рассказы Ландона и через письма Сальвиати к нему, Бальзак как бы не решается углубиться в этом направлении, боится разрушить свои собственные иллюзии относительно буржуазного общества.

Буржуазные иллюзии Бальзака заметны уже в «Жане-Луи». Без малейшей доли осуждения рассказывает он здесь о деятельности Гранивеля-отца в годы революции, сообщает о том, как тот в течение нескольких лет стал «владельцем» огромного богатства, сделал «солидное приобретение» в виде «замков и земель». Еще более отчетливы эти иллюзии, вплоть до идеализации буржуа-

---

<sup>1</sup> Сомнения Бальзака в гармоничности буржуазного общества делают понятными и возникающие у него в 20-х гг. симпатии к дворянству. Бальзак пытается усмотреть в «классическом» феодализме патриархальные тенденции, которые противостояли феодальной анархии, якобы чуждой подлинному феодализму, и которые именно и поддержали деятели абсолютной монархии («Клотильда Люзиньянская» и особенно «Наследница Бирага»). Многие положительные герои молодого Бальзака если и не действуют в духе старого режима, то принадлежат к дворянским родам по своему происхождению. Таковы, например, граф Берлингельд («Два Берлингельда»), Жозеф де Сент-Андре и его двоюродная сестра Мелани («Арденнский викарий»), маркиза Эжени д'Арнез и герцог Ландон («Ванн Клор») и др. Конечно, говорить, основываясь на бальзаковских симпатиях 20-х гг. к дворянству, о какой-либо «элегии по поводу развала образцового общества» еще не приходится. Существенно, однако, что уже в это время элементы таковой элегии налицо. Совсем не случайно, что они проявляются у Бальзака в 1821—1825 гг., то есть одновременно с его трактатом «О праве первородства» (1824).

зии, в «Двух Берлингельдах», где фигурирует отец Фанни, фабрикант-благотворитель, причем этого фабриканта буквально обожают все его рабочие. Его жизнь представляется «драгоценной» для множества семей, которые только «благодаря ему существуют».

Особенно очевидны пробуржуазные идеи Бальзака в написанном им в 1823 году (через год после «Арденнского викария» и за год до «Ванн Клора») романе «Пират Аргоу» («Argow le Pirate»). Существенно для мировоззрения Бальзака здесь то, что он идет на уступки, отказывается от атаки на буржуазию. Если в «Арденнском викарии» он изображал Аргоу врагом героя и героини, неистовым их преследователем, который добивался успеха, не останавливаясь даже перед преступлением, то в «Пирате Аргоу» он выставляет его возлюбленным героини — Аннеты Жерар. В «Арденнском викарии» делался упор на жестокость Аргоу, его ненависть к людям. В «Пирате Аргоу» он действует как существо, подвластное чувству любви, как человек «мягкий, ласковый»; он чувствует в своем сердце «спокойствие, мир». Аргоу как бы открывается теперь с другой своей стороны, которая развилась и расцвела в нем под влиянием любви к Аннете. Он вызывает теперь и жалость. В «Арденнском викарии» вопрос об его происхождении даже не поднимался. Теперь он оказывается подкидышем, человеком, которого бросили в детстве отец и мать, существом, которое с самого начала своей жизни находилось в неблагоприятных условиях. Именно этими условиями объясняется и жестокость Аргоу, ибо он не столько зол, сколько озлоблен, а доброе отношение к нему со стороны Аннеты пробуждает в нем таившиеся под спудом человеческие чувства.

Существенно и другое. Под влиянием возлюбленной Аргоу проникается религиозным мировоззрением, начинает рассматривать свою былую пиратскую жизнь как «греховную». Он духовно перерождается, то есть начинает верить в моральные устои окружающего его буржуазного общества. При этом подчиняется он обществу не потому, что перевес сил на стороне противника, а потому, что сам полностью признал правоту тех, против кого он восставал, и обнаружил свое органическое сродство с этими людьми. В Аргоу «Арденнского викария» совмещались черты пирата и черты капиталиста, причем

бунтарство пирата оправдывалось, а черты капиталиста связывались с жестокостью пирата и осуждались. Теперь отрицанию подвергся весь «пиратский комплекс» Аргоу (и бунтарство и жестокость). Все же особенности, вытекающие из его положения как капиталиста, получили реабилитацию.

На первый взгляд перерождение Аргоу идет только на пользу всем окружающим. Он перестает быть человеконенавистником, бессмысленно жестоким, у него рождается иное представление о человеке, нежели то, что существовало в те времена, когда он топил корабли, полные пассажиров. Но все эти благодетельные перемены происходят в нем за счет потери своей воли, склонности к протесту, которые проявились в бунте матросов на корабле, описанном в «Арденнском викарии». А бунт был ведь поднят Аргоу, которому тогда (он еще не был в то время пиратом) было не в состоянии от непрерывной работы, полуголодного существования, на которое он был обречен так же, как и другие матросы. Он говорил тогда: «Чем мы заслужили такую судьбу, мы ведь явились на свет таким же путем, что и богачи?»

«Пират Аргоу», правда, вовсе не заканчивается полным примирением между героем и окружающим его обществом. Последнее не соглашается на его возвращение в круг «порядочных людей». Его арестовывают, судят за все его многочисленные преступления и подвергают публичной казни. Но в этом приговоре не чувствуется никакого насилия над новым, переродившимся Аргоу, который уже не выглядит как жертва. В приговоре не ощущается ничего несправедливого. Слишком большой ущерб нанес Аргоу своей пиратской деятельностью обществу, слишком поздно совершается его «обращение», чтобы с ним могли пойти полностью на мировую. Да и сам Аргоу во время долгого следствия над ним и судебного разбирательства его дела вовсе и не думает возвращаться к бунтарскому состоянию, в нем ни на мгновение не просыпается матрос-мятежник, с которым мы встретились в «Арденнском викарии». Он с готовностью принимает приговор.

В том варианте образа Аргоу, с которым мы имеем дело в романе «Пират Аргоу», поэтизируется не мятежник, а, наоборот, человек, покорившийся и покаявшийся.

В этом сказывается буржуазно-апологетическая установка Бальзака как автора «Пирата Аргоу». Последний концентрирует в себе многое весьма специфическое для молодого Бальзака, но существующее в других его романах этого периода в более рассредоточенном, в менее чистом виде. Это специфическое, по сути дела примиренческое, отношение к буржуазной действительности резко отличает все творчество молодого Бальзака от его зрелых произведений. Особенно явственно видно оно именно в его ранних романах, создававшихся в 1820—1825 годах, а не в его более поздних вещах (таких, как «Шуаны» и «Сцены частной жизни»), которые к тому же выделяются своим более острым антифеодальным пафосом и демократическими мотивами.

### 3

Резко отличаются ранние романы Бальзака от его более поздних произведений и по своему творческому методу.

При всей их враждебности к феодальному порядку они тесно связаны с романтическим искусством, которое в первые десятилетия своего существования (1795—1824) было во Франции своеобразной аристократической реакцией на революцию 1789 года. Именно отсюда характерная для ранних романов Бальзака аристократическая обособленность центрального героя, его возвышение над рядовыми людьми, над его окружением. Бальзак похож здесь на д'Арленкура, который поднимал в «Пустыннике» на недостижимую высоту своего центрального героя, резко отдаляя его от всех прочих персонажей. Карл Смелый в «Пустыннике» был изображен не «простым смертным», а «сверхъестественным существом», «незнакомцем», мотивы поведения которого никому не известны. Дель Риес, герой «Стенй», у Бальзака чувствует себя «в три раза сильнее, чем другие», «посредственность» обвиняет его в сумасшествии, ибо хотела бы «облачить» его «гигантский дух» в «мелкую ливрею».

Отличаются от «обыкновенных людей» и герои «Арденнского викария». Рассказывая про приезд Жозефа («Арденнский викарий») в деревню, где он должен был



служить в качестве священника, Бальзак не забывает упомянуть про его полное отличие от большинства окружающих людей. Служанка Маргарита замечает, что он не относится к числу «обыкновенных людей», она взирает на него как на «высшее существо». Ни на кого не похожим, отличающимся от большинства своей «неиспорченностью и нравственной чистотой» представляется по сравнению с аристократами из замка графини Соммерсет и с жителями соседней деревни и герой «Последней феи» Абель. Это «необычайное существо», подлинное «совершенство», — чтобы создать такой «редкий на земле» характер, «понадобились причудливые обстоятельства». Бальзак не жалеет сил, чтобы подчеркнуть пропасть, существующую между Аргоу и другими пиратами, которые смотрят на него снизу вверх, готовые его обоготворить. Об Аргоу говорится как о человеке, который «рожден для того, чтобы повелевать людьми». Рисуя образ Берлингельда-Скульдана, Бальзак подчеркивает то обстоятельство, что он является «странным», представляет собой «необычайное существо», отличается удивительно высоким ростом и сверхъестественным могуществом, что ни один человек не может выдержать его взгляд.

Бальзак, одним словом, наделяет своих героев качествами людей необычайных, исключительных и даже сверхъестественных. Другое дело, что он придает этой исключительности особый оттенок, сближающий его творчество не столько с реакционным течением внутри романтизма, сколько с течением либерально-демократическим, прогрессивным, представленным во Франции начала века Нодье, Сталь, Констаном. Особенное развитие это направление романтизма получает в то время в Англии (Байрон). Во французской литературе оно по-настоящему развертывается позже, в середине и во второй половине 20-х годов, когда в него входят Гюго, Сент-Бев, Мюссе, когда с ним блокируются реалисты вроде Стендаля и особенно Мериме, который в своей «Хронике Карла IX» сам очень связан с ним. Бальзак стоит близко к течению прогрессивного романтизма уже потому, что он отклоняет пассивных, жертвенных героев реакционного романтизма с их резиньяцией и покорностью судьбе. Ему чужд меланхолический герой Шатобриана, д'Арленкура, Виньи. Он предпочитает решительных, смелых героев, мужественного, волевого человека, не склонного

примиряться со сложившимися помимо его воли обстоятельствами, готового биться за их улучшение и сопротивляться насильникам и деспотам. Именно такими являются в его романах дель Риес, Жан-Луи, Жозеф, генерал Берлингельд, Ландон. Все они не тратят времени на размышления, если нужно броситься на врага и отстают себя и своих близких, все они мгновенно претворяют свои намерения в действия, их поступки стремительны.

Особенно характерно в этом отношении поведение Жозефа из «Арденнского викария». Он берет верх над Аргоу-Максенди и вырывает из его рук Мелани лишь благодаря тому, что проявляет максимум изобретательности, использует хитрость, переодевается крестьянином, пробирается в замок Аргоу в повозке с углем и т. д. Мелани, со своей стороны, также неуступчива, энергична — она не поддается уговорам Аргоу, и последнему только при помощи силы удается удержать ее в замке.

Кроме того, в отличие от героев реакционного романтизма, например Рене, герои ранних романов Бальзака разочарованы не в жизни как таковой, а в обществе. Дель Риес ощущает недовольство лишь оттого, что существующий общественный уклад ставит преграду его желаниям. «Законы» именно потому вызывают его возмущение, что они вместо «наказания» за «ужасное преступление» де Планксе, который «постыдно забрал» Стени у дель Риеса, «покровительствуют этому человекоубийце». Те же «законы» феодального общества мешают герою «Жана-Луи» жениться на Фаншетте. Особенно отчетливо враждебность героя обществу выступает в «Пирате Аргоу», где полицейские, жандармы, прокурор буквально охотятся за героем, сажают его в тюрьму, выносят ему смертный приговор. Аргоу, как жертва преследователей, как загнанный человек, вызывает сочувствие и симпатии, несмотря на то что в прошлом он отличался феноменальной жестокостью и уничтожил массу людей.

Устанавливая близость творчества Бальзака начала 20-х годов к прогрессивному крылу романтизма, не следует забывать того обстоятельства, что это крыло сохраняет и ряд значительных традиций, общих с реакционным романтизмом, — пренебрежительное отношение к реальной действительности, к обусловленности явлений окружающей средой, превознесение сознания над действительностью, преувеличение роли одинокого героя в жизни.

Соответствуя задачам антифеодального движения, прогрессивно-романтическое искусство оказывается не до конца соответствующим потребностям социальных низов этого движения и в этом отношении отстает от реалистического искусства того времени — от творчества Беранже и Курье, от эстетических установок Стендаля.

Наиболее наглядно выступают общие черты прогрессивного романтического искусства и реакционного в области изображения жизни, окружающей героя. Жизнь представляется романтизму полной внезапных и немотивированных скачков, переломов, необусловленных процессов, непредвиденных событий. Именно поэтому в ранних романах Бальзака так много смертей, убийств, тюремных заключений, болезней, ранений, случаев из ряда вон выходящих, чрезвычайных. Именно поэтому же действие нередко переносится в подземелья, уединенные виллы, заброшенные, безлюдные помещения, то есть в места особенные, необычные. Скачкообразное и зигзагообразное, насыщенное беспричинными поворотами развитие действия можно проследить по роману Бальзака «Ванн Клор». Мы встречаем здесь Ландона, влюбленного в Джен. Потом он внезапно убеждается, что Джен его разлюбила. Он мгновенно погружается в меланхолию, из которой его извлекает спустя некоторое время Эжени д'Арнез. Он проникается чувством уважения и любви к Эжени и женится на ней. Но затем он неожиданно узнает, что Джен ему по-прежнему верна, что его обманули, сообщив об ее измене. И он внезапно забывает Эжени, столь же внезапно устремляется к Джен и целиком отдается своему чувству к ней. Бальзака как автора романов 1820—1825 годов интересует не столько следствия и причины событий, о которых он повествует, сколько события, неподготовленные предыдущим, врывающиеся в данный событийный ряд извне, хотя и имеющие, вероятно, свои отдаленные причины.

Тот же принцип прерывности и скачкообразности определяет и самый образ персонажа у молодого Бальзака. В его ранних романах сплошь и рядом вступают в действие герои, прошлое которых покрыто неизвестностью, герои, неизвестно откуда появившиеся, характер которых неизвестно как сложился. Лица их как бы выплывают из мрака. У них нет предшествующей истории. Таков, например, Жозеф из «Арденнского викария».

В начале романа, когда он появляется в деревушке, куда его послали как священника, никто не знает, где он родился, кто были его родители, его рождение «окутано покровом тайны». Таков и Аргоу, «дитя любви», таков и Ландон в начале действия «Ванн Клор» и многие другие. Таинственное происхождение персонажей сказывается и на ходе развития действия. Герой — это незнакомец, и в отношении целых периодов его жизни возможны откры-

тия. Бальзак, впрочем, уже и в своих ранних романах не останавливается перед нарушением канонов романтического искусства и делает в отличие, например, от д'Арленкура некоторые шаги в сторону реализма. Его не удовлетворяет, в частности, отрешенность героев от окружающего реального мира. Уже в «Фальтурне» мы находим знаменательное заявление, направленное против современных романов, в особенности против «Рене», который прямо здесь упоминается. Эти романы вызывают возмущение Бальзака полным пренебрежением их авторов к реальной жизни — заставляя своих героев путешествовать, вовлекая их в разнообразные приключения, они как бы совсем не предполагают, что те «хотят есть», они «совсем не заботятся о желудке своих героев».

Бальзак, кроме того, вводит в свои романы 1819—1825 годов многочисленные, пусть пока еще довольно поверхностно зарисованные, образы простых, обыкновенных людей, фигурировавшие в то время лишь в произведениях Поля де Кока, Дюканжа, Пйго Лебрена и неохотно допускавшиеся на свои страницы романтиками (ср. «Жан Сбогар» Нодье), а у д'Арленкура очерченные весьма бегло и схематически. И хотя Бальзак продолжает в целом игнорировать быт и тем более «деловую» практическую жизнь — все же он допускает в роман вместе с образами простых людей бытовые детали. Это заметно уже в романе 1820—1821 годов «Наследница Бирага», где появляется полукомическая фигура капитана Шанкло, незнатного и небогатого дворянина, которому присущ открытый, веселый нрав и который не прочь выпить, а также фигура управляющего именем Морванов Роберта, отчаянного труса. Следует здесь же указать на образ Маноша, мужа кормилицы в «Стені», о котором сообщается как о «пьянице с большим красным носом», и на аналогичные фигуры из «Двух Берлингельдов» (веселая

привратница Бабиш), из «Пирата Аргоу» (мелкий чиновник Жерар, желудок которого не переносит телятины), из «Последней феи» (бывший солдат Бонтан, рассказывающий небылицы о своих подвигах на войне).

Наиболее полно выразилось тяготение молодого Бальзака к реалистическому искусству в «Арденнском викарии». Бальзак не ограничивается изображением отвлеченных переживаний нескольких центральных героев. Рядом с «верхним планом», в котором действуют Жозеф, Мелани, мать Жозефа, ее муж, братья де Сент Андре, Аргоу-Максенди, он создает второй, «нижний план», где выступают священник Госс, учитель Лесек, служанка Маргарита, угольщик Жан Канель, хозяйка почтового двора, пастух, кучер и многие другие. Люди, населяющие «верхний план», находятся в плену у страстей, отрешены от будничной жизни, погружены в свои переживания. Жозеф, например, презирает других людей, отличается «ледяной сдержанностью», никогда не улыбается. Действующие лица «нижнего плана», напротив, необыкновенно многоречивы, общительны, деятельно проявляют себя в поступках. Если персонажи «верха» лишены характерных черт, отличаются друг от друга только отвлеченными — добродетельными или порочными — страстями, то таким персонажам «нижнего плана», как Госсу, Лесеку, Маргарите, свойственны специфические черты. Их образы насыщены примечательными деталями. У каждого из них своя особая манера говорить и действовать, свои особые навыки и вкусы. Для Госса примечательно его чревоугодие и эпикуреистическое отношение к жизни. Он так толст, что его одежда не сходится на животе и из брюк у него вылезает рубашка, при всяком удобном случае он прибегает к поговоркам. Лесека отличает его хитрость и пронырливость. Он уснащает свою речь латинскими словами. Что касается Маргариты, — она крайне любопытна, подслушивает у дверей, подвергает обыску комнату Жозефа в его отсутствие.

Но Бальзак не ограничивается лишь созданием второго, нижнего плана, он втягивает его в игру и бурю страстей, которыми охвачен верхний план. Нижний план — это уже не раздробленное, аморфное существование, полное бесконечного количества мелких, суетливых движений, не серия изолированных нравоописатель-

ных картин или ситуаций, как у Поля де Кока. Ибо последний выводил огромное количество персонажей с четко индивидуализированными характерами, но изображал при этом их жизнь сосредоточенной на мелочах повседневности. Их жизнь символизировала собой устойчивость, стабильность существующего и, в первую очередь, стабильность классовой иерархии современного общества, которая находила в его романах свое выражение в дистанции между «верхним» и «нижним» планом изображаемого. О том, что дистанция между «верхом» и «низом» сохраняет свое значение для Поля де Кока, свидетельствует характер интерпретации обычных людей в его романах. А эти люди представлялись ему такими, какими они выглядят, если смотреть на их жизнь с высот «верхнего плана». Поль де Кок недаром рассматривал ее как серию забавных веселых приключений и походов. Мы имеем дело в «Густаве» (1821), в «Моем соседе Раймонде» (1822) с драками, потасовками, избиениями, результатом которых являются разорванные костюмы, расквашенные физиономии. Персонажи «второго плана» Поля де Кока оказываются в комедийных положениях. Они не знают о том, что такое страдание, неудачи, неразделенная любовь, разочарование в жизни и т. п. Им недоступны высокие чувства и мысли, которые по плечу только людям из «верхнего плана».

А вот у Бальзака рядовые, обыкновенные персонажи оказались вовлеченными в «большое действие» романа. Они принимают в нем, как показывает, например, «Арденнский викарий», активное участие. Ибо это не просто статисты, не просто люди, занятые своими личными делами. Они оказывают помощь герою в борьбе с его врагом. Без них были бы невозможны те или иные успехи героя или героини. Если бы не угольщик Канель и его товарищи, не пастух, не хозяйка почтового двора, не кучер, который должен везти Мелани и Максенди-Аргоу, Жозеф никогда не сумел бы вырвать Мелани из рук Аргоу, похитившего ее и заключившего в своем замке, и не смог бы организовать бегство Мелани. Точно такова же роль второстепенных персонажей, в первую очередь бывших пиратов, в «Пирате Аргоу». Они приходят в нужный момент на помощь герою, пытаются спасти его

от казни, отомстить за него прокурору и судьям, готовы отдать за него свою жизнь.

! Все это, впрочем, не изменяет чрезвычайно существенного в ранних романах Бальзака — их органической связи с романтическим искусством. Писатель оказывается не в состоянии разрушить двуплановость своих произведений, отказаться от того, что повседневность, деловая практическая жизнь замкнуты в «нижнем плане» романа. Реалистически выписанные персонажи «нижнего плана» остаются, несмотря на то что они вовлекаются в главное действие, персонажами фона, не выходя за пределы периферии сюжета. Они отличаются от центральных персонажей не только тем, что они не находятся в фокусе изображения жизни, как Жозеф, Берлингельд, Аргоу и др., но и тем, что они не могут занять центральное место, ибо не способны глубоко переживать, действовать и бороться, как Жозеф или Берлингельд. Они пригодны только на то, чтобы помогать или мешать главным героям, быть их спутниками или сателлитами их врагов. Они не имеют самостоятельной судьбы, которая могла бы завладеть воображением читателя и подчинить его себе. Бальзак оказывается не в состоянии разрушить систему романтического искусства. Господство этой системы в его ранних романах и составляет основное отличие их от более поздних произведений писателя. !

---

*Глава III*  
**НАКАНУНЕ ИЮЛЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ**

1

**Р**оман Бальзака «Последний шуан, или Бретань в 1799 году» (1829)<sup>1</sup> является переходным. Он стоит как бы между жанром романтического романа, которому писатель следовал в своем раннем творчестве, и романом реалистического типа.

Мы встречаем здесь волевых, мужественных героев, раскрывающих свои характеры в атмосфере борьбы: они действуют в исключительных, необычайных обстоятельствах, в условиях непрерывных опасностей и тревог, отстаивают свою жизнь от многочисленных врагов. Исключительно напряженное действие изобилует неожиданными поворотами, скачками. Бальзак здесь еще пренебрегает мотивировками, причинно-следственным объяснением событий, что станет впоследствии предметом его пристального внимания.

И в то же время вокруг героев «Последнего шуана» появляется конкретный, реальный мир, освобожденный от комедийной интерпретации, от снисходительной, высокомерной трактовки. В этом реализм романа, всего полнее и отчетливее проявляющийся в картинах старой феодальной Франции, в образах ее непосредственных

---

<sup>1</sup> Это первый роман Бальзака, выпущенный под именем автора. Первоначальный вариант его был начат в 1827 г., вторая же, более или менее окончательная редакция была напечатана в 1829 г. Роман получил название «Шуаны» лишь в 1834 г.



противников, республиканцев. Разработанность реалистических элементов романа находится в прямой связи с изменением общественно-политической обстановки во Франции второй половины 20-х годов, характеризовавшейся нарастанием революционного подъема, который завершился штурмом полуфеодальной монархии Бурбонов. В «Последнем шуане» Бальзак не только остается верен антифеодальной направленности своих ранних романов, но еще более заостряет ее.

Рисуя эпизод из эпохи революции конца XVIII века, Бальзак не случайно избирает основной темой романа события, разыгравшиеся в 1799 году в Бретани. Он рассказывает не о Париже конца 90-х годов, не о разложении французской республики в эпоху термидора, а о событиях в Бретани, о неудаче контрреволюционного восстания и о победоносной его ликвидации. Позднее, в «Эжени Гранде», в «Темном деле», в «Крестьянах», он будет развивать именно эту тему регресса республики от Конвента к Директории и Консульству. В «Последнем шуане» он концентрирует все вокруг столкновения республиканцев и роялистов, рисуя республиканцев как целиком положительную, прогрессивную силу, уничтожающую старое, мешающее развитию и росту общества.

Солдаты и офицеры республиканской армии отлично знают, за что сражаются, прекрасно представляют, с каким врагом имеют дело. Адъютант Жерар недаром говорит, что он, так же как и другие республиканцы, обязан «сохранить душу страны, благородные принципы свободы, независимости, человеческий разум, пробужденные нашими национальными собраниями»<sup>1</sup>; героиня романа Мари Вернейль думает о нем: «Человек с широким кругозором». Как наследника традиций великой революции Жерара не на шутку беспокоят «последствия 18 брюмера», то есть предстоящая гибель республиканского строя. Он с тревогой замечает, что генерал Бонапарт в своих воззваниях к народу «говорит единолично и только от своего имени». Жерар, правда, так же как и остальные республиканцы, восхищается Бонапартом и считает его преданным делу революции. Бальзак, разделявший в

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, *Le dernier Chouan ou Bretagne en 1799. Oeuvres complètes*, éd. Copard. В дальнейшем цитаты из художественных произведений Бальзака приводятся по этому изданию.

своих романах 1820—1825 годов иллюзии в отношении Наполеона, остается им верен и в «Шуанах», где утверждается, что после возвращения генерала Бонапарта из Египта «энергия нации возродилась», что «молодой генерал был ее кумиром», что его голос «звучал в мире, как голос пророка», и т. д. и т. п.

Но вернемся к республиканскому лагерю, в характеристике которого в первую очередь проявились наполеоновские иллюзии Бальзака. Республиканцам в «Шуанах» свойственна самозабвенная храбрость, отсутствие каких-либо корыстных интересов. Себя они считают защитниками родины, а в роялистах видят людей, восставших против родной страны,—почему и называют их «матереубийцами». Республиканцы наделены привлекательными чертами. Бальзак выделяет строгость, скромность и «невиданную до той поры (то есть до 1789 года.— Д. О.) энергию» республиканца Жерара. В республиканском капитане Мерле он подчеркивает его жизнерадостность и беспечность. В нем он запечатлел черты французского пехотинца, который «насытывает под пулями песенку». Мари де Вернейль мучает совесть, что она обманывает республиканцев, «таких честных и доверчивых людей». В ее глазах они глубоко отличны от аристократов, сидящих рядом с ними за столом в замке Виветьер. Их противники защищают только короля и «привилегии», в то время как республиканцы олицетворяют для нее «нацию, свободу», «разрушают прошлое» «во благо будущему». В сочувственных тонах обрисована в романе гибель Жерара и Мерля в замке Виветьер. Они подло обмануты роялистами, и оба умирают героями, с улыбкой на устах, подшучивая над смертью.

Выразителен в «Последнем шуане» образ республиканского офицера Юло, который утверждает, что у него, как у всякого «истинного республиканца», имеются «свои убеждения и своя гордость». Это человек с суровым лицом, решительный, способный на полное самообладание. Он проявляет большую принципиальность и верность республиканским убеждениям, холодную ненависть к врагам революции. Юло, с его обтрепанными отворотами мундира и почерневшими эполетами, является в романе как бы «живым символом энергичной республики». Следует указать на его враждебность

термидорианским порядкам, выраженную в его презрении к Дантону и Баррасу, у которых он обнаружил в свое время, еще до казни Дантона и гибели робеспьеристов, «кучу любовниц». Юло возмущен тем, что они позволили себе «утехи старого режима». Он не может понять, зачем было «выметать прежние безобразия», если их «вздумали повторять патриоты». Чувствуя, что с переходом от Директории к Консульству наступает новая эпоха, что исполнение приказаний начальства расходится с его республиканскими убеждениями, он решает подать в отставку. «Там, где я перестаяю понимать, я останавливаюсь»,— заявляет он. С презрением он относится к Корантену. Полицейский аппарат термидорианской республики, возглавляемый Фуше, приславший в Бретань своего шпиона Корантена, вызывает в нем отвращение и брезгливость. «Нет, я иду прямою дорогой и не люблю, когда другие виляют»,— говорит он.

## 2

Республиканцам, борющимся за новую Францию, противостоят в романе крестьяне, обманутые контрреволюционной пропагандой, аристократы и духовенство<sup>1</sup>. Бретонские крестьяне, непосредственные участники восстания против республики, охарактеризованы Бальзаком крайне отрицательно. Они изображены тупыми, лишенными элементарной сознательности. Бальзак обращает внимание на примитивную, грубую, нищую обстановку, среди которой вырастают бретонские крестьяне. Он рассказывает о дорогах Бретани, покрытых топкой, непролазной грязью, о «зловонии берлог», в которых живут крестьяне. Он описывает деревенское богослужение, указывая на бедное облачение священника и «ничем не убранный» крест. Он упоминает про «грубо склоченную детскую кроватку» в хижине крестьянина Налей-Жбана, про темную паутину, свисающую с потолка.

---

<sup>1</sup> Весьма характерно, что буржуазное литературоведение затушевывает антитезу двух политических лагерей в «Шуанах». Курциус, например, считает, что Бальзак сталкивает роялистов и республиканцев как беспристрастный наблюдатель, которого совершенно не трогает борьба между этими людьми (E. C u r t i u s, Balzac, P. 1933, p. 216).

Полностью соответствует условиям, в которых существуют бретонские крестьяне, и непривлекательная внешность последних. Например, у крестьянина по имени Крадись-по-земле «грубая, словно дубленая, кожа», фигура — «как будто вытесанная топором».

Чтобы подчеркнуть грубость и примитивность бретонских повстанцев, Бальзак отмечает их сходство с животными и вещами. Так, бронзовые от загара лица крестьян «сродни граниту, образующему почву Бретани»; Крадись-по-земле карабкается по косогору с «быстротой дикой кошки»; слова его «походят скорее на рычание, чем на человеческую речь». Взгляд собаки в хижине Налей-Жбана оказывается «не глупее, чем у людей в этой семье».

Бальзак отказывает бретонским крестьянам в минимальной одухотворенности. Он пишет о бедности мыслей, свойственной жителям деревни на северо-западе Франции, о косности населения, о его невежестве. Не случайно Крадись-по-земле «производит впечатление существа, вовсе лишённого разума», а мыслей у Налей-Жбана «не более, чем у ребенка».

Самое существенное во всем этом то, что с темной крестьян Бальзак связывает их роль слепого орудия в руках дворянства. Придавая большое значение политической неосведомленности шуанов, Бальзак неоднократно говорит об их «мрачном фанатизме», рассказывает, что священники, выступая в качестве проповедников перед крестьянами, усыпляют разум своих слушателей, зачаровывают толпу «призывами к ее страстям и к ее корысти». Мари де Вернейль, присутствующая на богослужении, начинает понимать «тайную суть проповеди», ей становится ясным «влияние священника на толпу крестьян».

Особо останавливается Бальзак в «Последнем шуане» на возглавлявших контрреволюционное восстание шуанов священниках и дворянах. Они проявляют себя не как патриоты, готовые во имя родины пожертвовать жизнью, а как люди, более всего на свете озабоченные своими корыстными интересами. Мари де Вернейль, впервые сталкивающаяся с ними в замке Виветьер, признает, что эти «руководители войны во имя бога и короля» мало походят на те портреты, которые она «любила создавать в своем воображении». Она поражена

общим «невывразительным» видом этих «захолустных дворян», их «жалкими и убогими фигурами», полным отсутствием у них того «величия», к которому ее приучили республиканцы. «Это ночное сборище в полуразвалившемся старинном замке с облезлыми украшениями вызвало у нее невольную усмешку: она увидела тут символическую картину монархии». С удивлением спрашивает она Монторана: «И вы явились руководить подобными людьми: неужели это защитники короля?»

Показательна для неприглядного внутреннего облика дворян и священников, выступивших в поход против республики, сцена на балу в Сент-Джемсе, во время которого благородные заговорщики выказывают себя с самой неблагоприятной стороны, обнаруживают свое корыстолюбие и эгоизм, рассуждают только о своих доходах, чинах, должностях, беспрестанно толкуют о пенсиях, орденах, о возвращении им земель, конфискованных революцией. Одни из них хотели бы получить поместье и титул барона, другие — пост губернатора провинции, третьи — должность командира полка или сан епископа. При этом они всегда готовы, если им будет невыгодно идти за королем, подчиниться Бонапарту, то есть отказаться от старого режима и перейти на сторону его врагов. Шевалье де Висар и его единомышленники выступают на стороне короля лишь постольку, поскольку он охраняет их имущественные интересы.

### 3

Единственное исключение среди роялистов составляет вождь восстания, один из положительных персонажей романа — маркиз де Монторан: Бальзак видит в нем «образцового представителя французского дворянства», и здесь снова так же, как в романах 1820—1825 годов (вспомним образы Жозефа де Сент Андре, Ландона, Берлингельда и др.), проявляются, пусть еще в зародыше, иллюзии писателя в отношении господствующего класса феодального общества.

Монторан высказывается против корыстных поступков и побуждений своих соратников. Когда шуаны грабят почтовый дилижанс, присваивая себе деньги республиканцев, Монторан, несмотря на бесконечные уго-

воры г-жи дю Га, протестует против этого. Его возмущает, что «защитники бога и короля» ведут себя, как простые «грабители». Он убежден, что дело шуанов «воевать с Республикой, а не с дилижансами». Точно так же резко отрицательно реагирует он на своеобразную атаку, которую ведут против него дворяне в Сент-Джемсе, отказываясь как представитель короля удовлетворить их аппетиты и требования. Монторан выделяется из среды окружающих его мятежников и тем, что в его облике постоянно проступают «изящество и сила». Эти внешние данные соответствуют его внутренним качествам — «смелому характеру, мужеству, хладнокровию». Глаза его «выражают прямодушие», в чертах лица проявляется душа, «способная на великие деяния». Все в нем свидетельствует о «жизни, руководимой высокими чувствами». Монторан не похож, во всяком случае, на других мятежников. Он действует в романе как человек, судьба которого вызывает интерес, беспокойство.

Но несмотря на свое несходство с другими контрреволюционерами, Монторан остается роялистом, противником революции и не поддается доводам Мари де Вернейль, когда она убеждает его «оставить борьбу королей против народов». Далекое не случайно Монторан в «Последнем шуане» — не центральный герой, глазами которого смотрел бы на совершающееся читатель. Писателя смущают монархические убеждения Монторана, которые сближают его во взглядах на происходящие события с дворянами и священниками. А для них революция была, как заявляет сам писатель, «лишь смутой во французском королевстве, где, как им казалось, ничего не изменилось». Автор как бы опасается, избрав Монторана центральным героем, довериться его видению мира, вернее его дворянским предрассудкам, которые способны исказить смысл изображаемого и скрыть «патриотический энтузиазм» населения, а также «благодеяния революции». Последние были, по словам Бальзака, «лучше оценены в городах», основой же энтузиазма явилось, по его мнению, «приобретение национальных имуществ».

В центре романа оказывается не Монторан, а Мари де Вернейль. Многое, почти все, в «Последнем шуане» мы видим ее глазами. Через ее умозаключения и

оценки проходят и дворянские заговорщики, и крестьяне-повстанцы, и республиканские офицеры, и Корантен, и сам Монторан. И ей оказано такое доверие лишь благодаря тому, что она принадлежит к республиканскому лагерю. Неприязненное отношение Мари к роялистам тесно связано с ее внутренней чистотой, честностью, благородством, которые у Монторана несколько замутнены его фривольностью, склонностью к «мелким салонным любезностям», к «будуарным логогрифам», то есть всем тем, что он унаследовал от старого режима. Мари влюблена в него лишь потому, что черты его характера не сводятся ко всем этим пережиткам прошлого. Она любит Монторана за то, что он, по словам графа де Бована, «слишком молод» и вследствие этого «не видел Версаля», за то, что ему не хватает «галантности». Коротче говоря, она влюбляется в него потому, что он не обладает, по словам того же де Бована, «приятным искусством говорить дамам милые пустяки». Он может «любить бурно», способен на «порывы страсти». Именно это и дает ему возможность подняться до уровня Мари де Вернейль, стать ее возлюбленным. Что касается самой Мари, то революционная атмосфера, в которой она прожила десять лет, определяет не только ее мировоззрение, но и весь ее душевный склад. На характер Мари оказала большое влияние обстановка грандиозных событий, потрясших до основания всю страну. Ей чуждо все мелкое, ничтожное, все то, что существовало до 1789 года и вновь стало поднимать голову во второй половине 90-х годов. В Париже термидорианцев ей недостает героики, к которой приучила ее революция. В поисках героики она и едет в Бретань. В густом кустарнике, который бежит по обе стороны дороги, ей мерещатся стволы ружей. Она все время ждет, что «грянут выстрелы». Ей нравится, что «вокруг опасность». Она «всколыхнула» поездкой в Бретань свою жизнь.

#### 4

Через образ Мари де Вернейль в роман входит тема страсти, которая играет исключительную роль как в судьбе самой Мари, так и во всем произведении. Страсть Мари, ее любовь к Монторану, как бы заново создает

ее внутренний мир, содействует ее второму рождению. Когда Мари охватывает любовь к Монторану, она оказывается «под тиранической властью одной-единственной мысли», «весь мир перестает существовать для нее», ею «владеет страсть». Страсть придает Мари дополнительную активность и энергию. Бальзак пишет о ней: «она... стала взбираться по крутому склону с такой энергией, какая... порой вспыхивает в женщине, охваченной страстью», ее «воодушевляла сильная воля, всегда придающая телу и поступкам что-то могучее».

Страсть в трактовке Бальзака отличается двойственностью. С одной стороны, она активизирует человеческое существо, содействует пробуждению от спячки, от полурастительного существования, преодолевает косность, питает ту способность к буйному сопереживанию, которую стремилось погасить в человеке искусство реакционного романтизма. И с другой стороны, Бальзак показывает, как страсть в то же время приподнимает человека над окружающими, делает его исключительной натурой. «Непостижимая девушка»,— говорит о Мари маркиз Монторан. Страсть заставляет человека забыть о привитых общественной средой навыках, пробуждает в нем силы, не зависящие от обстоятельств, в которых сложился его характер, заставляет его действовать наперекор реальности.

Своеобразие «Последнего шуана» и его отличие от ранних романов писателя в том, однако, и состоит, что страсть, отрешенная от реальной жизни, сообщающая поведению человека черты исключительности, не исчерпывает всего содержания произведения. Бальзак делает в нем, как уже говорилось выше, решительный шаг в сторону реализма, особенно по сравнению с романами 1821—1825 годов. В «Последнем шуане» занимает гораздо больше места изображение среды, в которой действуют персонажи. Характерна в этом отношении роль, которую играет в развитии сюжета, в становлении взаимоотношений действующих лиц пейзаж Бретани, описание жизни бретонских крестьян. Выдающееся место занимают в романе характеры, целиком отражающие социально-политическую ситуацию в стране, образы Юло, г-жи дю Га, Мерля, графа де Бована, Жерара. Страсти, которыми одержимы главные герои, бушуют не в без-



воздушном пространстве, а в реальных, точно зафиксированных обстоятельствах времени и места.

Эти обстоятельства определяют и внутреннюю структуру характеров, причем касаются не только персонажей фона — рядовых участников шуанского восстания или рядовых республиканцев, людей типа г-жи дю Га и графа де Бована или Юло и Мерля, — но также и главных героев — самой Мари де Вернейль, самого Монторана. Если Ландон или Берлингельд, вовлекаясь в «любленную сферу», утрачивали черты своего характера, проявлявшиеся в их социально-политической деятельности, то Мари и Монторан продолжают сохранять и в событиях любовного характера склонности, усвоенные ими в их социальной жизни. Правда, Бальзак еще не проследивает в «Последнем шуане» шаг за шагом, каким образом складываются психологические особенности героев. Это он будет делать впоследствии. Пока писатель берет готовые, уже сложившиеся характеры. Но эти характеры выросли в определенной среде, несут на себе ее отпечаток. И страсти этих людей сложно сочетаются с их привычками.

В свете реальных обстоятельств образ Мари де Вернейль, например, получает двойственный оттенок. Он как бы получает дополнительное освещение. Мари оказывается связанной не только с революцией, но и с термидором. Ее тяготение к героике осложняется стремлением испытать сильные, еще не изведенные ею ощущения, которых недостает ее однообразному существованию в Париже. Бальзак, с другой стороны, не забывает, рисуя образ Мари, что она — побочная дочь герцога де Вернейль, который пробудил в ней еще до революции «потребность к роскоши», что за время, «проведенное среди изобилия», у нее «развилося тщеславие», появились недостатки, «привитые богатством». От всех этих недостатков она, правда, позже как бы очищается, но все же они нет-нет да и заявляют о себе, вследствие чего ее облик все время как бы раздваивается. Нельзя никак, в частности, забыть, что она в начале «Последнего шуана» появляется в качестве шпионки, подосланной Фуше к Монторану, что она согласилась за 300 тысяч франков соблазнить, а затем передать в руки республиканских властей руководителя шуанского мятежа. Она выступает в этот момент своей жизни в довольно

неприглядной роли. Не случайно, что Юло с первой же встречи с Мари считает ее «одной из бывших», которые до революции «все... занимались таким ремеслом». Только внезапно вспыхнувшая в ее сердце страсть к Монторану освобождает впоследствии ее сознание от «шпионских» замыслов, превращает ее в защитницу Монторана. Она уже не думает о том, чтобы «предать» его, а наоборот, занята тем, как бы его спасти и обмануть Корантена. Тем не менее «тщеславие», которое было привито ей временным привилегированным положением, все же не оставляет ее целиком. Отсюда ее недоверие к Монторану, ее крайнее самолюбие, которое препятствует ей безоговорочно отдаться страсти к нему и позволяет откровенничать с Корантеном. Именно наличие в ее душе аристократических «недостатков», которыми она обязана среде своего отца, приводит к гибели Монторана и содействует ее собственной гибели.

Дополнительное освещение получает в «Последнем шуане» и сам Монторан. Он героичен, смел, мужествен. Но образ его снижен уже тем, что он погибает не на поле сражения, а в объятиях женщины. Его образ до известной степени воплощает ветхость и гнилостность старой монархии, которую он защищает. Вполне закономерна в этой связи свойственная ему «брезгливость изнеженной модницы», которую отмечает в нем Мари, а также то, что он «мало стремится к честности в своих отношениях к женщинам». Чертой, серьезно ограничивающей самоотверженность Монторана, является его жестокость, также коренящаяся в его связях со старым режимом. Расстрел республиканских солдат в Виветьере, произведенный, правда, без его приказа, но отвечающий «тайному желанию его сердца», квалифицируется Бальзаком, как «издевательство над побежденным врагом», как «гнушение». Монторан сжигает деревни республиканцев. «В бешенстве своем он готов был уничтожить всю Францию», — пишет о нем Бальзак. А бешенство это вызвано любовными неудачами — Монторан впадает в неистовство только потому, что начинает подозревать Мари в обмане.

Но «Последний шуан» показателен не только тем, что он дает реалистически ограничивающую, сдерживающую, снижающую интерпретацию исключительных характеров, охваченных страстью. Наряду с учетом реаль-

ных обстоятельств, восходящих к дореволюционному прошлому, в романе намечаются контуры образов, первые отчетливо обозначившихся после 9-го термидора, очертания людей буржуазного общества, которые будут действовать в годы Реставрации и Июльской монархии. Людей этого типа превосхищают и дворянские вожди восстания, встречающиеся с Монтраном на балу в Сент-Джемсе, и буржуа д'Оржемон, нажившийся на покупке национального имущества и занятый «лишь подсчетом барышей от его продажи». На мысль о людях такого рода более всего наводит Корантен, который своей прозаичностью и меркантильностью как бы противопоставляет героизму и самоотверженности деятелей революции.

Корантен, правда, принадлежит к республиканскому лагерю в романе. Но он составляет еще более резкое исключение среди окружающих его людей, чем Монтран среди роялистов. Верность идее, принципиальность, честность не имеют никакого значения для Корантена. Он считает единственно весомыми совсем иные свойства — хитрость, изворотливость, беспринципность. Он республиканец только потому, что быть на стороне республики в настоящее время ему выгодно. «Если вы выйдете замуж за Монтрана, — говорит он Мари де Вернейль, — я буду рад принести пользу делу Бурбонов». Он добавляет при этом, что состоит в Париже членом клуба Клиши (так называлась в 1795—1797 годах роялистская контрреволюционная организация, собиравшаяся в саду Клиши).

Отличие Корантена от республиканцев, с их прямо-той и откровенностью, подчеркивается и его наружностью. У него недаром «зеленые и предательские, как у гадюки, глаза», которые «говорят о лжи и хитрости», у него крадущаяся походка. Всем своим существом Корантен вызывает у честного солдата, каким является Юло, «глубокое отвращение». Всегда склонный предполагать в людях «скорее дурное, чем хорошее», Корантен говорит: «Люди в моих глазах немного стоят, почти ничего, да и того-то не заслуживают».

Бальзак, впрочем, прекрасно знает действительную цену Корантену, понимает его ограниченность и слабость. «У вас сухая душа, Корантен, — говорит ему Мари, — вы умеете строить хитроумные догадки о житей-

ских делах, но вы не знаете человеческого сердца». Именно это незнание человеческого сердца не позволяет Корантену подчинить своим замыслам Мари. Она вырывается из-под его влияния и, хотя это стоит ей жизни, погибает, сохранив независимость и чистоту. А Корантен думал сделать ее «орудием» своего «обогащения», источником своих «утех».

Моральное превосходство Мари над Корантенем вовсе не мешает последнему оказаться сильнее других персонажей в материальном отношении. На его стороне господствующие общественные силы, а также направление, по которому пойдет в ближайшем будущем развитие страны. Торжествуя над Мари и Монтораном, он торжествует по сути дела над республикой и старой монархией. Он предвещает всем своим существом персонажей «Человеческой комедии». Правда, Корантен имеет своих предшественников и среди действующих лиц ранних романов Бальзака. Стоит вспомнить хотя бы карьериста и выжигу Курротена из «Жана-Луи». Но Курротен все же не был, в отличие от Корантена, победителем. Не в его руках была жизнь главных героев романа. Курротен мог рассчитывать лишь на весьма второстепенное место в произведении. То, что писатель в «Последнем шуане» постигает подлинную роль Корантена в жизни, знаменовало серьезный перелом в понимании Бальзаком современного общества и значения, которое получает в послереволюционной жизни буржуазия. Это новое понимание резко отделило «Последнего шуана» от ранних романов Бальзака. Оно, с другой стороны, сделало роман своего рода прологом последующих произведений писателя. Не случайно Бальзак из всех своих романов, написанных в 20-х годах, включил в «Человеческую комедию» только «Последнего шуана».

## 5

Начало 1830 года, точнее апрель этого года, составляет в становлении творчества Бальзака весьма значительную дату. В этом месяце выходит в свет сборник его новелл, озаглавленный «Сцены частной жизни». Новеллы сборника создавались Бальзаком в конце 1829 и в начале 1830 годов. К их числу относятся «Вен-

детта», «Добродетельная женщина»<sup>1</sup>, «Опасности беспутства»<sup>2</sup>, «Слава и несчастье»<sup>3</sup>, «Загородный бал»<sup>4</sup> и др. Для сборника характерны антифеодалные настроения, столь же устойчивые, как в ранних романах, как в «Последнем шуане». Существенно также для новелл не менее отчетливое, чем в «Последнем шуане», стремление преодолеть романтические принципы изображения, вырваться из рамок пробуржуазного отношения к действительности, поскольку прогрессивный романтизм в то время, в отличие от аналогичных форм романтизма в эпоху Июльской монархии, был в какой-то мере связан с буржуазной идеологией. И в то же время для «Сцен частной жизни» специфичен компромисс с буржуазной апологетикой, выражающейся в нравоописательных тенденциях.

Антифеодалными настроениями проникнуты новеллы, написанные в марте — апреле 1830 года: «Вендетта», «Добродетельная женщина» и «Опасности беспутства». Анализ «Опасностей беспутства» будет сделан при обзоре творчества Бальзака 30-х годов, ибо именно в издании 1835 года эта новелла приобрела ту значительную глубину содержания, которая выделяет ее из многих его произведений. Что касается «Вендетты», то в ней обращает на себя внимание резко отрицательная характеристика девиц из дворянского круга, приветствующих приход к власти Бурбонов и принимающих в штыки сторонников Империи (действие новеллы относится к 1815 году). Девушки эти представлены здесь в высшей степени пустыми, вздорными и злобными. У них «прелестные талии» и «изящная осанка». Но им недостает искренности, простоты, непосредственности. Их погубили «условность», «избыток жизненных благ». В них «убиты чувства» и «развился эгоизм».

В «Добродетельной женщине» не менее любопытен образ графини де Гранвиль, принадлежащей к правящим кругам французского общества времен Реставра-

---

<sup>1</sup> Новелла эта получила в 1842 г. новое название — «Побочная семья» («Double famille»).

<sup>2</sup> Новелла была основательно переработана в 1835 г. и вышла тогда под названием «Папаша Гобсек» («Papa Gobseck»).

<sup>3</sup> В 1842 г. эта новелла была названа «Дом кошки, играющей в мяч» («La maison du chat qui pelote»).

<sup>4</sup> По-французски новелла эта именуется; «Le bal de Sceaux».

ции. Г-жу де Гранвиль отличает крайняя духовная пустота. Понятия ее мелочны, рассуждения бессодержательны. Предельное убожество внутреннего мира графини — следствие того, что она находится под влиянием священника, подражает его нетерпимости, ханжеству. Послушное орудие церковников, она соблюдает посты, посещает церковные службы, не расстаётся с четками. Стремясь подчинить всю себя благочестию, она превращает свой «семейный очаг» в «нечто худшее», чем «склеп», делает его «похожим на монастырь». У нее вызывают отвращение «мягкие и светлые тона», она не переносит «мягких диванов» и «изящных будуаров», приходит в ужас от обнаженного торса на канделябрах или подсвечниках. Душевная опустошенность графини приводит ее к отрицанию целых областей жизни, поскольку они не соответствуют установкам церкви. Графиня делает вид, будто их вовсе не существует. Отсюда искусственность, манерность, лицемерие, которые определяют ее поведение. Она избегает улыбки, словно «боится скомпрометировать» себя ею, отличается «притворной кротостью», слуги ее имеют «привычку опускать глаза» и «принимать глубоко сокрушенный вид», в доме ее вообще «не увидишь искреннего взгляда».

Но графиня де Гранвиль не только выключает из своего поля зрения все, что чуждо ее принципам. Она стремится регламентировать, сузить жизнь других людей. «Мертвенным» тоном своего лица, его «строгим выражением» она «убивает радость во всех, кто с нею встречается», и прежде всего в собственном своем муже, графе де Гранвиль, «счастьем» которого она «жертвует... ради спасения своей души». И тогда обнаруживается человеконенавистническая сущность поведения графини, становится ясно, что под покровом внешней кротости у нее скрывается жестокость. Изгоняя из своей души «всякое чувство любви и преданности», она «сберегает для мира только ненависть».

Бездушным и эгоистичным девушкам-аристократкам, чопорной человеконенавистнице графине де Гранвиль противостоят Джиневра ди Пьомбо («Вендетта») и Каролина Крошар («Добродетельная женщина»). Джиневра ди Пьомбо так же, как ее возлюбленный Луиджи Порто, относится к людям, которые ничем не похожи на представителей режима Бурбонов. Джиневра «про-

ста», «не умеет лгать», «бесхитростно отдается своим впечатлениям». В противоположность Амели Тирион, девушке из дворянского круга, Джиневра разделяет политические симпатии своего отца, «старого республиканца». В образах самой Джиневры, старика ди Пьомбо и Луиджи Порто симпатии Бальзака к традициям революции переплетаются с иллюзиями в отношении Наполеона. Как в своих романах 1820—1825 годов и в «Последнем шуане», Бальзак рассматривает в «Вендетте» годы революции и годы Империи в неразрывном единстве. Весьма знаменательно, что он говорит в новелле о порядке Империи и о порядке революции как о «двух самых сильных политических режимах, какие когда-либо знал мир». Он называет старика ди Пьомбо «неподкупным сподвижником Империи». Джиневра чувствует себя обязанной Наполеону, глубоко благодарна ему за все, что он сделал для ее семьи, а Луиджи, полковник наполеоновской гвардии, до последней степени привязан к императору и подвергается преследованию после 100 дней.

Тесно связана с наполеоновским режимом и с эпохой революции и Каролина Крошар — главная антагонистка графини де Гранвиль. Отец Каролины, актер при старом порядке, участвовал в 1789 году во взятии Бастилии, а затем вступил в республиканскую армию, которая впоследствии стала императорской, получил звание полковника, был смертельно ранен в 1813 году в сражении при Люцене и «без памяти любил» Наполеона. Каролина и ее мать свято чтут память отца и мужа и разделяют его убеждения. Крушение Империи и наступление Реставрации лишают возможности мать Каролины хлопотать о пенсии за мужа и приносят им обоим нищету и голод. Связь с традициями революционной эпохи и враждебность всему, что идет от Бурбонов, делают Каролину Крошар чуждой людям Реставрации и по своему психологическому складу. В ней та же откровенность, то же отсутствие всякой манерности и лицемерия, что у Джиневры ди Пьомбо. У Каролины нет «особого изящества манер», нет «уменья вести многословный, но пустой разговор, принятый в гостиных». «Рожденная для любви и веселья», обладающая «робким, но ласковым взглядом», она как бы вступает в поединок с графиней де Гранвиль, оспаривая у нее ее

мужа. Под влиянием Каролины совершается переворот в душе Гранвиля, устранивший влияние на него его жены. Лицо его «оживает и словно перерождается», на нем появляется отблеск «молодости и красоты». Остроумные замечания Каролины «прогоняют» с его лица «последнюю тень, скрывавшую его молодость и изменявшую его первоначальное выражение».

Своеобразие «Вендетты» и «Добродетельной женщины» заключается в том, что Бальзак в этих новеллах уделяет значительно больше внимания людям из «низов» общества, чем он это делал в своих более ранних художественных произведениях. Здесь несомненно сказалось то сильное впечатление, которое произвела на писателя возросшая политическая активность народа в 1827—1829 годах. Так, в «Вендетте» играет весьма заметную роль Верньо, поддерживающий героя и героиню, впавших в беду. Он присутствует на их свадьбе, невзирая на то что от них отвернулись родители. Если бы не его внезапный арест, они бы, вероятно, остались в живых. Верньо — унтер-офицер наполеоновской армии; после возвращения Бурбонов он вынужден уйти в отставку и становится извозчиком. Это, таким образом, человек, не принадлежащий ни к дворянству, ни к наполеоновской аристократии, ни к богатой буржуазии. Еще более явны демократические симпатии Бальзака в «Добродетельной женщине». Мы знакомы уже с образом Каролины Крошар. Небезынтересно вспомнить, что Каролина — «парижская работница», которая «живет только своей иглой». Существование Каролины автор сравнивает с жизнью «обреченных на труд крестьян», которые «рождаются, обрабатывают землю и умирают, оставаясь неведомыми миру, хотя именно они его кормят». «Непосредственность» Каролины, незнание ею «недомолвок светских людей» сближают ее с «низшими классами». От последних идут, таким образом, психологические особенности Каролины, делающие ее чуждой дворянству.

Вместе с образами бедняков, тружеников, людей из «низов» общества в художественный мир Бальзака входят новые аспекты жизни, связанные со способом их существования, с их нуждами. До сих пор в поле зрения писателя находились или внутренний мир людей —



всякого рода идейные и психологические импульсы их поведения — или, напротив, само это поведение, отдельные поступки, действия. Теперь выступило на первый план то, что оставалось еще вне пределов художественного изображения, — материальные условия существования человека, его положение в мире собственников и неимущих. Бальзак в «Добродетельной женщине» обращает внимание на высокие цены зимой 1816 года, которая именно в силу этого оказалась «особенно тяжелой для бедняков». Он рассказывает о темной, лишенной солнца каморке Каролины в полуподвальном этаже сырого дома, об осколке зеркала на ее камине, о трех плохоньких стульях в ее комнате, о голом, непокрытом столе, то есть особо подчеркивает бедность своей героини. Материальные условия существования имеют тем большее значение для персонажей, что они оказывают влияние на их жизнь. «Упорный и, к несчастью, необходимый труд» Каролины не нейтрален по отношению к ней самой, он «подтачивает ее молодость». От него в конце концов «потускнеют ее глаза», «поблекнет нежный румянец ее лица».

Материальные условия существования человека становятся решающим фактором сюжетного развития произведения, от них зависит развязка и в «Вендетте». Нестовая страсть, горячая убежденность в своей правоте, пожалуй, одержимость, характеризующие героев «Вендетты» и напоминающие центральных персонажей «Последнего шуана», подвергаются здесь, как и там, воздействию окружающей действительности. Реальный мир распространяет в «Вендетте», как и в «Последнем шуане», свою власть от персонажей фона на центральных героев и тем самым ограничивает их самоволие и отрешенность.

Социально-историческая среда поворачивается, впрочем, в «Вендетте» новой стороной, которая даже не была затронута в ранних романах и которой Бальзак в «Последнем шуане» едва коснулся (если иметь в виду жизненный путь Мари де Вернейль). Решающее слово предоставляется в «Вендетте» материальным условиям существования персонажей. Луиджи и Джиневра кончают голодной смертью, смертью от безденежья, от истощения. Оставшись без куска хлеба в пустой комнате, а

зимой без огня в камине, они оказываются во власти нищеты, против которой не может ничего поделаться их внутренняя непреклонность. И это определяет исход их судьбы.

## 6

Не следует думать, что в новеллах, включенных Бальзаком в 1830 году в сборник «Сцены частной жизни», мы не имеем дела с явлениями, тормозящими реалистическое раскрытие жизни, что изображение мира в этих новеллах свободно от всякого рода иллюзий, от какой бы то ни было идеализации действительности. В «Вендетте» и «Добродетельной женщине», например, писатель идеализирует сторонников Наполеона, и это скрадывает различие между Революцией и режимом Империи.

Еще более явно тенденции, ограничивающие реалистический метод Бальзака, проявляются в двух новеллах из сборника «Сцены частной жизни» — «Слава и несчастье» и «Загородный бал», созданных писателем в конце 1829 года. В новеллах этих сказались тогдашние «третьесословные» иллюзии Бальзака, его снисходительное, подчас примиренческое отношение к буржуазии, которая была тогда союзником народных масс в их борьбе против помещиков и церкви, против всего режима Реставрации.

Первое, что мы обнаруживаем в названных новеллах, — это антифеодальные мотивы, уже знакомые нам по «Последнему шуану», «Вендетте», «Добродетельной женщине». В «Славе и несчастье» мы встречаемся с весьма непривлекательным образом герцогини де Карильяно, которая отнимает у Огюстины Гильом ее мужа, де Соммервье, и проповедует аморальное, бесчеловечное отношение к людям. С ее точки зрения, жена должна «подвергнуть анализу» характер своего мужа, хорошо знать ту «долю безумия», которая заключена в его душе. И все это только для того, чтобы уметь пользоваться этой «долей безумия», «управлять» характером супруга.

В новелле «Загородный бал» необходимо отметить столь же непривлекательный образ Эмилии, младшей дочери графа де Фонтен. Это молодая аристократка,

«помешанная на знатности», решившая выйти замуж только за пэра Франции, исполненная «ненависти к прилавку». Эмилия высокомерна и самоуверенна. Она научилась делать выражение своего лица «ледяным или смягчать его... нежным взглядом». Изысканные туалеты, раззолоченные гостиные и кареты необходимы ей в такой же степени, как «комплименты и лесть», «развлечения и суэта королевского двора». «Глубокое презрение к людям не знатым» вынуждает Эмилию отказаться от влюбленного в нее Лонгевилья только потому, что он — владелец мануфактурного магазина, «торгует кисеей и коленкором». Она любит его как человека и презирает его за занятие коммерцией. Свое чувство она приносит в жертву сословным предрассудкам.

Своеобразие «Славы и несчастья» и «Загородного бала» в том, что в этих новеллах, в отличие от «Вендетты» и «Последнего шуана», отсутствует какая бы то ни было романтическая героика, исключительные характеры и положения. Здесь изображается обычная жизнь. Над всем царствуют частное существование и домашний уют. Характерен художник де Соммервье, герой «Дома с кошкой». Ему надоела «слишком парадная» Италия. Он мечтает о «естественности». В противовес «бурям итальянских страстей» сердце его ищет «скромную, сосредоточенную в себе девушку». Его идеалы как художника заключены в голландской школе. Он «привык изображать натуру». Его влекут «полотна, насыщенные жизнью».

Тяготение к голландской школе свидетельствует о том, что реалистические устремления Бальзака 20-х годов во многом не выходят за пределы фактографии. Они ограничены натуралистическими моментами именно потому, что писатель еще скован «третьесословными» иллюзиями, которые если и не заставляют его целиком оправдывать буржуазию, то, во всяком случае, делают мягче и сдержаннее ее критику. Иллюзии эти мешают Бальзаку касаться всей системы, части которой составляют изображаемые им явления. Показательно, что де Соммервье в буржуазной сфере находит «мир, тишину и скромную жизнь», что именно буржуазная жизнь объявляется в «Славе и несчастье» «школой нравственности и честности». Не случаен и ореол вокруг семьи торговца Гильома и особенно его дочери Огюстины. «Правдивое

зрелище», которое предстает глазам Соммервье, когда он разглядывает лавку Гильома, приводит его в «восторг». Он спешит запечатлеть на полотне «очарование виденной сцены» и свое «глубокое восхищение» ее «главным действующим лицом» — Огюстиной. Показательно, наконец, что несчастная судьба Огюстины, проистекающая из того, что она породнилась через своего мужа, де Соммервье, с аристократическим кругом и вышла тем самым из буржуазной среды, не распространяется на самого Соммервье. Его женитьба на девушке из купеческой семьи представляется вполне нормальной. То, что буржуазная жизненная сфера как бы объявляется здесь центральной, прочие же социальные секторы выглядят как бы второстепенными и в своей обособленности даже вредными, поддерживается и моральной деградацией самого Соммервье к концу новеллы. Ибо знаменательно, что измена де Соммервье Огюстине, его знакомство с герцогиней де Карильяно превращает художника из человека доброго, возвышенного в существо жестокое, «опьяненное гневом», «терзающееся муками уязвленного тщеславия».

Еще более ощутимы буржуазные иллюзии Бальзака в новелле «Загородный бал». Писатель сочувственно изображает здесь графа де Фонтен, дворянина, сближающегося с буржуазией. Взгляды де Фонтена, бывшего «вандейца», претерпевают после 1815 года «значительную перемену». Он начинает проповедовать принципы конституционного строя и выдает своих старших дочерей замуж за людей, не принадлежащих к дворянству, но обладающих большим состоянием, женит своих сыновей на дочерях банкира, торговца солью, владеющего тремя миллионами, и генерального откупщика налогов. Также сочувственно изображен в «Загородном балу» дворянин де Лонгевилль, который из-за отсутствия материальных средств и из желания доставить состояние младшему брату становится коммерсантом. При этом он «бесконечно уважает всякое занятие, имеющее целью общественную пользу», то есть выказывает явное осуждение «праздного» состояния. Интересно, что Эмилия де Фонтен под влиянием влюбленного в нее де Лонгевилля становится хотя бы на время «простой и естественной», все ее «жеманство пропадает».

Иллюзии Бальзака конца 20-х годов в отношении

буржуазии и связанное с ними тяготение к изображению быта, хотя и господствуют в «Славе и несчастье» и в «Загородном балу», все же не полностью подчиняют себе его творческий метод. Бальзак не принимает буржуазную жизнь за нечто безусловное. Буржуазные будни объявляются в этой новелле «школой нравственности и честности», но изображаются они в то же время как нечто монотонное, однообразное и тем самым ограниченное. Г-жа Гильом требует от своих дочерей, чтобы они были одеты с раннего утра, спускались вниз в один и тот же час и выполняли свои обязанности «с монастырской точностью». В дом Гильомов доносятся лишь «смутные отголоски... исполненной страстей жизни». Настоящая страсть представляется им «самой чудовишной, неслыханной причудой». Механическая и бессознательная жизнь Гильома и их родственников Леба напоминает Бальзаку «существование бобров». Они заняты, подобно «трудолюбивым муравьям», «накоплением новых эку», и им «даже не приходило в голову спросить себя: зачем все это?»

Именно как выражение протеста против самого духа гильомовского дома, где «всякая мысль, отмеченная печатью поэзии, противоречит и людям и вещам», возникает у Огюстины влечение к человеку искусства, ее разрыв с буржуазным миром, ее вступление в брак с Соммервье.

О появлении де Соммервье в доме Гильомов рассказывается, как о «луче солнца, проникшем в темницу». Другое дело, что сфера искусства оказывается в конечном счете также неполноценной, потому что искусство находится в плену у аристократии. Де Соммервье противостоит Гильому не только как человек искусства, но и как завсегдагатай гостиных. Антитеза «буржуазная жизнь — искусство» подчиняется более всеобъемлющей, а главное более безвыходной, как представляется в данный момент Бальзаку, антитезе — «аристократическая жизнь — жизнь торговцев».

Ограничение буржуазной жизни как абсолютного образца или идеала достигается у Бальзака и тем, что он временами нарушает объективистский, нравоописательный подход к изображаемому. Описывая жизнь Гильомов, он старается рассматривать картину их существования на фоне исторического развития, вдвигает ее в

смену эпох. Он относит семью Гильома к старым буржуазным семьям, которых не коснулись перемены, связанные с революцией, так как жизнь их сформировалась задолго до 1789 года. «В ту пору (Бальзак имеет в виду наполеоновское время, когда происходит действие новеллы) старинные семьи встречались чаще, чем в наше время. У них сохранились обычаи и костюмы, характерные для рода занятий их владельцев... они существовали среди современной цивилизации (то есть среди после-революционного общества.— Д. О.) подобно ископаемым допотопного периода, найденным Кювье в каменоломнях». Гильом и его семья благодаря историческому способу изображения утрачивают значение абсолютного идеала, обнаруживают свою ограниченность во времени и преходящесть. Именно связью со старым режимом, с тем, что Гильом принадлежит к «почтенным хранителям древних обычаев», объясняется и косность жизни в доме Гильомов, и «ханжество и невежество» г-жи Гильом, и «религиозные представления и предрассудки» самой Огюстины. В этом, кстати говоря, источник апологетических тенденций в интерпретации Бальзаком 20-х годов буржуазии. Ибо дурное, отрицательное в буржуазии, уродующее и калечащее человека, он относит временами не к ее собственным недостаткам, а ставит в вину старому режиму, против которого он в 20-х годах преимущественно выступает.

Стремление ограничить уже в конце 20-х годов свои буржуазно-апологетические настроения, но без выводов в пользу режима Бурбонов, еще более подтверждается новеллой «Загородный бал». Обуржуазиванье дворянства освещается здесь не с позиций буржуазной идеологии, не как процесс приобщения «первого сословия» ко всей нации. Бальзак показывает этот процесс по-иному — как попытку аристократии выжить в новых общественных условиях. Выводя в своей новелле де Фонтена, стремясь объяснить его деятельность специфическими условиями эпохи Реставрации, Бальзак разоблачает его, указывает, что его поддерживал Людовик XVIII, старавшийся, по словам Бальзака, «угождать третьему сословию и людям империи в ущерб духовенству». «Королю доставляло удовольствие... обращать вандейца в новую веру, которой требовал весь ход событий девятнадцатого века и обновление монархии», иными слова-

ми — процесс превращения монархии полуфеодальной в буржуазную. Бальзак, таким образом, объясняет признание де Фонтеном буржуазии не тем, что он понял наконец интересы развития страны, потребности людей, не относящихся к привилегированным сословиям, а тем, что для дворянства в условиях послереволюционного общества не оставалось другого пути, кроме сближения с наиболее богатыми представителями этих людей, с буржуазией. Ко всему этому необходимо добавить, что объясняя поведение де Фонтена материальными стимулами, писатель снижает его образ и как дворянина, «бескорыстного рыцаря», каким хотели бы его видеть сторонники режима Реставрации. Он уравнивает его с людьми из «третьего сословия», показывает, что у него те же аппетиты, что и у «разночинцев».

Творческий метод Бальзака, как он выражен в новеллах «Загородный бал» и «Слава и несчастье», заслуживает самого пристального внимания потому, что Бальзак в этих новеллах идет несколько иным путем, чем в «Последнем шуане» и в «Вендетте», где он отправлялся от центральных героев, охваченных страстью, отрешившей их от реальной жизни. В «Загородном балу» и в «Славе и несчастье» Бальзак исходит уже из существования персонажей, которые в его ранних романах образовывали фон, и делает так, что именно эти персонажи — Лонгвилль, Гильом, Огюстина, Леба и др. — попадают теперь в фокус изображения. Фон оказался к тому же теперь значительно тщательнее разработан. Он уже не расценивается как второстепенное, только сопутствующее основному, как это было и в «Арденнском викарии», и «Пирате Аргоу», и в «Последней фее». Фон ставится в связь с эпохальными событиями, определяющими жизнь всей страны.

При этом, однако, фон не поднимается по своему значению и до уровня этих событий. Персонажи обеих новелл, хотя деятельность их и введена в исторические масштабы, сосредоточивают ее исключительно в пределах камерных, частных дел. Они не принимают участия в государственных событиях и заняты лишь сватовством, свадьбами, торговлей. Они совершенно лишены героической окраски, смелости, не имеют против себя грозных противников, которые заставили бы их сконцентрировать все свои силы. Они утратили то, что было присуще Жо-

зефу, Аргоу, Монторану, то, что отличало Мелани, Эжени, Мари де Вернейль, и то, что еще частично сохранилось в «Вендетте». Им недостает страстей, не хватает грандиозности и масштабности. Все происходящее с ними чрезвычайно мелко и незначительно. На нем налет прозаичности. В нем отсутствует подлинный напряженный драматизм.

7

Размышляя о творчестве Бальзака 20-х годов в целом, необходимо отметить прежде всего, что первый период творческого развития писателя был периодом по преимуществу романтическим. Господствующим в его произведениях этого времени был творческий метод романтизма. Особенно отчетливо это проявилось в первых романах Бальзака, в форме значительно более ослабленной сказалось на «Шуанах» и на «Сценах частной жизни». Традиции романтического искусства, во власти которого находился Бальзак во время Реставрации, тормозили развитие его творчества. Принцип двуплановости в изображении действительности, аристократическое возвышение центрального героя над рядовыми, обыкновенными людьми, над толпой, предельное своеобразие центрального героя и его изолированность от окружающих мешают в ранних романах Бальзака реалистическому изображению жизни. Эти традиции не разрешают ему вводить в художественное произведение быт и повседневность, деловую, профессиональную, практическую жизнь, которая проникает в его роман вопреки его творческому методу тех лет. Вопреки этому методу в роман попадают фигуры простых, лишенных всякой исключительности людей, а также некоторые подробности их жизни. Вопреки ему мы узнаем о положительных персонажах ранних романов, об их связи с Революцией, с Империей, об их отрицательном отношении к Реставрации и к людям, стоящим на ее защите.

Влияние романтических традиций продолжает сказываться и на романе Бальзака «Последний шуан», который был написан во второй половине 20-х годов. Правда, это влияние значительно менее тормозит здесь творческое развитие писателя, ибо воздействует на его творческий метод уже не реакционное, а прогрессивное



течение в романтизме, которое окрепло именно во второй половине 20-х годов. Вслед за прогрессивными романтиками Бальзак сохраняет основное их открытие — мир чувств, мир душевной жизни человека в его внутренних противоречиях, — но раскрывает внутренний мир не отрешенным от действительности, не приподнятым над нею, а в бурном его столкновении с устоявшимися, стабильными формами жизни, в его страстном протесте против них. Рисуя мир страстей, прогрессивный романтизм оставался верен действительности, и, однако, он не отказывался при этом от принципа возвышения героя, его сознания над материальным миром. Бальзак в этом отношении в тех же «Шуанах» пошел дальше, в том направлении, которое ему указывали прогрессивные романтики, тяготевшие к реализму (Мериме). Он ввел в «Шуаны» реальный мир и за пределами страсти, за пределами отношений, с ней связанных, ввел ряд крупных фигур, имеющих непосредственное отношение к жизни французского общества конца XVIII века (Юло, Мерль, г-жа дю Га и др.): Но Бальзак не ограничился этим. Он внес краски реальности и в образы центральных героев — носителей романтической страсти, связав их с конкретными социально-историческими условиями старого режима, революции, термидора. Он показал, что их образы не сводятся к отрешенным от характера страстям, так как сами страсти несут на себе отпечаток черт их характера, а на последнем сказывается пройденный этими людьми жизненный путь и условия их жизни.

В «Сценах частной жизни» Бальзак пошел еще дальше по линии углубления и расширения своего реалистического творческого метода. В его кругозор, как свидетельствуют о том «Побочная семья» и «Вендетта», вступает то, что оставалось до сих пор за порогом художественного изображения, — материальные условия существования человека, его положение в мире собственников и неимущих и вытекающие отсюда картины труда, нищеты, голода. Другое дело, что реалистическое изображение жизни, как это особенно ярко демонстрируют «Дом кошки» и «Загородный бал», еще не затрагивает явлений, лежащих за поверхностью действительности. Проникновению в нее мешают всякого рода иллюзии, в первую очередь, «третьесословные», которые заставляют Бальзака идти, если не на апологетическую трак-

товку буржуазии, то, во всяком случае, на явное смягчение своих отрицательных в отношении ее оценок. Эти иллюзии не разрешают писателю касаться всей системы, части которой составляют изображаемые им явления. Эти иллюзии, правда, не помешали Бальзаку отправляться в большинстве «Сцен частной жизни» от персонажей «нижнего плана», освободив их от комедийной интерпретации и изображая их всерьез, как полноценные явления. Персонажи эти, однако, не допускаются еще в сферу общенациональных, исторических событий, им недостает драматизма, страсти, грандиозности.

# 3 **ЗАВОЕВАНИЕ РЕАЛИЗМА**

---

*Глава IV*  
**СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ  
БАЛЬЗАКА В НАЧАЛЕ 1830-х ГОДОВ**

1

**Н**е прекращающиеся в первую половину 30-х годов народные волнения, восстания против буржуазной монархии Луи-Филиппа, революционная борьба республиканцев и одновременно охранительные мероприятия буржуазной реакции составляют ту историческую среду, в условиях которой совершаются существенные изменения в социально-политических взглядах и в творческом методе Бальзака. Критические и оппозиционные настроения писателя этого времени проникнуты враждой уже не к пережиткам феодализма, как это было в 20-х годах, а преимущественно к крупной буржуазии, которая стала у кормила правления страны. В ней увидел Бальзак главное препятствие к благосостоянию и процветанию страны и ее населения. Не случайно он отдает теперь почти все свои силы разоблачению крупной буржуазии. Творчество его, бывшее ранее по преимуществу антифеодальным, становится по преимуществу антибуржуазным.

Нельзя, однако, представлять дело таким образом, что антибуржуазные настроения Бальзака начала 30-х годов возникают в его сознании совершенно независимо от его прежних воззрений. Насколько они тесно связаны с ними и по существу из них вытекают, показывает напечатанный Бальзаком в октябре — ноябре

1830 года «Трактат об изящной жизни» (H. de Balzac, Oeuvres diverses, t. II), с которого и следует начинать анализ общественно-политических взглядов Бальзака первой половины 30-х годов.

«Трактат» направлен в первую очередь против феодального строя, остатки которого были низвержены еще в июле 1830 года. Бальзака более всего раздражает здесь сословное, политическое неравенство, которое существовало до французской буржуазной революции XVIII столетия и которое ультраароялисты пытались восстановить в 1815—1830 годах. Бальзак с возмущением пишет о прежнем французском правительстве, утверждавшем, что 20 миллионов из податных сословий являются для государства «случайностью»; об аристократках, которые не признавали своих подданных за людей: не стыдились раздеваться перед слугами, не видели в любви к «мужлану» измены мужу. Одна только мысль, что дворяне до 1789 года могли «проводить все время в кабаках», спускать все свое состояние, быть «неграмотными», «ничего не знать» и, невзирая на все это, «оставаться благородными» — приводит писателя в негодование. Он издевается над гербами, ливреями, митрами, коронами, судейскими мантиями, видя в них лишь «внешние знаки», позволяющие определить «количество денег, мыслей, труда», которое «может растратить» их владелец. Он именует «смехотворной и одряхлевшей» отмененную революцией «феодальную систему».

«Трактат» близок ранним произведениям Бальзака и очевидной симпатией к людям физического труда — «хлебопашцам, каменщикам, солдатам», — которые «творят при помощи своих десяти пальцев». Бальзак сочувствует им потому, что, превратившись в «орудие», в «своеобразные лебедки», уподобившись «паровым машинам», «ложась и вставая вместе с солнцем», довольствуясь «лохмотьями» и «грубой пищей», — эти «несчастные» по существу отказались от будущего.

Бальзаку как автору «Трактата» оказываются чужды всякого рода реакционеры, восхваляющие старорежимное общество, всякого рода сожаления о прошлом и поклепы на революцию и новый порядок. В противовес реакционерам Бальзак называет «борьбу XVIII столетия», которую вело «третье сословие» против дворянства и духовенства, «великой» (II, 160). Он весьма

иронически характеризует, явно намекая на мнения контрреволюционеров, революцию 1789 года как «одно из самых больших несчастий, какие могли огорчить нацию», весьма иронически рассказывает о «восстановлении общества» в 1804 году, а вместе с тем и о восстановлении политического неравенства, о том, как снова появились люди, пожелавшие «стать над другими», «обдавать грязью» других, «управлять» другими и «покровительствовать» им (II, 158).] Он признает, однако, что, несмотря на все попытки вернуться к прошлому, которые предпринимались в годы Империи и Реставрации (1804—1830), революция принесла свои плоды, не была «сделана впустую». Он убежден, что «сегодня», то есть в октябре—ноябре 1830 года, после июльских событий, дворянство «представляет собой ничто» (II, 159); «сегодня маршал Ришелье невозможен», пэр Франции, «утративший всеобщее уважение», «рискует упасть ниже» самого незначительного избирателя; теперь «никому не позволено быть наглцом или развратником».

В своем стремлении подчеркнуть превосходство нового порядка над старым Бальзак временами даже явно преувеличивает это превосходство и тем самым оказывается чуть ли не единомышленником идеологов буржуазии. Он заявляет, что отныне основанием для «всякой привилегии» будет не происхождение того или иного человека, не его принадлежность к «избранному кругу», а его «духовное превосходство», его «действительная ценность». Всякий человек, если он пожелает «приподняться» над своим положением, должен будет «опереться на собственную силу». Бальзак восхищается Наполеоном и признает его «символом века» именно потому, что он отличался от других людей лишь простым зеленым мундиром и треуголкой, что он «скинул королевскую мишуру». Он уверен, что теперь «аристократия» и «буржуазия» объединятся, «совместно возглавят народ» и повлекут его по «пути цивилизации и просвещения», что «благосостояние массы возрастет». Это подтверждается «историей цивилизации, начиная с XVI века, когда в Европе победила мысль» и появились Бекон, Декарт и Бейль (II, 160).

В апологетических позициях Бальзака, как они появились в «Трактате», в его положительном отношении

(в октябре — ноябре 1830 года) к июльскому перевороту и к Июльской монархии существенно, что главное в новом строе для писателя не сам по себе приход к власти буржуазии, а связанное с этим приходом выдвижение на первый план «изумительных завоеваний наук и искусств», при которых «стержнем цивилизации» становится «ум», а «закованного в латы» дворянина сменяет человек, «вооруженный мыслью». Писатель приветствует то, что именно «под руководством мысли» и «продвигается вперед XIX столетие». Не случайно для современности, что в ней играет небывалую роль «художник», или «артист», который как «исключение» отличен и от «праздных» людей, и от «людей труда»: его праздность является работой, его труд — отдыхом, он может, если пожелает, облечься и в блузу землешца, и во фрак модника.

Бальзак, впрочем, и в «Трактате», несмотря на то что с июльской революции прошло всего три или четыре месяца, не склонен предаваться безудержному оптимизму. Сопровождая свою мысль о блестящем будущем, которое якобы ожидает страну, злыми скептическими замечаниями, он высказывает уже здесь весьма существенные и глубокие, хотя еще и не до конца продуманные сомнения в новой, только что сложившейся социально-политической ситуации. Наряду с соображениями относительно значительных перемен, которые ожидают Францию, в сознании Бальзака возникает, правда еще довольно робко, мысль о том, что появление нового сопровождается сохранением значительных пережитков старого. От элементов прошлого не свободно и само новое. Именно с этим связаны соображения писателя по поводу того, что изменения во многом коснулись лишь внешности явлений, а не их существа, что «общественный порядок» приобрел в результате «движения 1789 года только видимое улучшение» (II, 159). Так получилось оттого, что «неравенство состояний», характерное для феодального строя, не только не исчезло, но, напротив, «возродилось в новом обличье». Франция после 1830 года совершенно не случайно отказалась от восстановления республики, уничтоженной Наполеоном, и «вернулась к конституционной монархии». Этим «возвращением» она только «осветила лживое политическое равенство», только «обобщила зло», так как стала «демо-

кратией богачей», страной, где поклоняются, как в библейские времена, золотому тельцу, который, в свою очередь, вырос в гиганта (II, 162).

Главное же, что не изменилось, это положение людей труда, положение народа. На смену «феодализму» пришла «тройная аристократия денег, власти, таланта». «Каста», которую раньше составляли одни дворяне, «расширилась», включила в себя и «князей мысли, власти, промышленности». В остальном же все осталось по-прежнему. «Тройная аристократия», как и ранее, «давит с неимоверной силой на массу», как и ранее, существуют «праздные» и «трудящиеся», «люди в колясках» и «пешеходы», те, кто «заплатил за право ничего не делать», и те, кто «надеется получить» это право. Как и ранее, «жизненными благами» и «властью» люди обязаны не своим личным достоинствам, а простому «случаю», который «когда-то» совершенно так же создал дворян.

То обстоятельство, что в июле 1830 года одержала победу над дворянством не народная масса, а буржуазия, приводит Бальзака к грустным и вместе с тем реакционным выводам. Впрочем, выводы эти совершенно правильны, если иметь в виду, что они относятся к классовому обществу в целом. Реакционными в устах Бальзака они становятся потому, что писатель, изымая человеческое общество из развития, из движения времени, распространяет свои выводы на существование человека вообще. Он заявляет, в частности, что нация «с необходимостью составляется из людей, которые производят, и из людей, которые потребляют». Он утверждает, что государство, или, точнее, правительство («gouvernement»), всегда возникло из «предохранительного договора богачей против бедняков». «Мечта» о зажиточной жизни всего народа, как он сам выражается, о «народе богачей» является неосуществимой (II, 157). Спрашивая, может ли общественная «система», установившаяся в результате переворота 1830 года, «сделать нас когда-либо миллионерами», он отвечает: «Мы этого не думаем». Существенно, однако, что в эти «вечные истины» Бальзак вносит поправки: ему кажется все-таки странным, что тот, кто «сеет, ухаживает за посевами, собирает жатву», оказывается «как раз тем, кто меньше всех ест». Трудящийся может не претендовать на



миллионы — таков ход мыслей Бальзака, но «как это получается», что он осужден на нищету, остается для писателя тайной. Считая, правда, что эту тайну «весьма легко раскрыть», и обещая сделать это позже, пока он только иронизирует над людьми, рассматривающими эту тайну как воплощение «великой мысли, ниспосланной провидением». Таким образом, Бальзак сам отказывается видеть в общественном неравенстве явление, предустановленное и санкционированное богом. Он иронически называет «философской и христианской» мысль о том, что человеку, находящемуся в «последних рядах общества», нечего «требовать у бога отчета в своей судьбе, как нечего это делать улитке» (II, 157). Бальзак выражает сомнение и в том, что составляет в его глазах очевидное и основное преимущество нового порядка над старым. «Ум стал стержнем нашей цивилизации», — пишет он и добавляет: «К этому сводится прогресс, купленный кровью наших предков» (II, 160).

На все эти рассуждения проливают свет два вскользь брошенных замечания, связанных с явно преувеличенным представлением о могуществе победившей буржуазии и преуменьшением силы народа. Писатель указывает, что «золотой телец» стал со времен Моисея «гигантом», который «говорит, ходит, думает», а «Жак Простак», то есть народ, «надолго разбит». Писатель уверен: «народная революция сегодня невозможна».

Эти представления основываются на взглядах Бальзака, сложившихся у него за годы Реставрации: в народе он видит инертную массу, в трудящихся — «социальный нуль» (II, 153). В этом отношении очень характерно восприятие им событий революции 1789 года. Народ весьма деятельно участвовал в этой революции, которая, как считал Бальзак, произошла только потому, что по своей направленности она вполне соответствовала интересам людей труда: «занятым людям надоело одним трудиться», одним испытывать все тяготы жизни, все «заботы», в то время как «выгодами» пользовались другие (II, 157). Вместе с тем противореча самому себе, Бальзак считает, что народные массы играли в событиях подсобную, подчиненную роль, были «только спутником наиболее ловкого из соперников», то есть только спутником буржуазии (II, 160).

Он полагает к тому же, опять-таки вступая в противоречие со своими собственными заявлениями о роли ума и мысли в период утверждения новых общественных отношений, что у людей «занятой» жизни, а тем самым и у народа, «мало мыслей». Представляя собой в лучшем случае «усовершенствованные приборы», не располагая свободной мыслью, они совершают только определенное количество «предписанных им движений». Это «рабы», которых хватает только на «хлопотливую жизнь», на повседневную практику, но ни в коем случае не на смелые и решительные, самостоятельные и инициативные поступки. Подлинную свободу и по-настоящему высокий интеллектуальный уровень обнаруживают, по мысли Бальзака, автора «Трактата», только «художники» и аристократы. Таким образом, пусть еще недостаточно четко, уже в «Трактате об изящной жизни» вырисовываются сомнения Бальзака по поводу абсолютного совершенства общественно-политического строя, установившегося после июля 1830 года.

Последующие события, падающие на самый конец 1830 года и на 1831 год, еще более проясняют и — главное — систематизируют эти сомнения. В «Письмах о Париже» (так названы девятнадцать публицистических статей, опубликованных с октября 1830 по март 1831 года в газете «Волёр»), а также в статье «Рассмотрение политики двух министерств» (она была опубликована в виде отдельной брошюры в апреле 1831 года) скепсис писателя приобретает значительно более законченные очертания, чем в «Трактате».

## 2

По бальзаковским «Письмам о Париже» и по его «Рассмотрению политики двух министерств»<sup>1</sup> можно составить довольно ясное представление о том, как оценивал Бальзак главные события в общественной жизни Франции осени, зимы и весны 1830—1831 годов, как формировались в это время социально-политические взгляды писателя. Бальзак прежде всего, как показывают его статьи в октябре 1830 — апреле 1831 года, без

<sup>1</sup> «Enquête sur la politique des deux ministères».

всякого сожаления встречает крушение монархии Бурбонов и видит в нем естественный результат исторического развития. Он четко различает Францию периода Реставрации, «повергнутую наземь, связанную по рукам и ногам», и Францию после июльской революции — «освобожденную», «независимую». Французская нация напоминает писателю человека, который был «в плену», был «стеснен», а теперь «стал сам распоряжаться своими движениями»; его «ввели во владение собственным существом», дав тем самым «восторжествовать принципам 1789 года»; в этом и состоит историческое значение июльской революции, что она возвратила французской нации «свободную волю». Бальзак, одним словом, продолжает в «Письмах о Париже» антифеодальные тенденции своего «Трактата об изящной жизни» и своих дореволюционных очерков.

Эти тенденции определяют и презрительное отношение Бальзака к сторонникам низвергнутого режима Бурбонов. Например, сторонников бывшего короля Карла X, карлистов, он именует «глупцами, мучениками их собственных воззрений» (II, 75); вернувшихся в 1814 году во Францию бывших эмигрантов называет «глупыми», «простоватыми», «ветхими» (II, 80) и говорит о них, как о смутьянах, которые «сеют недоверие», «клеветают», пытаются «внести разлад» в среду сторонников Июльской монархии (II, 87). Относительно части дворянской аристократии, надеявшейся с помощью англичан поднять мятеж против правительства Луи-Филиппа, писатель замечает, что она «идет на самоубийство». Он не верит в поддержку, которую могло бы оказать аристократам-мятежникам и распропагандированное ими крестьянство, считает попытку дворян захватить власть обреченной на неудачу. Интересно, что в октябре 1830 года в партии легитимистов, защищавшей интересы дворянства, он видит коварных врагов: это «самая опасная» партия, потому что ее «направляют ловкие и хитрые люди».

С большим вниманием следит Бальзак за процессом министров Карла X. Разделяя народное возмущение, он утверждает, что ими необходимо «смело пожертвовать», ибо они «приговорены к смерти всей нацией». Во Франции «нет клочка земли», пишет Бальзак, которая не была бы для них «смертоносной», и «у них нет другого

убежища, кроме эшафота». Утверждения сторонников низвергнутой династии о «божественном происхождении» королевской власти Бальзак прямо называет «ложью». Так же иронически воспринимает он слухи о готовящемся нападении на Францию коалиции феодальных монархов Европы. Эта попытка представляется ему «смехотворной», он называет ее «безумием». Иностранное «вторжение» он считает «невозможным» потому, что одно известие о нем было бы колоссальным стимулом для патриотического подъема — оно «поднимет дух» даже у «наиболее заспанных», все «захотят принять участие» в «великом действии», в момент же «первого возбуждения» французы могут «поглотить всю Европу» (II, 89).

И такой патриотический подъем, с точки зрения Бальзака, тем более вероятен, что в Европе разгорается национально-освободительное движение, которое может оказать серьезную поддержку борьбе французов против интервентов. За этим движением Бальзак наблюдает с напряженным вниманием. Он горячо сочувствует «храбрецам» итальянцам, которые «износили свои окovy» и вполне «готовы к свободе» (II, 129). Он признает восставших поляков «братьями», «окрещенными» вместе с французами в сражениях при Лютцене и Бауцене (II, 130). Он полон симпатий к бельгийским мятежникам. Послереволуционная Франция, если только она захочет поддержать все эти зарубежные восстания и мятежи, представляется ему «миссионером славы и свободы». Он уверен, что она возьмется «освободить народы», но не будет, как при Наполеоне, «сажать» на троны королей (II, 97).

Сочувствие к зарубежным революционным движениям и недоброжелательное отношение к феодальной коалиции против Франции имело прямым следствием резко отрицательную оценку Бальзаком общеевропейской политической реакции, воплощенной в фигуре Меттерниха. Относительно Меттерниха и ему подобных Бальзак утверждает, что они сами по себе «ничего не значат» и приобретают вес в обществе только потому, что представляют определенные «интересы» и «силы» (II, 106). Священный союз значителен не по своему содержанию, не по идеям, которые он защищает, а лишь потому, что это «последний якорь спасения для европей-

ской аристократии». Подробно разбирая в «Письмах о Париже» политику общеевропейского реакционного лагеря во главе со Священным союзом и его руководителями Меттернихом, Полиньяком, Веллингтоном, Бальзак заявляет, что Священный союз потерпел в июле 1830 года серьезное поражение: он «разбит» и с этих пор перестал быть ведущим фактором европейской политической жизни, ибо основные идеи, на которых держался этот «союз королей против народов», превратились в «пустые слова» (II, 106—107).

### 3

Указывая на ослабление лагеря общеевропейской реакции после июля 1830 года, отмечая, что реакция не способна уже организовать вооруженную интервенцию во Францию, восстановить в ней свергнутый режим Бурбонов, Бальзак одновременно с этим подчеркивает значительную силу реакционного лагеря. Он признает его недостаточно могучим, чтобы победить, и вместе с тем достаточно мощным, чтобы не быть побежденным, начисто вычеркнутым из жизни европейского общества. Реакционный лагерь опирается на «интересы аристократии» (II, 107), то есть крупных земельных собственников Европы. Он обладает «цельной, невидимой, беспрестанно действующей силой», имеет на своей стороне людей, «опытных по части макиавеллизма», действует через «макиавеллистических сенаторов в Петербурге» и через английский торизм, засылает всюду — «и в церкви, и в гостиные» — «шпионов, агентов, солдат, мужчин и женщин», которые «сеют раздоры среди населения», «умеют ловко разъединить массы» (II, 108—110). В сознание Бальзака закрадываются серьезные сомнения, в какой мере дело революции может считаться полностью обеспеченным. Он опасается, сможет ли оказать столь могучему врагу достаточное противодействие прогрессивный лагерь, в состоянии ли он противопоставить что-нибудь эффективное мощной организации реакционных сил, хватит ли сил у демократии для борьбы с реакцией. На рубеже 1830 и 1831 годов (в декабре 1830 года, январе и феврале 1831 года), когда Бальзака особенно одолевают эти мысли, он еще не может полностью

освободиться от впечатлений, складывавшихся у него годами в течение пятнадцатилетнего господства Бурбонов. Последних поддерживала феодальная реакция в Европе, и именно в силу этого они оказались непобедимыми. Нельзя забывать также, что французская республиканская партия в это время только еще формировалась и во многом еще не вполне отмежевалась от либералов.

Эти соображения вполне объясняют сомнения и опасения Бальзака. «Где народные исполины, вожди демократии, готовые бороться... с Меттернихом?.. Где молодые головы, достаточно сильные, чтобы принять наследство Конвента», чтобы проповедовать «политическое евангелие», в основе которого «лежит теперь аграрный закон», то есть призыв к переделу крупных поместий,— спрашивает и не может дать ответа Бальзак. Он, правда, допускает, что народы, в свою очередь, «располагают грозной силой», что они в состоянии «пронестись, как бурный поток, по Европе» (II, 108—110), что «народные волны, которых ничто не сдержит», могут «пройти, как пожар, как наводнение, и могут унести с собой обломки наших извращенных учреждений» (II, 128); «республиканизм» «вечен, как сама природа», и победить «миллионы неимущих» можно, только «доведя их до полного одичания» (II, 108).

Но вместе с тем столь же «вечна», столь же «бессмертна» для Бальзака и основная классовая опора реакционного лагеря — аристократия, за которой сотни тысяч и миллионы людей. Ее можно ликвидировать, только «истребив миллионы собственников» (II, 108). Борьба между неимущими и собственниками, между «пролетариями» и привилегированными существует, по его мнению, «во всяком обществе» (II, 106). Как бы возвращаясь к мыслям о вечности классового общества, которые он высказывал в «Трактате об изящной жизни», сомневаясь, могло ли «маленькое потрясение наших трех дней июля» (так он называет июльскую революцию) «оглушить» аристократический лагерь, Бальзак заявляет, что Священный союз «мало озабочен» национальными восстаниями, ибо последним «недостает денег, вождей, войск», напоминает, что в ходе истории охранительные, консервативные силы в лице ли Августа, Константина, Карла Великого, Екатерины Медичи, Людо-

вика XIV или Наполеона в конце концов все-таки «восторжествовали». И это произошло «несмотря на великие восстания, руководимые Брутом, Иисусом Христом... Лютером, Кромвелем... Мирабо, Дантоном», которых Бальзак называет «реформаторами». Одним словом, устанавливая «несовместимость, существующую между австрийской монархией, русской империей и новой манерой, усвоенной народами» (II, 108—110), Бальзак склоняется к признанию своеобразного равенства их сил, паритета, приходит к мысли о невозможности при настоящем их соотношении полной победы или безоговорочного поражения одного из противников.

Именно этим неверием в возможность полной победы демократических сил объясняются, с одной стороны, антиреспубликанские настроения у Бальзака, направленные против «народоправства», против республики как политического режима, вполне удовлетворяющего, с точки зрения писателя, потребности народных масс и вместе с тем совершенно не считающегося с интересами аристократии. Этим же объясняется, с другой стороны, и заявление Бальзака о том, что в годы революции 1789—1794 годов он был бы казнен вместе с жирондистами (II, 108), и выдвижение им принципа конституционной монархии, которая осуществит «равенство всех перед законом» (II, 128) и явится средней, равнодействующей силой между двумя враждующими лагерями. «Лучшим правительством», приходит он к выводу, было бы такое, которое, «оставив в бездействии», то есть в состоянии перемирия, обе «противоположные друг другу системы», в то же время «побуждало бы их к творчеству на пользу массы» (II, 109), то есть нации.

В свете этих мыслей и соображений Бальзака становится понятным и его письмо конца 1830 года к Зюльме Карро<sup>1</sup>. В письме этом писатель утверждает, что «народ», «неимущие люди», «пролетарии» должны быть «как можно более просвещены», им должны быть предоставлены «образование, помощь, богатство, покровительство», а материальное положение «возможно большего количества» их должно быть «доведено до того состояния зажиточности, которое отличает промежуточную

---

<sup>1</sup> H. de B a l z a c, Correspondance inédite avec Z. Carraud, P. 1951.

массу», то есть буржуазию. Что же касается среднего класса, или «промежуточной массы», то он также должен быть «возвышен». Для охраны этих двух социальных сил, буржуазии и народа, Бальзак выдвигает обязательное существование «конституционной монархии» с наследственной династией и именно в этом смысле именуется эту конституционную монархию «сильной властью». В этих антифеодальных по сути дела мероприятиях писатель усматривает залог «подлинного могущества государства».

Бальзак полагает вместе с тем крайне необходимым, исходя уже из охранительных соображений, из уступок социальной верхушке, чтобы во Франции существовала «исключительно влиятельная» Палата пэров, причем звание пэров передавалось бы по наследству. Он считает даже, руководствуясь теми же консервативными доводами, что, если «богачи» или «наследственное состояние палаты пэров» «породят злоупотребления», их все-таки «придется принять», ибо они «неотделимы от существования всякого общества». С точки зрения интересов общественных верхов, он объявляет, наконец, что правительство, богачи и буржуазия обязаны быть «заинтересованными» в том, чтобы «усилить» класс «средний», а также сделать «счастливым» «самый низший класс» (II, 26—27).

В период, к которому относится это письмо, то есть в конце 1830 года, Бальзак уже проводит различие, таким образом, между «средним классом», или «промежуточной массой», с одной стороны, и верхушкой буржуазии — с другой. Эту верхушку, именуемую им «буржуа», он объединяет в одно целое с правительством и «богачами», то есть с земельной аристократией. Он остается еще вместе с тем верен единому антифеодальному фронту, под напором которого рухнула монархия Бурбонов, верен своим «третьесословным» иллюзиям, относя еще буржуазию в целом к оппозиционным общественным силам, к силам революции, противопоставляя ее вместе с народом дворянству и видя своего рода водораздел между народом и буржуазией, с одной стороны, и дворянством, с другой, в конституционной монархии. Впрочем, Бальзак начинает сомневаться в своих иллюзиях уже в это время. Их развеют окончательно события ближайших месяцев.



Выдвигая принцип конституционной монархии, которая, по мнению писателя, только одна и может справиться с задачами примирения двух враждующих лагерей — аристократии и народа, — Бальзак тем не менее без всякого сочувствия встречает мероприятия правительства, ставшего во главе страны после революции 1830 года и явившегося подлинным правительством конституционной монархии. Одновременно с симпатиями, выраженными по адресу национально-освободительного движения в Европе, одновременно с враждебным отношением к общеевропейской реакции у Бальзака в первые же месяцы, следующие за июльской революцией, зарождаются глубокие сомнения и в правильности политики Луи-Филиппа и его министров.

Очень важны в этом отношении письма, якобы присланные в ноябре 1830 года Бальзаку его читателями, фактически же написанные им самим и опубликованные среди его «Писем о Париже». Одно из них будто бы принадлежит г-ну Е. С., которому непонятно, каких «политических воззрений» «придерживается» Бальзак. Е. С. считает его сторонником нового порядка, установившегося после июльской революции. Автор письма не может согласовать с этим недоброжелательность писателя по отношению к «правлению гг. Лафита и Тьера» и удивляется содержащимися в «Письмах о Париже» «выпадами против новых вещей». Заявив, что не любит «политических метисов», г-н Е. С. даже высказывает подозрение, не является ли Бальзак «врагом национального дела». С другой стороны, маркиз С., второй вымышленный корреспондент писателя, хваля последнего за его выступления «против буржуазии», радуясь, что в своих письмах Бальзак, в отличие от либералов периода Реставрации, «не поднимает свой голос против конгрегаций, против глупости г-на де Полиньяка... против аристократии», считает все же Бальзака либералом и рекомендует ему «высказаться более определенно». Наконец, в третьем письме к Бальзаку, будто бы написанном человеком левых воззрений, писатель характеризуется как сторонник «партии движения», желающий, чтобы правительство «следовало бы революции 1830 года», «способствовало бы подъему торговли» и оживило бы потребле-

ние» (II, 92—93). Все эти письма свидетельствуют о том, что в своих политических взглядах Бальзак, хотя и признавал себя в конце 1830 года врагом Реставрации и республики, либералом и сторонником «партии движения», — решительно отмежевывается от правительственной ортодоксальной точки зрения, от воззрений безоговорочных защитников режима Луи-Филиппа в целом.

Бальзак, во всяком случае, категорически отходит от тех апологетических взглядов по отношению к режиму Июльской монархии, которые он еще выдвигал в «Трактате». Недовольство Бальзака этим режимом проявляется прежде всего в глубоком возмущении писателя исключительным равнодушием министров Луи-Филиппа к европейским восстаниям. Это равнодушие он усматривает прежде всего в принципе невмешательства, согласно которому они оставляют повстанцев брошенными на произвол судьбы и на милость победителя — австрийского императора и русского царя. Принцип невмешательства для Бальзака — это «гнусное политическое филиярство» (II, 379). Бальзак обеспокоен тем, что французское правительство позволяет 300 тысячам австрийцев «раздавить» 60 тысяч итальянцев, что французы спокойно взирают на то, как расправляются с поляками, и Бальзак расценивает это как «акт неблагодарности», как отказ от того «великодушия, которое отличало Францию в течение 14-ти веков», — никогда французская дипломатия не была столь «сознательно слепой», пишет он, а французское правительство «столь «слабым».

С другой стороны, не меньшее недовольство вызывает у Бальзака и внутренняя политика правительства Июльской монархии. Он упрекает министров за то, что они не направили энергию населения на выполнение «огромных индустриальных сооружений», на строительство каналов в бассейне Луары, на работы по проведению новых шоссеиных дорог, на развитие паромства, на колонизацию Африки. Он осуждает преследование печати со стороны правительства и напоминает о том, что правительство Реставрации также в свое время противодействовало посредством цензуры либеральной прессе и отчасти потому и пало (II, 361). Политика правительства Июльской монархии глубоко раздражает Бальзака прежде всего потому, что она ограничена интересами и по-

требностями буржуазии. Как бы возвращаясь к оценке Июльской монархии, высказанной еще в «Трактате об изящной жизни», как «демократии богачей», Бальзак объясняет неудачу правительства тем, что входящие в его состав «банкиры» и «адвокаты» перенесли в «государственные дела» «болтовню» и «биржевые спекуляции», что поведение министров характеризуется «мелочностью буржуазных привычек» (II, 831). Правительство Июльской монархии именуется у него «маленькой камарильей с буржуазными эполетами», министры — «государственными людьми от прилавка» (II, 367).

Не случайно министры, выступая против помощи европейской революции, со злорадством отмечает Бальзак, «ссылались на то, что угольные копи наших банкиров, драп и коленкор каких-то патриотов могут понизиться в цене» (II, 358); правительство Луи-Филиппа покровительствует торговле и промышленности, совершенно не принимая во внимание интересы потребителей, — вместо того чтобы представить средства на «огромные индустриальные сооружения», на «содержание каналов и строительство шоссейных дорог», — оно «дало денег промышленности», которая страдает от «полнокровия», и торговле, которая «засорена товарами». Ссуду в 30 миллионов, выданную торговцам, Бальзак считает «самой тяжелой ошибкой» правительства (II, 352) и с возмущением заключает: «Следовало не расточать золото торговцам, а дать им возможность самим добыть это золото. Следовало создать потребление, рынки сбыта, вместо того чтобы содействовать расширению производства».

В том, что правительство Июльской монархии пренебрегает интересами потребителей, то есть интересами большинства населения страны, и видит Бальзак основной порок всех его мероприятий. Интересы всей страны оно беспрестанно приносит в жертву требованиям одного класса, буржуазии, поэтому и отказывая в помощи революции за рубежами Франции, и не решаясь приступить к сколько-нибудь серьезным «индустриальным сооружениям» внутри страны. Отсюда и беспринципность политики правительства, его неустойчивость, подверженность бесконечным колебаниям. Бальзак неоднократно пишет об «инертности» (II, 104), «нерешительности» (II, 128) министров Июльской монархии, которым «далеко до энергии Конвента» (II, 96).

На первый взгляд Бальзак придает известное значение различиям, существующим внутри правительственной коалиции между «партией движения» и «партией сопротивления», между либералами и консерваторами. Последние вызывают у него крайнюю неприязнь: именно их руками проводится «политика невмешательства» по отношению к революционному движению за рубежом; партия консерваторов совершенно не считается с потребностями народных масс, поэтому вообще обречена на поражение, и, если правительство будет опираться на нее, «оно падет когда-нибудь перед нацией, ибо будет невольно следовать антинародным учениям» (II, 368).

Различие между либеральными министрами вроде Лафита и консервативными министрами типа Казимира Перье представляется, однако, Бальзаку не принципиальным. К Лафиту, заигрывающему с революционным движением в стране, он относится так же недоброжелательно, как и к Перье, который проводит политику невмешательства в отношении бельгийской революции (II, 138),— ведь оба они стоят за сохранение установившегося в результате июльской революции положения, за сохранение существующего политического режима. Наиболее резко осуждает Бальзак политику министров Луи-Филиппа — и консерваторов и либералов,— их бездеятельность, пассивность; они не способствуют возникновению новой ситуации в области международных отношений, избегают решительных мероприятий во внутренней жизни страны, а если и проявляют какую-нибудь инициативу, то только для противодействия переменам, для сохранения *status quo*. Либералы, правда, высказываются за помощь национально-освободительным движениям в Европе, но дальше слов их симпатии к зарубежным революционерам не идут. Они высказываются также против действий, тормозящих деятельность прессы, деятельность республиканских обществ. Но и здесь они не идут дальше словесных заверений.

По сути дела и те и другие, в особенности же, конечно, консерваторы, мало чем отличаются от политических деятелей Реставрации. Бальзак упорно отмечает, разбирая деятельность министров Луи-Филиппа, что правительство, отказав в помощи Бельгии, Польше, Италии, вернулось к «замашкам Реставрации» (II, 133), что законы, которые предлагают Палате министры Июльской

монархии, «продолжают политику Реставрации» (II, 357). Правительство Луи-Филиппа не способно, во всяком случае, внести коренные изменения в существующий политический режим, не способно внести что-либо принципиально новое в общественную жизнь страны. По сравнению с 20-ми годами, с периодом Реставрации никаких существенных «перемен в правительстве» (II, 91) не произошло, ибо неизменным осталось самое главное — «большая или меньшая величина налогов», которые являются «термометром нашего благосостояния» (II, 141).

Подводя итоги высказываниям Бальзака в «Письмах о Париже», следует признать, что писатель уже в конце 1830 года (и тем более весной 1831 г.) полностью освобождается от своих первоначальных иллюзий в отношении Июльской монархии, которые ощущались еще в «Трактате об изящной жизни». Он приходит к явному разочарованию в правительстве Луи-Филиппа, причем неспособность министров Июльской монархии управлять страной считает прямым следствием их пренебрежения интересами большинства населения страны, следствием их односторонней ориентации на интересы буржуазии. Мысль о том, что интересы последней не только не покрывают, но и прямо противоречат интересам всей страны, намечается уже здесь, в «Письмах о Париже». Полностью она раскрывается, однако, только в очерках Бальзака, относящихся ко второй половине 1830 и особенно в очерках 1831 и 1832 годов.

## 5

Очерки Бальзака 1830—1832 годов печатались в газете «Карикатур», в составлении и редактировании которой писатель принимал активное участие. Текст первых номеров (№ 1—4, 6—7) газеты, начавшей выходить после июльской революции, принадлежал целиком Бальзаку. За 1830, 1831 и 1832 годы из девяносто девяти вышедших номеров только в двенадцати не было его статей и очерков. Всего Бальзак поместил в «Карикатур» с октября 1830 года по сентябрь 1832 года более 140 очерков и статей, причем большая часть из них — 92 очерка — была написана им в продолжение 1831 года.

Весьма важно, что «Карикатюр», в которой публиковал свои очерки Бальзак, являлась органом левых республиканцев. На страницах ее помещали свои рисунки мастера бытовой и политической сатиры, примыкавшие к демократическому лагерю,— Домье, Гранвиль, Травьес. Во главе ее стоял республиканец Филиппон. «Карикатур» была настроена чрезвычайно оппозиционно по отношению к Июльской монархии. Уже одно то, что Бальзак участвовал на протяжении двух лет в левореспубликанском органе, свидетельствует о том, что между писателем и левыми республиканцами в то время (в 1830—1832 гг.) не было серьезных политических расхождений. Союз с республиканцами не являлся для Бальзака лишь тактическим блоком в борьбе с общим врагом — Июльской монархией. Очерки Бальзака были близки к политической пропаганде, которую вели левые республиканцы, и по самому своему содержанию, и по своей идейной направленности. Бальзак полностью разделял основные убеждения левых республиканцев и прежде всего их преклонение перед активностью народа. Несомненно, эта близость Бальзака к республиканским взглядам на народ и побудила его к созданию такого очерка, как «Две встречи в один год».

В этом очерке, опубликованном в августе 1831 года, сквозит явное восхищение революционной энергией, доблестью и самоотверженным поведением народных масс в дни июльской революции. Бальзак называет день революции «днем пробуждения после 15-летней спячки», то есть периода Реставрации. Он грустит о погибших — о тех, кто «завоевал свободу, будучи достоин ее благодеяний, но погиб за несколько мгновений до победы». Внимание Бальзака привлекает высокое мужество народа, который понес большие жертвы в июльские дни и, однако, остался уверен в своей правоте: «Тем не менее, ни укора, ни жалобы! И потому так, что каждый защищал общее дело... Это было народное дело, это был час опасности, все были здесь. Народ, как ты прекрасен!» — восклицает Бальзак. Два образа запоминаются при чтении очерка — образ студента, который оставляет свою возлюбленную, чтобы на баррикадах сражаться за свободу, и образ рабочего-печатника, который спокойно идет на баррикады, будучи уверен, что детям его не видать хлеба, пока на троне будет Карл X. Любопытно,

что оба бесстрашных патриота, очутившись в госпитале из-за ранений, забыв о боли, беседуют только о «свободе», о «славе Франции», о «счастье всех ее детей». А спустя год, брошенные в тюрьму правительством Луи-Филиппа, они приветствуют друг друга «понимающим» взглядом. «В этом взгляде,— замечает Бальзак,— можно было прочесть историю всей эпохи, выраженную в одном слове — «предательство!»... (II, 413—414). Нужно учитывать, что именно как предательство народных интересов, как измену принципам единого демократического фронта рассматривали политику буржуазного правительства левые республиканцы начала 30-х годов.

Близок к «Двум встречам в один год» и очерк Бальзака «1831 год» (июль 1831 г.). В нем рассказывается о юноше, который спустя год после революции был выставлен у позорного столба, то есть подвергся репрессиям со стороны правительства Луи-Филиппа. Юноша этот был, как рассказывает сам Бальзак, «патриотом, сражавшимся в великую неделю (то есть в июле 1830 года.— Д. О.), и был трижды ранен, завоеывая свободу» (II, 392).

Восхищение внутренним благородством народа характерно и для новеллы Бальзака о средневековых временах «Иисус Христос во Фландрии» (1831) <sup>1</sup>. Во время бури потопило лодку, часть пассажиров погибла, другие были спасены Иисусом Христом, который находился в лодке, никем не признанный, в платье бургомистра. Погибшие пассажиры были «людьми богатыми». Они принадлежали к высшему дворянству и буржуазии. Спасенные Христом — старый солдат, работница, крестьянка с сыном, нищенка — люди из народа. Бальзак отмечает наглость, самоуверенность, горделивость аристократов. Они презирают друг друга, думают каждый о своем личном спасении, готовы ради этого оставить без помощи и поддержки своих близких. Характерен в новелле образ епископа, также находящегося в лодке. Дома его ждет изысканный обед и любовница, которая только что приняла ванну, надушилась, облачилась в роскошное бархатное платье, надела на себя драгоценности. Когда начинается буря и над лодкой нависает угроза

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Œuvres complètes, éd. Conard, t. 27, p. 295—317.

гибели, епископ, вместо того чтобы утешить пассажиров, произносит слова молитвы, но перепутывает их при этом с любовными выражениями и «светскими огорчениями». Автор именует его «развращенным». Характерен в новелле и иронический образ буржуа, погибающего в море лишь только потому, что он не решается расстаться со своим золотом. Даже в момент гибели он не в состоянии преодолеть скупость и корыстолюбие.

Особо подчеркивается в новелле отношение епископа и аристократов к беднякам, которые для них как бы не существуют. По адресу Христа, не зная, с кем имеют дело, они отпускают насмешки, так как он бедно одет. Они смеются над физическими усилиями и напряженными позами гребцов, без малейшего сочувствия относятся к их тяжелому труду. Иначе держат себя люди из народа. Они ведут себя без подобострастия и высокомерия, вежливо и спокойно уступают место скромно одетому путешественнику, готовы оказать ему услугу и привыкли обращаться с чужим человеком, как с родным братом. Сочувственно смотрят они на гребцов, они открытвенны и наивны, просты и чисты сердцем. Ум и воля их не испорчены. Измученные тяжелой жизнью, бесконечной и неблагодарной работой, вечно усталые, голодные,— эти люди и в опасности сохраняют присутствие духа, спокойствие, бесстрашие и даже веселость, которых не хватает людям богатым и знатным. Эти последние оказываются во время бури во власти сомнений, уныния и страха. Бальзак явно предпочитает простых людей миру гордости и богатства, разврата и презрения, миру, в котором живут привилегированные и богачи. Люди из народа и аристократы противостоят у него, как чистая, девственная природа и испорченное воспитанием, мыслью, искусством общество. Отношение к народу Бальзака в 1831—1832 годах существенно отличается от той оценки, которую писатель давал массам до 1830 года. Бальзак прежде всего уже не просто симпатизирует людям из народа, как, например, в «Кодексе честных людей», а явно предпочитает простой народ другим сословиям. Подчеркивая в нем внутреннее благородство, он видит в народе своего рода моральный образец, находит в нем свойства, которых недостает дворянству и духовенству. Он вместе с тем отказывается уже видеть в народе лишь пассивную массу, которая



не имеет своего, особого отношения к жизни. Нельзя считать случайностью, что в произведениях Бальзака 20-х годов народ фигурировал редко и, во всяком случае, сколько-нибудь серьезной роли не играл. Так, например, даже в «Шуанах» народ изображался как косная, слепая сила, как пассивный исполнитель воли дворян и священников. В этом находил свое отражение тот факт, что народные массы действительно в 20-х годах (точнее, до 1827 года) особенной активности не проявляли. После 1827 года и особенно после событий лета — осени 1830, зимы и весны 1831 года положение изменилось. Народные массы вышли на улицу, вступили на арену общественной деятельности, стали наглядно, со всей очевидностью определять своими выступлениями ход событий в стране. Бальзак оказался свидетелем небывалого со времен 90-х годов XVIII века, то есть со времен первой французской революции, подъема народной активности. Этим объясняется появление народных персонажей, влияющих на развитие действия в его новеллах, написанных в самом начале 1830 года, то есть до июльской революции, — в «Вендетте», в «Прощай», в «Побочной семье», в «Опасностях беспутства».

В период создания этих новелл и даже еще несколько позже, в конце 1830 и в начале 1831 года, у Бальзака наблюдаются, впрочем, еще рецидивы его старых представлений о народе, сложившихся в 20-х годах. Он все еще, как показывают и «Трактат об изящной жизни», и «Письма о Париже», продолжает временами недооценивать активность народных масс. Вместе с тем, как раз в месяцы, когда создавались «Письма о Париже», Бальзак испытывает очень глубокое разочарование в буржуазии. Поведение буржуазного правительства в первые же месяцы после июльского переворота показало, что оно действует независимо от народных интересов и зачастую в своекорыстных целях вопреки им. Если в 20-х годах можно было еще противопоставлять господству дворянства единый общенациональный фронт — народ и буржуазию, можно было еще допускать существование единого «третьего сословия», борющегося против привилегированных, то теперь Бальзак начинает отходить от мысли о «третьем сословии», начинает воспринимать крупную буржуазию как совершенно особое социальное явление. Он видит теперь как особое общест-

венное явление и социальные «низы» «третьего сословия» — бедняков, плебеев, простых людей, людей из «простонародья». Как ведущую антифеодальную силу, как передовой, ударный отряд, авангард антифеодального движения рассматривает он теперь народные массы, которые представляются ему более последовательными и непримиримыми в борьбе с помещиками и духовенством, чем буржуазия. Именно в таком аспекте изображены у него народные массы в «Двух встречах в один год». Он приходит к сознанию того, что буржуазия «изменила» «общему делу», изменила общему демократическому движению, «предала» народ, своего недавнего соратника и союзника.

## 6

Эта новая точка зрения на народные массы, новая не только по сравнению со взглядами Бальзака в 20-х годах, но и с его воззрениями тех времен, когда писались «Трактат об изящной жизни» и «Письма о Париже», сочувствие писателя к обманутому буржуазией народу, которого предали и которому изменили, определяет и то своеобразное восприятие правительства Луи-Филиппа и вообще восприятие буржуазии, которое мы находим в очерках 1830—1832 годов.

В очерках речь идет не только об активности народа, но также и о том, как много приходится ему терпеть от правительства Июльской монархии, сколько он выносит от него тягот и притеснений. Уместно напомнить, что очерки Бальзака печатались в левореспубликанской газете, что они, будучи по своему содержанию совершенно неприемлемыми для идеологов буржуазии (и для консерваторов, и для либералов, и для правых республиканцев), оставались чужды и легитимистской оппозиции против буржуазного правительства, ибо критиковали последнее не за то, что оно отодвигает с центральных мест дворян, а за то, что меньше всего беспокоило легитимистов, за то, что оно притесняет и преследует народ. Бальзак в своих инвективах по адресу министров Луи-Филиппа более всего приближается здесь к левым республиканцам.

Первоначально, правда, в первых очерках, печатавшихся в «Карикатуре», в очерках конца 1830 года, кото-

рые писались Бальзаком параллельно «Трактату об изящной жизни» и «Письмам о Париже», Бальзак еще не был столь близок к левым республиканцам, хотя и здесь уже вел последовательную кампанию против правительства Июльской монархии. Любопытен очерк «Министр», опубликованный в октябре 1830 года. Бальзак нападает в нем на правительство за отсутствие у него твердого политического курса, за то, что оно поддается влияниям различных политических группировок — и легитимистов, и правых республиканцев, и представителей центра. Каждая из этих группировок требует от представителя правительства, министра, чтобы он выполнял ее волю. Писателя более всего раздражает в министре его беспомощность и мизерность. «То был человек маленького роста, иначе его бы не назначили министром» (II, 147), — пишет он.

А вот в очерках мая — декабря 1831 и первых месяцев 1832 года уже не мизерность, не беспомощность министров более всего возмущают Бальзака. Речь здесь идет уже не о том, что министры Луи-Филиппа не в состоянии справиться с грандиозной задачей управления Францией. Деятельность правительства, полагает Бальзак, не только не соответствует потребностям большинства населения страны, но является враждебной широким массам, вредящей им, антинародной.

В очерке «Шесть степеней преступлений и шесть степеней добродетели» (декабрь 1831 г.) рассказывается о людях, которые не в состоянии платить налоги и «умирают с голоду за отсутствием работы». Люди эти «позволяют себе желать хлеба или работы» и только потому оказываются, подобно лионским ткачам, которых, очевидно, имеет здесь в виду Бальзак, участниками противоправительственных действий и, таким образом, «преступниками» (II, 450). В очерке «Китайский способ высмеивать сборщиков податей» (декабрь 1831 г.) в центре внимания снова человек, который «не может сделать шага, не может выпить воды, не заплатив налога». Облагает его «новым налогом» правительство, представленное здесь, пусть в замаскированной форме, в образе татар, которых автор характеризует как «полчища разбойников» (II, 446). В виде балагана, в котором подвизаются фокусники, паяцы, шарлатаны, пытающиеся одурачить зрителя, изображает Бальзак правительство

и Палату депутатов в очерке «Великие акробаты» («Les grands acrobates») (август 1831 г.). Когда зритель, под которым подразумевается здесь народ, бывает недоволен фиглярством, которое ему показывают, — он может свистать, так как имеет на это право, но когда он свистит, утверждают, что он нарушает порядок, и его выставляют за дверь — это называют «свободой прессы» (II, 414), — заявляет здесь писатель.

Особенно резко обрушивается Бальзак на консервативные мероприятия правительства, пытающегося подавить революционное движение и расправиться с ним. В очерке «Общественный порядок» (июнь 1831 г.) он издевается над ненавистью реакционеров к освободительному движению в Польше, в Бельгии, в Италии, а также к французским республиканцам. В очерке «Рондо» (июль 1831 г.) он глумится над мелодией, будто бы сочиненной одним из вождей «партии сопротивления», министром Казимиром Перье. Мелодия эта сводится к заявлению: «Пора нам положить конец бесконечно затянувшимся волнениям тех, кто еще лелеет мечту о республике» (II, 403). В конце очерка автор пишет: «Народ не поддержит эту мелодию, он останется при «Марсельезе» (II, 405). В очерке «Знакомство» («Une connaissance») (май 1831 г.) содержатся почти неприкрытые насмешки над охранительными действиями Перье, всеми силами старавшегося «погасить» народные волнения с помощью пожарников. Бальзак сочувственно рассказывает здесь о возмущенной толпе, которая встречает отряд пожарников негодующими возгласами и обливает водой офицера, командующего отрядом. Контрреволюционный, охранительный характер правительства Луи-Филиппа тесно связан в представлении Бальзака с ориентацией этого правительства на уголовные элементы общества. Показателен очерк «Две человеческие судьбы» («Deux destinées d'hommes») (январь 1832 г.), в котором рассказывается, как авантюристы Рипопет и Маклу были наняты подавлять восстания и убивать повстанцев. Их прогоняют потому, что они убили только 52 республиканца. Когда же Рипопет становится грабителем на большой дороге, его всячески задабривают, ему прощают его преступления и дают место. Он даже хлопчет об ордене.

Исключительной остроты и смелости нападки Бальзака на правительство Июльской монархии достигают в очерке «Прославление министров и перенесение их останков в Пантеон» (октябрь 1831 г.). Очерк этот содержит завуалированный призыв к свержению правительства и расправе над министрами. Писатель предается мечтам о том, как было бы хорошо, если бы руководителей государства «опустили живыми и набальзамированными в склепы храма». Большая часть из них, по его предположениям, должна быть «забинтована, перевязана и вставлена в ниши, как древние мумии». Некоторых особо отличившихся, «ответственных... за знаменитый разгром Болоньи, Брюсселя и Варшавы», то есть за разгром национально-освободительного движения в Италии, Бельгии и Польше, а именно министров Сульта, Перье и Себастиани, он признает достойными высшей награды, чести «быть зарытыми в знаменитых катакомбах». Рассказывая про мероприятия, которым должны быть подвергнуты министры, Бальзак подчеркивает насильственный характер этих мероприятий. Министров, если бы они «из скромности стали противоречить этому прославлению», «опустят в Пантеон силой». Любопытно также, что в Париже, когда всем станет известно, что «министры заключены в Пантеон, чтобы больше оттуда не выходить», будет «устроена всеобщая иллюминация» и народ получит свободу кричать: «Да здравствует свобода!» (II, 429—430).

Убежденный уже в «Письмах о Париже» в том, что политика правительства Июльской монархии определяется интересами буржуазии, Бальзак проводит еще более настойчиво мысль о солидарности между буржуазией и правительством Июльской монархии в своих очерках. Он указывает также здесь, что именно в консервативности буржуазии следует искать источник антиреволюционных действий правительства. В буржуазии он отмечает в первую очередь ее политическую «благонамеренность», ее «благонадежность», ее близость к правительству Луи-Филиппа, которое она считает «своим» правительством. Даже домашняя обстановка у буржуа Филипотена, персонажа одноименного очерка (март — апрель 1832 г.), свидетельствует о его верноподданнических наклонностях: у него полосатые обои, трехцветные, как национальный флаг, мебель его обшита трехцветной

материей, за столом у него никогда не подаются груши, ибо Филипотен не позволит себе оскорбить короля, которого тогдашние фельетонисты любили высмеивать, изображая в виде груши. В буржуа отмечается далее его политическая беспринципность, его готовность поддерживать любой строй, лишь бы были гарантированы его доходы. Филипотен защищает Июльскую монархию потому, что надеется получить от нее выгодное место. Когда же его ожидания оказываются неоправданными, он объявляет себя противником Луи-Филиппа и умирает с горя.

Концентрируя свое внимание на образе буржуа, Бальзак всеми средствами стремится подчеркнуть, что интересы буржуазии расходятся с интересами революционного движения, то есть с интересами народа. В очерке «Как случается, что шпоры комиссара полиции мешают торговле» (декабрь 1831 г.) Бальзак осыпает насмешками дрожащего, насмерть перепуганного владельца табачной лавочки, ему всюду мерещатся республиканцы, он более всего на свете боится, как бы народные волнения не повредили его коммерции. Не случайно герой очерка «Филипотен» в июльские дни 1830 года трусливо отсиживается в своем подвале, не принимая никакого участия в революционных событиях. С превеликим удовольствием он облачается, после того как переворот совершился, в мундир национального гвардейца, участвует в «блестящей атаке против нескольких беззащитных», убивает восставших «врагов алтаря и прилавка» (II, 506) и получает за это убийство орден Почетного легиона.

Бальзаковские очерки 1830—1832 годов из газеты «Карикатюр» явились продолжением и развитием идейно-политических установок его «Трактата об изящной жизни» и его «Писем о Париже». В своих «Письмах» Бальзак вел систематическую кампанию против правительства Луи-Филиппа, обличая его за бездеятельность, слабость, за трусливую внешнюю политику, за нежелание поддержать зарубежное революционное движение, за неумение организовать широкое транспортное строительство в стране, за то, что оно не выражает волю большинства населения страны и служит интересам одной буржуазии.

В очерках вся эта критика не только продолжается и обогащается новыми деталями, но приобретает одно-

временно с этим совершенно новый и своеобразный смысл. Одностороннее, сатирическое изображение действительности, проявившееся в «Письмах», сменяется в очерках дифференцированным подходом к современности. В очерках появляется положительный образ народа, совершившего революцию, опрокинувшего старую монархию, нанесшего сокрушительный удар остаткам феодального строя. От образа народа отправляется Бальзак и в своих инвективах по адресу орлеанистского правительства, в своем сатирическом изображении министров Луи-Филиппа. Он показывает политику правительства не только как политику пробуржуазную (так, кстати, судили о нем и легитимисты), но и как деятельность, откровенно направленную против народа. Правительство облагает народ непосильными налогами, совершенно не заботясь о том, чтобы он был обеспечен работой и пищей, обманывает народ, преследует революционное движение, использует против него уголовников.

Образ буржуа, прячущегося во время революции в погребе, «предающего» народ, изменяющего «общему делу», как центральный образ очерков, с одной стороны, примыкает к тем воззрениям Бальзака на буржуазию, которые он развивал в «Письмах о Париже» и в «Трактате об изящной жизни», изображая там буржуазию в составе единого антифеодального фронта как участника «общего дела». Образ буржуа в очерках выявляет, с другой стороны, тяготение Бальзака к иным представлениям о буржуазии, которые полностью раскрываются в его публицистических статьях 1832 года и в его «Сельском враче». Отметим, во всяком случае, что, еще не рассматривая в очерках буржуазию и народ как враждебные силы, он уже обращает преимущественное внимание на ненадежность, шаткость буржуазии как союзника, на то, что она более заботится о своих частных интересах, чем об интересах нации.

## 7

Крупным историческим событием, определившим общественно-политические взгляды Бальзака как автора «Трактата об изящной жизни», «Писем о Париже» и печатавшихся в «Карикатур» очерков, явилась июльская

революция и последовавшие за нею демонстрации и волнения народных масс Парижа во второй половине 1830, весной, летом и осенью 1831 года. Точно так же для политических позиций писателя, как они обнаружались в его публицистических статьях 1832 года — «О положении партии роялистов» и «О современном правительстве», и особенно четко в романе «Сельский врач» (1832—1833), оказались определяющими события, которые произошли в ноябре 1831 года в Лионе.

Восстание лионских ткачей явилось первым крупным выступлением пролетариата против буржуазии как правящего класса, первым открытым конфликтом внутри «третьего сословия», которое еще недавно представлялось единым. Для Бальзака 1832—1833 годов чрезвычайно существенно более или менее отчетливое представление о глубоких противоречиях, существующих между буржуазией и народными массами. Это представление укрепляется в его сознании именно под впечатлением событий в Лионе. Очень характерно, что в очерке 1831 года «Две встречи в один год» народ изображался как участник единого антифеодального фронта, как один из двигателей буржуазно-демократической революции, а в романе «Сельский врач», относящемся к 1832—1833 годам, речь идет о народе как о социальной силе, выступающей против господства буржуазии. Именно о борьбе народа с буржуазией, о «борьбе буржуазии против народа» рассуждает, размышляет и спорит герой романа врач Бенаси. Он рассматривает революцию 1789 года, победу народа над «монархической системой», то есть над абсолютной монархией, свержение буржуазией «господствующих верхов», то есть дворянства и духовенства, как уже совершившийся факт, как событие, относящееся к пройденной стадии исторического развития. Он видит в возможной победе народа над буржуазией прямой результат, «неизбежное последствие» расправы буржуазии с феодалами. Он видит в буржуазии не плохого союзника, «изменившего народу», как сам он утверждает в некоторых своих очерках, а непосредственного врага народной массы.

Последствием колоссальных перемен в представлениях Бальзака о жизни современного общества явилось и то обстоятельство, что он, начиная с первых месяцев



1832 года, отходит от левых республиканцев и становится сторонником крайне правой, дворянской партии легитимистов. Легитимистское «обращение» Бальзака облегчалось тем, что левые республиканцы начала 30-х годов не смогли искоренить у писателя его представления о политической незрелости народа, ибо эти представления, проистекавшие из недооценки роли народных масс в истории, разделялись ими самими. Эти идеи играли, в частности, очень большую роль в политической программе левого республиканца Бланки. Он был прямо одержим мыслью о захвате власти организацией республиканцев, но считал, что эта организация должна действовать без ведома народа, без консультации с ним, хотя и обязана руководствоваться в своих действиях его интересами. Конечно, политика легитимистов коренным образом отличалась, если иметь в виду не ее лозунги, а реальные цели, от политики левых республиканцев. Левые республиканцы исходили из потребностей и нужд народа, верили, как и Бальзак, судя по его очерку «Две встречи в один год», в огромную, неисчерпаемую силу народных масс, в активность народа, но только полагали, что инициатива, право начинать движение, ввиду неподготовленности народа, принадлежит все-таки не ему, а им, республиканцам. Они представляли себе народ силой, нуждающейся для того, чтобы прийти в движение, в толчке извне, в постоянном и неослабном руководстве. Именно в этом пункте открывалась в сознании Бальзака лазейка для легитимистских предрассудков.

Очевидно, что отход Бальзака от левых республиканцев совершился в 1832 году потому, что он в то время, если не считать отдельных правильных наблюдений в очерках 1831—1832 годов («Филипотен», «Как случается, что шпоры комиссара полиции мешают торговле»), не вполне отличал левых республиканцев от буржуазных политических деятелей республиканского толка (вроде Лафайета и Карреля). Он задумался над расхождениями между ними позже, в конце 1833 года, в период создания «Эжени Гранде», но и тогда не мог еще сделать окончательного выбора между ними. Он начал полностью ощущать принципиальное различие между буржуазными и левыми республиканцами лишь в 1839—1840 годах, когда он создавал вторую часть «Утраченных иллюзий», «Тайны княгини Кадиньян» и «Русские

письма». Пока же чрезвычайно существенной для республиканцев явилась в его представлении значительная распространенность в их среде чуждых и враждебных ему буржуазных влияний, которые отталкивали его и от буржуазных консерваторов типа Перье, и от буржуазных либералов типа Лафита, и от буржуазных республиканцев типа Карреля.

Показательно, что, отходя от левых республиканцев, Бальзак не примыкает ни к одной из этих политических группировок, что его привлекают к себе только легитимисты, бывшие по своим лозунгам антибуржуазной партией. В легитимизме Бальзак пытался найти разрешение классовых противоречий, открывшихся перед ним после июля 1830 года (ср. «Трактат об изящной жизни») и особенно после лионского восстания в ноябре 1831 года. Ему кажется, что идеология левых республиканцев, стремившихся через установление республики к радикальной реформе всего общества, бессильна найти выход из социальных конфликтов. Он ошибочно полагает, судя по его уже цитированному письму к Зюльме Карро, которая была тогда близка ко взглядам республиканцев, что последние смотрят на все только с одной стороны, слева, учитывая только интересы народных масс, в то время как сам он принимает в расчет и интересы господствующих классов, обладает более всеобъемлющим взглядом на вещи и события и потому стоит ближе к решению проблемы.

Легитимистское «обращение» Бальзака проходит, впрочем, медлительно и туго. В первой половине 1832 года, когда писатель печатает в легитимистском органе «Реноватёр» свою статью «О положении роялистской партии», он еще колеблется: выступает в легитимистских изданиях, но вместе с тем сохраняет близкие отношения с левыми республиканцами, публикует на страницах «Карикатюр» ряд очерков, в том числе и мало приятный для легитимистов очерк «Две человеческие судьбы». Во второй половине 1832 года и в 1833 году, когда он пишет свою статью «О современном правительстве» (1832) и работает над романом «Сельский врач» (1832—1833), он окончательно переходит на позиции легитимистов и постепенно все более и более ослабляет свои связи с «Карикатюр», публикуя на ее страницах, начиная примерно с мая 1832 года, уже не злободневные политиче-

ские очерки, а рецензии на вновь выходящие книги. Легитимистские идеи, еще не проникавшие в произведения первой половины 1832 года («Полковник Шабер», «Турский священник»), начинают теперь оказывать вредное влияние на Бальзака, уводя его, как показывает «Сельский врач», к схемам, к априорным представлениям о действительности, ослабляя его реализм, притупляя его критическое отношение к жизни. Создавая своего «Сельского врача», Бальзак, однако, не идет и здесь полностью на уступки, не позволяет схеме и априорным принципам одержать над собой полную победу, не отказывается полностью от реализма, останавливается на полдороге.

И так обнаруживается, почему все-таки был возможен переход Бальзака от левых республиканцев к легитимистам, становится очевидным особый характер легитимистских воззрений писателя. Это чувствуется уже в статье мая — июня 1832 года «О положении роялистской партии», еще ярче проявляется в статье «О современном правительстве», статье, которая не была принята в сентябре 1832 года легитимистским органом «Реноватёр» и была напечатана лишь в 1900 году в «La grande Revue» (1/XII, стр. 497—579).

Этот особый характер бальзаковского легитимизма становится явным в «Сельском враче», законченном в летние месяцы 1833 года. Для понимания легитимизма Бальзака имеют большое значение колебания в сторону «старого порядка» и аристократии, которые писатель обнаруживал еще в брошюре 1824 года «О праве первородства», где уже полностью проявилось и недоверие Бальзака к буржуазной современности, и его восхищение временами до 1789 года. Следует только не забывать, что рецидивы настроений 1824 года появляются теперь в социально-политической атмосфере, глубоко отличной от той, которая господствовала в 1824 году, в эпоху политической реакции. Бальзак не имел дела в 1824 году с восставшим и политически активным народом. Он познакомился с ним в 1830—1832 годах. Этот новый исторический опыт серьезно осложнил пережитки ультрароялизма в сознании писателя и придал им совершенно новую форму. Об этом свидетельствуют и статья «О положении роялистской партии», и статья «О современном правительстве», и особенно роман «Сельский врач».

В легитимизме Бальзака несомненно имеются мотивы, носящие печать определенного политического консерватизма, известных уступок, приближающих взгляды писателя к идеологии господствующих классов. Об этом свидетельствуют и бальзаковские статьи 1830—1831 годов — «Письма о Париже» и «Рассмотрение политики двух министерств», в которых присутствует не вполне еще осознанное тяготение в сторону легитимизма, и статья мая 1832 года «О положении роялистской партии», в которой писатель открыто заявляет о своем согласии с программой легитимистов, и статья октября того же года «О современном правительстве», и тем более речи Бенаси в «Сельском враче».

Уже в «Письмах о Париже» обращает на себя внимание, что Бальзак весьма тщательно, хотя и без всякого восторга, отмечает здесь последовавшее за июльской революцией усиление консервативных тенденций в правительстве и Палате депутатов и, что еще важнее, расценивает это усиление как исторически неизбежное. Так, например, в ноябре 1830 года он пишет, что «возбуждение... начинает понемногу успокаиваться» и что «противникам движения», то есть консерваторам, «обеспечена победа» (II, 94). Он сообщает в январе 1831 года, что в Палате «царит дух порядка и стабильности», потому что порядка и стабильности «хочет большинство» (II, 120).

Для уяснения политических взглядов Бальзака чрезвычайно существенно, что наличие богачей в обществе представляется ему явлением совершенно неизбежным, хотя и заслуживающим осуждения. Бальзак прямо заявляет, что аристократия «вечна» и «бессмертна» («Письма о Париже»), что люди «всегда останутся одни бедняками, а другие богачами» («Трактат об изящной жизни»). Именно исходя из того, что в обществе не обойтись без имущественного неравенства, без одновременного существования бедняков и богачей, Бальзак обращается к выражениям и языку, которые могут быть понятны и крупным собственникам. Он как бы пытается нащупать общую почву для разговора с ними, найти реальные пути к удовлетворению, пусть хотя бы частичному, их интересов. Эти попытки находят свое заверше-

ние в 1832 году, в момент легитимистского «обращения» Бальзака, когда он пишет статью «О положении партии роялистов», где достоинство политической партии он ставит в зависимость от того, насколько она сумеет обеспечить «спокойствие тем, кто приобрел состояние». Писатель направляет здесь свой гнев против «невежественной массы», против «фанатизма равенства». Он осуждает здесь и «возможные эксцессы» одной части нации — народа — в отношении другой ее части, которую он именует «зажиточной». Он приветствует религию за то, что она внушает народу «принять страдание и постоянный труд» (II, 532—533).

Являясь необходимой составной частью «легитимистских» воззрений Бальзака, все эти консервативные, охранительные идеи не исчерпывали, однако, всего их содержания. Политическое кредо Бальзака включает, помимо этих идей, еще и иные установки, совершенно чуждые легитимистской ортодоксии и восходящие к демократическим симпатиям писателя. Именно поэтому и нельзя ставить знак равенства между политическими взглядами писателя, как они сложились к 1832—1833 годам, и обычным легитимизмом. Правда, легитимизм 30-х годов допускал некоторые отклонения от легитимистской догмы. В легитимизме этого времени имелось «левое» направление<sup>1</sup>, возглавлявшееся де Женудом и представленное всего отчетливее в «Газет де Франс». Это направление, тяготевшее к блоку с буржуазными республиканцами из «Насьональ», в противовес «ортодоксальным», махровым легитимистам, группировавшимся вокруг газеты «Ле Котидьен», пыталось демагогически использовать в борьбе с буржуазной монархией Луи-Филиппа демократические традиции революции 1789 года.

«Газет де Франс» упрекала правительство Июльской монархии за его пробуржуазность, за то, что оно руководствуется лишь взглядами «одной партии», «одного класса» и пренебрегает «мнениями большинства французов». Лидеры орлеанистов возмущали газету своим же-

---

<sup>1</sup> Странником этого направления был, видимо, и легитимист Бернье, ополчившийся в Палате депутатов на режим Луи-Филиппа, критиковавший избирательную систему Июльской монархии, ее ограниченный, цензовый характер, ратовавший за всеобщее избирательное право.

ланием, чтобы «над народом и над крупной собственностью (то есть над дворянством.— Д. О.) царствовал средний класс». Ошибочно полагая, что значительная часть крестьянства (особенно на юге и на западе страны) еще находится во власти старорежимных, абсолютистских идей, и надеясь привлечь эту часть на свою сторону, сторонники де Женуда требовали, чтобы право избирать в депутаты было распространено на все население Франции<sup>1</sup>. Они хотели бы способствовать, таким образом, тому, чтобы в общественном мнении Франции получили преобладание отсталые, реакционные настроения, чтобы это повело к падению престижа Парижа и тем самым к падению престижа республиканцев.

Направление «Газет де Франс», хотя и не оказало прямого влияния на Бальзака (Бальзак, например, никогда не разделял лозунги всеобщего избирательного права, которые поддерживались группой де Женуда), все же, несомненно, ввело писателя в заблуждение, представив ему возможным органическое сочетание демократических симпатий с легитимистской критикой Июльской монархии и вообще с легитимистскими идеалами.

Бальзаку было совсем не по пути и с легитимистами «левого» толка, с легитимистами группы де Женуда. Демократические принципы были для этой группы, как об этом красноречиво свидетельствовала «Газет де Франс», только маскировкой, тщательно прикрывавшей скрытую реакционную направленность ее позиций. Гейне недаром называл де Женуда «остроумнейшим политическим фальсификатором»<sup>2</sup>. Демократические принципы группы де Женуда скрывали те же классово ограниченные дворянские интересы, которые защищал и легитимизм ортодоксального направления. Показательно, что в многочисленных статьях «Газет де Франс», бесконечно и многословно обсуждавших превосходство дворянской монархии Бурбонов над буржуазной монархией Луи-Филиппа, нападавших на политическую ограниченность буржуазии и на цензовый характер избирательной систе-

---

<sup>1</sup> «Gazette de France», 5/I, 1/III, 5/VII, 21/XI—1831.

<sup>2</sup> Г. Гейне, Собрание сочинений, т. VI, Гослитиздат, 1955, стр. 396.

мы Июльской монархии, никогда даже не ставился вопрос о нищете и несправедливости народа, вопрос, которым так были обеспокоены левые республиканцы. В газете говорилось только о Палате пэров, о государственном бюджете, о финансовом положении страны, о буржуазном характере правительства Орлеанов, об ошибках правительства Бурбонов. Де Женуда и его сторонников, точно так же как ортодоксальных легитимистов, совершенно не заботило материальное положение народных масс. Они оставляли его за пределами своего идейного кругозора, как если бы его и вообще не существовало. В отношении «левых» легитимистов к бедноте преобладал величайший страх перед возможными «разбоями», «грабежами». В этом аспекте следует рассматривать и их отрицательное отношение к республиканцам, к критике существующего общественного строя. «В обществе, где беднейшие классы призваны господствовать над другими классами,— заявляла «Газет де Франс»,— возможна только анархия». «Ниспровержение социальных положений» должно повлечь за собой, по мнению газеты, «конфискации, убийства, погромы»<sup>1</sup>.

Сторонники де Женуда, так же как ортодоксальные легитимисты, исходили из интересов дворянства, отодвинутого революциями 1789 и 1830 годов на задворки, вынужденного уступить первое место в государстве буржуазии. Они не случайно так внимательно следили за интересами крупной собственности. Только в отличие от ортодоксальных легитимистов группа де Женуда осознала слабость дворянства перед лицом буржуазии, необходимость для дворянства иметь на своей стороне в качестве своего союзника народную массу. Без помощи народа она считала невозможным опрокинуть Июльскую монархию. В «Газет де Франс» утверждалось, что «революция не делается без народных масс». Во всем остальном сторонники де Женуда оставались тождественными легитимистам-ортодоксам. Дворянство являлось для них основой основ, наследственная монархия представлялась лишь дополнением к этой основе. Задачи наследственной монархии, с их точки зрения, сводились только к охране дворянских интересов. Монархия вызы-

---

<sup>1</sup> «Gazette de France», 21/XI—1831.

вала их осуждение (это видно из многочисленных статей о Реставрации, печатавшихся в «Газет де Франс»), если она допускала хоть какой-нибудь компромисс с буржуазией. Они подвергали режим Бурбонов резкой критике только на том основании, что правительство Реставрации находилось, по их мнению, под сильным влиянием доктринеров, буржуазных либералов, которые якобы изолировали королевскую власть от народа<sup>1</sup>.

Отличие Бальзака от легитимистов в том, что он исходит из интересов подавляющего большинства населения страны. Солидаризуясь с легитимизмом в его выступлениях против буржуазной монархии, отходя от левых республиканцев, он сохраняет свои демократические симпатии, свои тяготения к народным массам. Эти демократические симпатии, сближающие его на первый взгляд с легитимистами типа де Женуда, не являются для него маскировкой, но, напротив, составляют самую основу, самую суть его политического мировоззрения. Бальзак в своем рассказе «Отъезд»<sup>2</sup>, который был написан в декабре 1831 года и в котором писатель сетовал по поводу низвержения Карла X и его эмиграции, прямо заявляет, что «благосостояние масс» должно быть «основной (intime) идеей политики». «Абсолютизм или наибольшая, какая только возможна, полнота власти» представляется ему только «наилучшим способом достичь этой великой общественной цели» (II, 468). В письме от 23 сентября 1832 года к Зюльме Карро, которая исповедовала тогда радикальные, едва ли не республиканские, убеждения, Бальзак пишет, что его «проект государственной власти», его «идеи» «допускают в гораздо большей степени», чем она думает, «ее собственные принципы», то есть, видимо, принципы, защищающие народные интересы. Он принимает путь легитимизма, который «кажется» ему «более верным», только для того, чтобы «прийти к хорошему результату», который, таким образом, представляется ему отличным от легитимистского. С другой стороны, в отличие от З. Карро, которая «видит только часть интересов, вещей, лиц, нравов», то есть только бедноту, ему «представляется», что он «видит все» (или, иными словами, и бедноту и крупных соб-

<sup>1</sup> «Gazette de France», 21/II, 21/III, 30/VI—1831.

<sup>2</sup> H. de Balzac, Oeuvres diverses, éd. Conard, t. 2.



ственников) и «может все сочетать» для «процветания политического строя». Во всяком случае, он сам признается, что если бы «партия», к которой он «принадлежит» (то есть партия легитимистов), «знала... тайны» его «политической мысли» так, как их знает сама З. Карро, это, бесспорно, «обрекло» бы его на «ненависть» со стороны его единомышленников<sup>1</sup>. Таким образом, «легитимизм» Бальзака не связан с защитой узко классовых, своекорыстных интересов дворянства. Ему присущ органический, а не маскировочный, как у де Женауда, демократизм. Мысль о народе является решающей, отправной, исходной.

Мысль о роли народных масс в истории определяет прежде всего основное легитимистское выступление Бальзака — его статью 1832 года «О положении партии роялистов». Показательно обширное рассуждение о «партиях» и «сообществах», открывающее статью. «Партии» и «сообщества» возникают, по мнению Бальзака, лишь в том случае, если в обществе имеет место «недовольство установленным порядком», лишь тогда, когда господствующие социальные силы «задевают» чьи-либо «интересы». Но если «недовольные малочисленны», то есть незначительны в чисто количественном смысле, если задеты лишь «частные интересы», если «масса» «счастлива», благополучна, то это недовольство выливается лишь в форму «сообщества», участники которого являются только «заговорщиками». Если же недовольство данной группировки совпадает с «общим интересом», то образуется «партия». «Партиями» Бальзак признает жакерию и гугенотов, за «сообщников» же почитает сторонников Гиза и фрондёров. Он отличает, таким образом, действия, имеющие резонанс у большинства населения, от действий, выражающих интерес меньшинства. Именно поэтому случившееся в XVI столетии убийство герцога Гиза, «заговорщика», выступавшего от имени ограниченного общественного круга, именуется у него «необходимым», а преследование Людовиком XIV в XVII веке гугенотов, севенских повстанцев, представлявших собой массовое движение, — «несправедливым» и «неполитичным».

Соответственно этому своему принципу Бальзак дает

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Correspondance avec Z. Carraud, P. 1951, p. 73.

оценку французской революции 1789 года. Он отклоняется при этом от воззрений легитимистов на революцию. Последние всячески старались принизить ее значение, объявить ее явлением местным, событием, которое произошло якобы в результате действий парижской бедноты вопреки желанием провинции и к которому страна в целом отнеслась безучастно. Де Женуд и его сторонники строили свои расчеты на поддержку движения легитимистов отсталыми слоями крестьянства, именно основываясь на том, что революция 1789 года прошла для Франции в целом якобы безрезультатно, что она не всколыхнула широкие массы страны. Бальзак же в своей статье говорит о ней как об итоге «великого движения, заполнившего четыре столетия» (II, 532), или прямо называет ее «великой революцией», «великим периодом 89-го года» (II, 531). Значение революции определяется у него тем, что она соответствовала направлению, в котором шло развитие страны, и была поддержана большинством нации. Движение против абсолютизма, начатое гугенотами и завершившееся событиями 1789—1799 годов, именно потому и восторжествовало, что его участники были «правы в некоторых своих политических требованиях». Идеи, за которые они сражались, «находились в согласии с мыслью народов», были «одобрены всеми умами», «третье сословие, совершившее в 1789 году революцию, обнимало весь народ», «имело весь народ за собой». Именно поэтому были так «непреложны результаты» революции. От «людей и интересов», то есть от революционеров и представляемых ими общественных тенденций, она «перешла в вещи и идеи», нашла свое материальное воплощение в повседневности, в быте, стала «неоспоримой», в 20-х годах XIX века ее «никто уже не осмеливался оспаривать» (II, 529—531).

Мысль о народных массах, об их преобладающем значении в общественной жизни, об их авторитете не мешает, однако, Бальзаку высказывать в своей статье и идеи, приближающиеся к легитимистским. И сложность позиции писателя в том, что эти идеи не просто привесок к основному ходу его рассуждений. Народ в глазах Бальзака, как автора статьи «О положении роялистской партии», представляет собой фундамент, базу всякого общественного движения. Благодаря уча-

стию народа победили революции 1789 и 1830 годов. Из-за того, что Бурбоны не имели опоры в народе, из-за того, что в народе возникло «недоверие к Бурбонам», они были побеждены в июле 1830 года. Но, являясь базой всякого серьезного общественного процесса, движения, народ не может быть признан вместе с тем его субъектом, его движущей силой и, главное, самостоятельно движущей силой. Революция 1789 года не могла обойтись без участия масс; если бы не массы, не произошло бы падения монархии Бурбонов в 1830 году. Но массы при всем этом играли и в 1789 году и в 1830 году роль второстепенную, вторичную, роль помощника, исполнителя. В 1789 году народ составлял своего рода арьергард «третьего сословия», в 1789 году оно, иными словами, «имело весь народ позади себя» (II, 530). В 1830 году либералы «заставили народ биться за них с королевской властью». После 1830 года «честные люди левой» упрекали себя за то, что «спустили с цепи» и «направили против власти» «невежественные массы» (II, 532). Народ всюду фигурирует здесь как орудие, он, считает Бальзак, нуждается в руководстве, которое возглавило бы движение, придало бы ему форму, сообщило бы ему цель и задачу.

Так возникает у Бальзака идея о дворянстве. Народ в своей борьбе против буржуазии в силу своей политической необразованности, незрелости нуждается в союзнике. Таким союзником, полагает Бальзак, может выступать дворянство. Именно оно явится опорой наследственной монархии, которая должна придать цельность и прочность государству и тем самым уберечь последнее от разлагающего буржуазного влияния, от воздействия частного интереса. Представление о дворянстве как о возможном союзнике народных масс в их борьбе против буржуазии определяет и те суровые требования, которые Бальзак предъявляет дворянству. Он хочет, чтобы этот союзник отказался от претензий на привилегии, от своей спеси. Требования эти свидетельствуют, что Бальзак, объявив себя легитимистом, был еще очень далек от того, чтобы начисто отказаться от своего прежнего критического отношения к дворянству, которое проявлялось, например, в «Кодексе честных людей» и в «Шуанах»,

Если революция 1789 года явилась, по мысли Бальзака, выражением общенационального подъема, если в основу ее были положены требования, потребности и желания народных масс страны, то именно отсутствием связи с большинством населения страны, с его нуждами, полным расхождением интересов дворянства с интересами народа и объясняет писатель неудачу, постигшую в 1830 году дворянство, которое потерпело в июле этого года жесточайшее поражение. В статье «О положении роялистской партии» Бальзак подвергает дворянство резкой критике. Он нападает на него за то, что оно забывает об интересах государства, о нуждах нации, о потребностях народа. Он доказывает, что дворянство может сохранить свой вес в обществе только в том случае, если оно не будет враждовать с народными массами, если оно не будет сопротивляться прогрессивному историческому развитию страны. Людовик XIV, отменивший Нантский эдикт, не увидевший в гугенотах «новую силу», недооценивший их, не сумевший понять, что «условия социального порядка изменились», и не перестроивший в соответствии с этим свою политику, вызывает решительное осуждение Бальзака (II, 530). Точно так же осуждает Бальзак и тех французских дворян, которые в XVIII веке «сопротивлялись» «движению умов», вели «мелкие интриги» против «великой революции» (II, 531). Сопротивление «материальным итогам 89 года», последствиям революции «в идеях, в вещах и в интересах» было для дворянства роковой «ошибкой», «преступлением», «абсурдом», «безумием» (II, 536).

Дворянство, с точки зрения Бальзака, несказанно повредило себе тем, что находилось в годы Реставрации «не в курсе дел» (II, 531), то есть — сказали бы мы — не учитывало роста капитализма во Франции, усиления буржуазии и укрепления сил демократии. Оно не считало себя союзником народа, повиновалось одним лишь «предрассудкам», то есть идеям о дворянском могуществе. Этим оно вызывало недоверие со стороны масс, а нельзя забывать, что именно «недоверие народа погубило Бурбонов» (II, 537). Бальзак критикует дворянство за то, что оно замкнулось в Сен-Жерменском предместье Парижа и отгородилось от всей страны. Оно не содействует, по его мнению, экономическому подъему провинции, где находятся его имения; оно заинтересо-

вано лишь в том, чтобы регулярно получать с этих имений доходы, и стало настоящим рантье. Если французские дворяне жили бы в годы Реставрации «на своих землях», сделались бы провинциальными чиновниками, превратили бы свои «капиталы» в «земельные владения», вместо того чтобы вкладывать их в «процентные бумаги», они бы тем самым «содействовали благополучию мест», «привязали» бы к себе местное население (II, 535) и, опираясь на него, не дали бы июльской революции совершиться. Случилось, правда, обратное. Но только потому, что существование дворянства потеряло всякое «оправдание», превратилось в абсолютную «несправедливость» (II, 531). В отличие от старого дворянства (XVII—XVIII вв.), современное дворянство, «сохранив свои права», перестав выполнять «обязанности», или, иначе говоря, сохранив свои сословные привилегии, утратило чувство ответственности за судьбы государства и нации.

Отсутствие связей с народными массами объясняет в глазах Бальзака и непрочность положения легитимистов, дворянской партии 1830 годов. Писатель говорит об этом откровенно, хотя с горечью. В противовес легитимистам, он не верит, что крестьянство, то есть большинство французского народа, сохранило верность старорежимным идеям. Легитимисты, по мнению Бальзака, недостаточно сильны потому, что одиноки в своей ненависти к Июльской монархии. Они могли бы нанести сокрушительный удар правительству Луи-Филиппа, только возбудив против него в стране гражданскую войну. Но гражданская война, прямо заявляет Бальзак, «справедлива и честна» и, следовательно, может рассчитывать на успех лишь в том случае, если в ней «участвуют массы». События же июля 1830 года оставили без всякого изменения «огромное большинство интересов» населения страны, то есть, иными словами, интересы народных масс. Они не заделали их, не поставили их под угрозу и тем самым сделали гражданскую войну во Франции, что бы ни воображали легитимисты женудовского толка, «невозможной» (II, 535).

Поэтому, если легитимисты, заявляет Бальзак, хотят стать в стране руководящей политической партией, «хотят прийти к руководству делами во Франции» (II, 537),

они должны прежде всего усвоить идеи, «более подходящие времени, в которое мы живем» (II, 532). Они должны «согласовать свои планы с духом эпохи», то есть признать и сделать своим отправным пунктом изменения, которые внесла во французское общество революция 1789 года, сокрушившая феодальный строй. Они должны, кроме того, учесть в своих требованиях желания и нужды народных масс. Для этого им необходимо «знать действительные потребности» населения страны и всю свою деятельность направить на пропаганду, чтобы создать себе среди народа опору, чтобы заинтересовать его в легитимистских проектах государственного переворота, чтобы «подготовить умы масс» (II, 536 — 537).

Следует здесь же сказать, что мысли Бальзака о дворянстве, отличавшие его политическую идеологию от легитимистской уже в начале 1832 года, еще более проявились в дальнейшем; отношения между писателем и его легитимистскими единомышленниками начали портиться после написания им в октябре 1832 года статьи «О современном правительстве». Статья эта, предназначенная для легитимистской газеты «Реноватёр», была не случайно отклонена редакцией газеты. Бальзак развивал в ней идею о том, что Палата пэров должна «включить в свой состав» людей, отмеченных «превосходством таланта», а также, что понятие аристократии включает и «превосходство, рождаемое умом». Он возражал тем самым против мысли, что пэрами могут быть только люди знатного, благородного происхождения. Он выступал в защиту «способных людей, в каком бы общественном классе небо ни положило им родиться». Он заявлял далее, что привилегии дворян совершенно нетерпимы в армии, где следует выдвигать на офицерские должности людей, независимо от их происхождения (II, 552). Он утверждал, наконец, что июльской революции и низвержения Бурбонов не произошло бы, если бы Людовик XVIII «осмелился продолжить Робеспьера» и «уничтожил бы всякое дворянство, кроме Палаты пэров» (II, 554). Отметим здесь, кстати, что в письме к Зюльме Карро от 23 сентября 1832 года Бальзак в числе основных положений своего политического credo указывает на «уничтожение всякого дворянства за пределами Палаты пэров».

Еще более тщательно аргументированными и вместе с тем еще более противоречивыми предстают политические позиции Бальзака, то есть его легитимизм, в «Сельском враче». Работа Бальзака над «Сельским врачом» начинается, если судить по данным его переписки (см. его письмо к сестре от 15 октября 1832 г.), в сентябре 1832 года и продолжается до июля 1833 года включительно. Выходит роман в сентябре того же 1833 года<sup>1</sup>, в двух томах, причем еще до выхода этого издания, в июне 1833 года, Бальзаком был опубликован в «Ероп литерер» эпизод романа под заглавием: «История императора, рассказанная старым солдатом на сеновале».

Исключительно важным для мировоззрения Бальзака этих лет является образ центрального героя романа, врача Бенаси, поселившегося в деревне и поставившего своей задачей «преобразовать этот край» подобно тому, как «наставник решает заняться образованием ребенка». Слова Бенаси о крестьянах, о народе, как о «ребенке», весьма характерны. Бенаси рассматривает народ не как противника, которого необходимо обуздать и подчинить себе (так думают о нем ортодоксальные легитимисты), а как существо инфантильное, неразвитое, нуждающееся в опеке. Он именно потому и занят, главным образом, тем, что наставляет крестьян, направляет их действия, толкает их, помимо их воли и желания, на путь, который ведет к материальному благосостоянию и счастью. Он сомневается в способности народа самостоятельно и целесообразно действовать. Он сомневается, преследует ли народ, совершая те или иные поступки, определенные цели, полезные для всей страны. Он не уверен, что народ достаточно культурен, образован, сознателен и достаточно разбирается в современном общественно-политическом положении Франции, в ее истории, в ее будущем, достаточно понимает соотношение социальных сил в стране.

Именно этими сомнениями определяются утверждения Бенаси, что народ «не способен» «принять участие в управлении страны», а также, что даже «времен-

---

<sup>1</sup> При жизни Бальзака роман был издан в 1834, 1836 и 1839 годах. В 1846 году он вошел в состав «Человеческой комедии».

ному торжеству обездоленного народа сопутствуют величайшие неурядицы». По его собственному признанию, он «содрогается, размышляя о бедах, какие повлечет за собой переворот, связанный с земными благами». Он имеет здесь в виду переворот, целью которого явится уничтожение имущественного неравенства в современном обществе и который обязательно встанет на очередь, стоит народу взять власть в свои руки. В «пролетариях», то есть в неимущих, Бенаси видит «несовершеннолетних детей», которые «должны оставаться под опекой».

И вот, чтобы воспрепятствовать возможным «гибельным» последствиям, которые ждут страну, если народ придет к власти, Бенаси высказывается за резкое ограничение избирательных прав, за «сильную власть», за «железные законы для обуздания невежественной толпы». Он полагает необходимым отстранить от руководящей роли в государстве Палату депутатов, ибо видит в ней начало вмешательства народа в управление. Он предлагает, чтобы избирательным правом пользовались «только люди, обладающие богатством, властью или умом», а также, чтобы ограничены были «права» самих депутатов,— последние должны разрешать лишь вопросы о налогах и только утверждать законы, но не быть творцами их. Отстраняя от законодательства и управления страной Палату депутатов, Бенаси требует, чтобы «власть, законы» находились «в руках одного человека», считает неперемennым условием власти ее «большую концентрацию». Подобно Бальзаку, автору статей «О положении партии роялистов» и «О современном правительстве», он склоняется к отчетливому политическому консерватизму, видит одну из основных целей своей деятельности в том, чтобы сохранить основу существующего общественного порядка. Социальное неравенство, на котором покоится этот порядок, представляется доктору Бенаси «очевидной истиной», фактом, с которым «приходится примириться».

Чтобы правильно понять авторский замысел образа Бенаси, необходимо учитывать, что, будучи консерваторм в отношении основ наличного социального порядка, считая неизбежным для общества существование в нем богачей, он вовсе не является, как подобало бы легитимисту, реакционером, защитником феодального строя. Превращая крестьян в исполнителей своей воли, подчи-



няя их своей мысли, Бенаси отнюдь не напоминает старорежимных священников, которых Бальзак так страстно обличал в «Шуанах», хотя они держали в совершенном повиновении крестьян, являвшихся пассивным орудием их планов. Он выступает как реформатор, человек, разрушающий косность и отсталость патриархальной деревни, приводящий в движение затхлый, застойный быт, который не изменялся в течение столетий. Он действует так, хотя казалось бы, что именно как пропагандист легитимистских взглядов он должен был бы являться защитником архаического жизненного уклада.

В соответствии с этим и сам старозаветный, ветхий строй жизни, законы которого нарушены доктором Бенаси, изображен в романе без всякого сочувствия со стороны писателя. Бальзак вовсе не склонен идеализировать патриархальные формы жизни, на которые обрекал крестьян господствующий класс феодального общества и пережитки которых в современности всячески поддерживаются различными апологетами Средневековья и, в первую очередь, легитимистами. Без всякого восторга описывает Бальзак деревню, в которой до реформ, произведенных Бенаси, жили крестьяне. Он подчеркивает, как и в «Шуанах», заброшенность деревни, ее изолированность, отъединенность от жизни всей страны, ее обреченность на косное, полусонное, полурастительное существование, на застой, на неподвижность. «Ни одно политическое событие, ни одна революция» не доходят до этой «недоступной и находящейся совершенно вне социального развития местности». Он говорит с еле скрываемой жалостью о «плачевном состоянии края», о том, что во главе деревни стояли не умевший писать мэр, «вряд ли способный разобратся в своем ремесле» писмоводитель и «совершенно необразованный викарий». С негодованием рассказывает он о жителях, «хиревших в грязи», существовавших картофелем и молоком, не знавших, что собой представляют пшеница и шоссейные дороги, живших в «лачугах, настоящих хлевах», «впережку с животными».

И напротив, с каким подлинным увлечением повествует Бальзак о переменах, происшедших в деревне, когда ее население вышло из «позорного безделья» и стало «чрезвычайно деятельным», когда у него появились «новые потребности, не известные до той поры бедня-

кам», когда жители селения вступили на «путь... процветания», «безразличие их прекратилось» и «поселок пробудился к жизни». «Раньше, бывало, проходишь по селу,— рассказывает Бенаси,— и не слышишь ни звука; а на пятом году все встрепенулось, все ожило. Веселые песни, шум мастерских, глухой или резкий рокот станков ласкали теперь мой слух. Жители сновали по улицам нового, чистенького, оздоровленного поселка, засаженного деревьями. Каждый видел эти благодетельные перемены, и на всех лицах было написано удовлетворение, которое дает нам жизнь, занятая полезным делом».

Очень важно, что пробуждение деревенского населения к жизни, приобщение его к активной деятельности приводит в изображении Бальзака одновременно и ко всеобщему материальному благосостоянию, ко всеобщему процветанию. Можно даже заподозрить Бальзака в этой связи, как это ни смешно, в элементарной апологетике капитализма,— столь очевидны в его образах и картинах преимущества буржуазного общества над феодализмом, Средневековьем, патриархальщиной. Буржуазные принципы, по Бальзаку, несут с собой обновление всей жизни человеческого общества, расцвет всех сил и способностей человека, существовавших в патриархальных условиях только в потенции, в возможностях. Любопытны в этой связи и высказывания Бенаси, которые так же, как и картины, перестраивающейся деревни, носят на первый взгляд отпечаток буржуазной апологетики. Так, Бенаси утверждает, что крестьяне соглашались на перемены в их жизни, на переход от патриархальной косности к развитию промышленности, торговли, ремесел только из «стремления к прибыли». Мэр селения, долго сопротивлявшийся новым обычаям и формам жизни, уступает в конце концов только «честолюбию и пониманию своей выгоды». Бенаси видит в «корыстолюбии», «расчете», жажде «выгоды» или «прибыли», одним словом, в удовлетворении «частного интереса», который приходит в действие именно при капитализме, ведущий принцип развития, его движущую силу, основной стимул.

Это не мешает, однако, Бальзаку в том же «Сельском враче» нарисовать глубоко отрицательный, сатирический образ деревенского богача и ростовщика Табуро, которого Бенаси называет «плутом и невеждой», сутягой, крючкотвором и зазнайкой. Бальзак особенно настаивает

На духовной деградации Табуро, видит в процессе его обогащения, его превращения из бедного крестьянина в буржуа причину его морального убожества. С приобретением богатства Табуро утрачивает свое «трудолюбие», перестает производить впечатление «честного, славного малюга, протягивавшего руку помощи всем, кто в ней нуждается». «Он богатает и делается все хуже», — говорит про него Бенаси. Как и большинство разбогатевших крестьян, перейдя от «жизни, полной трудов, к жизни в довольстве», он становится «невыносимым». «Этот полудобродетельный, полупорочный, полуобразованный, полубезграмотный класс» не вызывает, во всяком случае, никакого сочувствия у Бальзака.

Совершенно равнодушный к преобразованиям жизни селения и только «потянувшийся вслед за новшествами», которые вводит Бенаси, только «старавшийся извлечь из них пользу и разбогатеть», Табуро, конечно, не является для Бальзака в каком бы то ни было смысле положительным явлением. Образ его, напротив, свидетельствует о том, что «расчет», погоня за «прибылью», «корыстолюбие» сами по себе, или, вернее, предоставленные самим себе, способны лишь создать порочное и злое существо, ростовщика и крючкотвора, способные лишь принести вред беднякам, которых это существо обирает. Если такой Табуро и имеет право на существование, то только в качестве силы, используемой лицом, которое не представляет интересы буржуазии и озабочено лишь тем, чтобы «действенно улучшить судьбу нуждающихся классов». Бенаси заявляет капитану Женеста: «В наши дни есть только одна опора для поддержки общества — эгоизм: каждый верует лишь в себя... Великий человек, который спасет нас от падения в пропасть... воспользуется, несомненно, даже индивидуализмом, чтобы обновить нацию; но до этого обновления мы живем в век материальных интересов и расчета».

Так и поступает у Бальзака сам Бенаси — он использует «расчет», «материальный интерес», «эгоизм» для «обновления» селения. Поэтому, кстати говоря, Бенаси возражает против протекционистской политики в отношении промышленности, считает, что промышленность порождается потребностью, и остается, таким образом, верен осуждению пробуржуазной экономической политики правительства Июльской монархии, которое вы-

сказывает Бальзак в «Письмах о Париже». В своем осуждении он исходит не из интересов буржуазии, а из интересов трудящихся, из потребностей народной массы.

10

Враждебная направленность деятельности Бенаси против реакционеров, сторонников восстановления феодальной Франции, серьезно осложняет образ центрального героя романа, так как она существует в очевидном противоречии с его ролью глашатая легитимистских идей. Еще более отчетливо несовпадение политического credo Бальзака с легитимистской догмой проявляется в романе в том обстоятельстве, что основную цель деятельности Бенаси составляет радикальное улучшение материальных условий жизни народа. Бальзак совсем не случайно открыто противопоставляет деятельность Бенаси, путь к повышению благосостояния масс — пути личного обогащения (образ Табура). В этом отношении роман определенным образом углубляет повышенную внимательность к народу и его жизни, которая определяла «легитимистские» статьи Бальзака. Уже не судьбы партии роялистов во Франции, стремившихся использовать потребности народных масс в своих интересах, а сами эти потребности, судьбы самого народа привлекают к себе внимание Бальзака.

И здесь немаловажное значение приобретает то обстоятельство, что содержание романа не сводится к высказываниям самого Бенаси, к рассказу о его жизни, о преобразованиях, которые он произвел в деревне. В романе тщательно выписаны образы самих крестьян — Гондрена, Гогла, Моро, Могильщицы, Бютифе, Жака и его матери и др. Присутствие их в романе превращает «Сельского врача» в своеобразный коллективный, или, как говорят художники, групповой, портрет всех этих действующих лиц, образы которых порою оттесняют образ Бенаси. Особое значение имеет при этом то, что Бальзак всемерно подчеркивает исключительное духовное благородство и исключительную одаренность и талантливость крестьян.

Следует отметить прежде всего образ старой крестьянки, которая взяла к себе на воспитание четырех

мальчиков из сиротского приюта и, невзирая на свою нищету, на свою поглощенность тяжелым, изнуряющим трудом, становится для детей настоящей матерью. Она подбирает колосья, мучается, должна ради взятых детей, не желая вместе с тем признаваться, что взяла на себя непосильную ношу. Капитану Женеста, который встречается с ней первой по приезде в деревню, «дано лучше других», по мнению Бальзака, оценить все «величие благородства в деревянных башмаках». И Женеста подтверждает, что вся ее жизнь — сплошное «самоотвержение и труд».

Те же замечательные черты — «материнская самоотверженность», «величие благородства» — свойственны и другой крестьянке, с которой сталкивается Женеста. Это мать мальчика Жака. Она спит без простынь и одеяла, не раздеваясь. Больной туберкулезом Жак обречен на смерть. У него исключительные способности к пению. Он поет так хорошо, что его «не может превзойти ни один виртуоз». «За целый век, — говорит про его пение Бенаси, — пожалуй, такого голоса не услышишь».

К мысли о природной одаренности крестьян, которая возникает у Женеста при встрече с Жаком, возвращается капитан и при знакомстве с крестьянином Бютифе, охотником и альпинистом. «Гибкое и сильное тело, грациозность, редкое проворство и изящная уверенность движений» отличают Бютифе. Ему свойственны «смышленость и мужественная красота». По утверждению Бенаси, это «человек чести и больших способностей». Ему всегда «необходимо преодолевать какое-нибудь препятствие». Если бы во Францию вторгся неприятель, Бютифе «во главе ста смельчаков задержал бы... на целый месяц вражескую дивизию». Высокой талантливостью отличается крестьянская девушка, которую в деревне прозвали Могильщицей, — дед ее был могильщиком. Бенаси не случайно говорит о ней как об «одаренной натуре». Она «создана для богатства и любви», но бедность и «причуды соседних помещиков, господ, как водится, взбалмошных», которые сначала воспитывали ее как компаньонку дочери, а затем «безжалостно выгнали», — сделали из нее неуравновешенную натуру, наделили «опасной чувствительностью».

Показывая в «Сельском враче» утонченные чувства, высокое душевное благородство, редкую талантливость

и даровитость людей из народа, Бальзак концентрирует свое внимание, в отличие от того, что он делал в статье «О положении роялистской партии», уже не на народе, как силе, без которой немислимо развитие общества, государства, а на народе, как страдающем, обездоленном существе. О «нуждах», о потребностях, о запросах народа идет речь в романе. Недаром Бенаси, занимаясь своей реформаторской деятельностью в деревне, думает о том, как бы «действенно улучшить судьбу нуждающихся классов», как бы «поддержать суровой зимой действительно нуждающиеся семьи». Он считает, что своими мероприятиями по улучшению жизни местного населения он «доказал на деле свою преданность классу обездоленных и бедняков». Как врач, он оказывает в первую очередь помощь беднякам: «Богачам не купить моего времени. Оно принадлежит жителям нашей деревни».

Очень важно для отличия Бенаси от легитимистов, совершенно равнодушных к нуждам трудового люда, что он, предостерегая против «временного торжества обездоленного народа» и неодобрительно отзываясь о «величайших неурядицах», которые могут сопутствовать его «торжеству», не забывает тут же дополнительно указать на «обездоленность» народа, как бы частично оправдывая таким образом его борьбу за свое «торжество». Именуя «простолюдина» «темным», он не забывает называть его «бедствующим», хотя легитимисты, и ортодоксальные и «левые», ограничились бы указанием на «темноту» народа.

Это своеобразное «двойное зрение», существенно отличающее Бенаси, а тем самым и Бальзака, от легитимистов, проскальзывает и в таких высказываниях сельского врача, где последний на первый взгляд прямо отмежевывается от «точки зрения народа» и даже отождествляет свои воззрения с точкой зрения господствующих классов. Так, например, говоря о «привилегии» богатства и склоняясь к тому, что привилегии богачей следовало бы для «поддержки общества» укрепить, Бенаси приводит, как противоположный, взгляд народа, который, по словам врача, «считает, что право жить не работая, само по себе — привилегия. В его глазах (то есть в глазах народа.— Д. О.) тот, кто потребляет не производя,— хищник». Однако тот же Бенаси в другом месте романа заявляет: «Дорого обходится только жизнь без-

дельников, и, пожалуй, потреблять ничего не производя,— это просто социальное воровство». Он солидаризируется, таким образом, здесь с точкой зрения народа на богатых тунеядцев, которую сам же считает чуждой себе, не своей.

Бенаси вообще отказывается признать точку зрения народа негодной, несовершенной, не может, как подобало бы последовательному, настоящему легитимисту, полностью отвергнуть эту точку зрения, не может совершенно пренебречь запросами и потребностями народных масс. Высказывая те или иные суждения в защиту «порядка» или направленные на поддержание «стабильности», выражая те или иные консервативные, охранительные идеи, он сам же ослабляет их силу, затрудняет их аргументацию, тормозит их доказательство другими, абсолютно противоположными высказываниями, которые уже не укрепляют, а подрывают буржуазный общественный порядок. Так, ратуя в разговоре с мировым судьей, священником, лесоторговцем и нотариусом за «сильную власть», высказываясь за «жестокие законы для обуздания невежественной толпы», заявляя, что власть «по своей природе притеснительница», он в тот же день в беседе с капитаном Женеста протестует против «жестокости властей», ибо она только «разжигает войну бедных против богатых» и «поддерживает в народе глухую ненависть к верхам общества». Оказывается, что «сильная власть» не только не ослабляет, но еще усиливает борьбу между «верхами и низами»; оказывается, что перед лицом «беззакония и несправедливости» нельзя «требовать, чтобы голодные, обездоленные люди проявляли покорность своей доле». И Бенаси оправдывает «непомерную мстительность народа», порождаемую «непомерным горем». По сути дела он признает народное восстание, ибо народ, «свергая» негодное ему правительство, которое «принесло людям больше горя, чем благосостояния», поступает вполне правильно — он «по-своему сводит счеты».

Любопытно, что Бенаси приходит к подобным, почти революционным выводам под непосредственным впечатлением своих встреч с бедняками. Так, мысль о том, что богатый тунеядец не что иное, как вор или хищник, приходит в голову Бенаси после его разговора с нищим, но трудолюбивым крестьянином Моро, жизнь которого он

противопологает «жизни бездельников», «потребляющих и ничего не производящих». Так, идея о свержении правительства, несправедливо поступающего с народом, возникает в сознании Бенаси под влиянием беседы с крестьянином Гондреном, бывшим наполеоновским солдатом, которого правительство Бурбонов лишило выслуженной им пенсии<sup>1</sup>. В том случае, когда Бенаси излагает перед представителями господствующего класса свои теории, направленные против всеобщего избирательного права, в защиту деспотической власти, религии, он как бы пытается говорить с ними на их языке, приспособляя свои мысли к их пониманию и тем самым чрезмерно выделяя консервативные политические тезисы, содержащиеся в его теориях. Он рассуждает в таких случаях о народе в его отсутствие, так сказать, «заочно», забывая о его конкретных представителях, конкретных нуждах. Общение же Бенаси с народом вносит свои коррективы в абстрактные, теоретические схемы, сконструированные исходя из интересов народа, но осложненные уступками в пользу господствующего класса и именно поэтому начинающие иногда переходить в свою противоположность, превращаться в антинародную доктрину. Народ как бы возвращает его к действительности, на почву реальных общественных отношений, к запросам угнетенного и обездоленного класса.

## 11

Тот же характер принципиальных коррективов, поправок к легитимистской доктрине, или сводящих ее на нет, или же значительно ограничивающих ее, имеют и весьма существенные для «Сельского врача» бонапартистские мотивы, встречавшиеся, впрочем, уже в статье Бальзака «О современном правительстве» (тезис об «аристократии способностей», которую представляло собой наполеоновское дворянство, мысль о том, что в

---

<sup>1</sup> Буржуазные литературоведы, например, Бардеш («Balzac romanier», р. 350), усматривают во встрече Бенаси с Гондреном только проявление «индивидуальной несправедливости» властей и «трудностей искусства управления». Бардеш считает, что Бальзак, рисуя этот эпизод, пропагандирует необходимость установления «социальной опеки над стариками».



армии следует выдвигать на офицерские должности людей, независимо от их происхождения, то есть не только дворян). Говоря о бонапартизме Бальзака как автора «Сельского врача», стоит вспомнить прежде всего, что Бальзак параллельно с этим произведением работает над романом «Битва», предполагая посвятить его изображению и прославлению Наполеона. Для «Битвы» он собирает материалы, беседует с современниками Наполеона, с участниками наполеоновских сражений. Роман «Битва» остался ненаписанным, но материалы, собранные для него, как убедительно доказывает в своем исследовании о «Сельском враче» Марсель Бутерон<sup>1</sup>, вошли в состав «Сельского врача».

Еще более показательно для бонапартистских настроений, господствующих в «Сельском враче», сочувственное отношение к Наполеону не только автора, но и центрального героя Бенаси, а также присутствие в романе образа Гондрена, бывшего наполеоновского солдата, «образцового представителя» армии,— она именуется «непоколебимой громадой, которая была сломлена, но не сдалась»,— и, наконец, наличие в произведении образа Женеста, бывшего наполеоновского офицера, «несгибаемого» и «крепкого, как стальной клинок». Женеста, отличающийся скромностью, неумением хлопотать за себя и тем, наконец, что его жалованье было «всем его богатством», противопоставлен в романе лейтенанту Н., «сыну какого-то пэра Франции», «известного пролазы, который поддельвался ко всем властям и во время государственных переворотов всегда всплывал на поверхность». Начав службу простым солдатом, Женеста сохранил навсегда в отношении к своим подчиненным, которых он называет не иначе, как «своими ребятами», простоту и демократизм. Следует отметить тесные взаимоотношения, складывающиеся у Женеста с простыми людьми, чрезвычайно дружеские встречи и беседы его с крестьянами, которые чувствуют в нем своего человека, с радостью узнают, что он из нижних чинов, из рядовых солдат, что он, так же как они, не признает Реставрации и Бурбонов, презрительно называет короля, дофина и министров «братией», так же, как они, с восторгом относится к Наполеону.

---

<sup>1</sup> «Rèvue des Cours et Conférences», 1936, № 5—6.

Восхищение Наполеоном особенно ярко в сцене деревенских посиделок, описанию которых отведена значительная часть главы «Наполеон народа». На посиделках бывший наполеоновский солдат Гогла рассказывает многочисленным слушателям легендарную историю императора, в которой всячески подчеркивается «демократизм» Наполеона, его «близость» к народу и к солдагской массе. Образ Наполеона связывается в представлении крестьян с их мечтами об облегчении налогового гнета, нависшего над народом. Гогла рассказывает, например, о том, что Наполеон, по случаю свадьбы с Марией-Луизой, «освободил весь народ на десять лет от налогов, которые, впрочем, сборщики не перестали взыскивать сполна», что он в 2—3 года «наполняет золотом казну», создает мосты, дороги, дворцы, порты и совершает все это, «не облагая лишним налогом вашего брата», то есть крестьян. Гогла отмечает также внимательность Наполеона к простым солдатам и их нуждам: «А солдата он уважал, будто о родном сыне пекся, заботился: есть ли у тебя обувь, белье, шинель, хлеб, порох». Он обращает внимание на демократические порядки в наполеоновской армии: «Хорошие были времена! Не успеешь оглянуться, как полковник делается генералом, генералы — маршалами, маршалы — королями... саперы, знавшие грамоту, и те в дворяне выходили... каждый солдат мог на трон сесть».

Симпатии к Наполеону, сами по себе совершенно неприемлемые для легитимистов, которые видели в Наполеоне лишь наглого узурпатора, усугубляются тем, что они получают у Бальзака принципиально демократический, антилегитимистский характер. Наполеон в «Сельском враче» представлен в прямом контрасте с политическими деятелями периода владычества Бурбонов, с эпохой Реставрации в целом. Он показан в романе таким, каким его видят крестьяне,— это демократический правитель, озабоченный судьбой простых солдат и освобождающий народ от налогов. Дело здесь не в самом Наполеоне, не в реалистическом объяснении действительной роли Наполеона в истории Франции, а в народной мечте об идеальном правителе, в настроениях и чаяниях крестьянства. Образ Наполеона в «Сельском враче»— символ этих настроений, оппозиционных и враждебных к социально-политическому порядку, уста-

новившемуся во Франции с реставрацией Бурбонов, и к дворянству — главной опоре этого порядка. Крестьянин Гогла, рассказывающий легенду об императоре, называет государство Бурбонов «поганым государством», цель его — «надуть народ», чтобы тот «не взбунтовался». Крестьянин Гондрен слышать не может о военном министре правительства Бурбонов, который лишил его заслуженной пенсии, о «чинушах, пригревших в канцеляриях», возмущен тем, что справедливость в государстве Бурбонов существует не для народа, «не для нашего брата». «У нас нет судебных приставов, некому взыскивать то, что нам полагается», — гордо заявляет он. Любопытно, что именно беседа с Гондреном вынуждает Бенаси признать законным народное восстание против власти. И Гондрен в романе не одинок. Так же оппозиционно относятся к монархии Реставрации, почитают Наполеона и далеки от легитимистских представлений другие персонажи в романе. Если легитимисты полагали, что крестьянство прошло через революцию 1789 года не затронутым ею и сохранившим в целостности старорежимные взгляды, то крестьяне, которых выводит Бальзак, напротив, представлены в «Сельском враче» поклонниками Наполеона, который закрепил за ними землю, полученную ими в годы Революции, а через него и поклонниками революции, разрушившей феодальный строй.

Народные персонажи, фигурирующие в романе, свидетельствуют против доктрины легитимизма и в другом отношении. Так, Женеста, посещающий в сопровождении Бенаси крестьян, при встрече с Жаком видит, что, несмотря на свою тяжелую болезнь, мальчик не пал духом, проявляет самостоятельность, даже своеволие, не слушается ни доктора, ни матери. Этим он напоминает мальчиков, находящихся на воспитании у старой крестьянки. В них нет никакой пришибленности, униженности, тупой покорности. Еле прикрытые лохмотьями, они не утратили смелости, весьма резвы, бойко поглядывают на Женеста, который, признав было, что они «похожи на ангелов», тут же обнаруживает в них «истинных дьяволят».

Не покорившись своей тяжелой доле, далеки от забитости и взрослые крестьяне. Характерен образ бездомного, полунищего старика Моро. Не обладая ника-

кими средствами, не имея ни гроша в кармане, он продолжает, несмотря на свой преклонный возраст, трудиться, не желает заниматься нищенством или попасть в богадельню. Он счел бы богадельню и нищенство «позором для себя», ибо слишком горд, не хочет унижаться, не хочет быть никому в тягость, стремится быть обязанным только своим рукам, своему труду. Единственное его желание — «умереть с мотыгой в руках» в открытом поле, «под солнцем». Ту же гордость, то же желание ни от кого не зависеть, переходящее временами в анархическое своеволие, отмечает Бальзак и у крестьянина Бютифе. Неуступчивость, гордость, самоволие, иногда превращающиеся в упрямство и капризность, обнаруживаем мы и у Могильщицы. Она заявляет капитану Женеста, что она «бедна, но требовательна», что у нее «нет охоты носить мужу похлебку в поле да быть за возницу, чувствовать непрестанно, как бедность гнетет тех, кого любишь, и не находить выхода». Она не желает «день-деньской нянчить детей и чинить отрепья мужа». Бенаси рассказывает о ней: «Когда я сюда переехал, бедная девушка голодала, ей казалось унизительным просить подаяние», и дальше: «Поденщина была ей, без сомнения, тягостна», потому что девушка эта — «воплощение независимости и непостоянства». В целом и Жак, и Бютифе, и Могильщица, и другие крестьяне обнаруживают такую самостоятельность суждений и поступков, такую непреклонность, несговорчивость и упрямство, в такой степени следуют в своих действиях и речах тому, что подсказывают им чувство и совесть, что дискредитируют легитимистские представления о народе как пассивном орудии, слепой и косной силе, сырым материале, из которого можно лепить все что угодно, который готов отказаться ради «господ» даже от своих требований и интересов.

Когда дочитываешь «Сельского врача» до конца, обнаруживается, что самое сильное впечатление в нем производят не политические высказывания Бенаси, во многом близкие к легитимизму, и даже не его филантропические мероприятия, поскольку они проистекают все из того же убеждения, что народ пассивен, забит, не способен на инициативу, а реалистические картины деревенских нравов и реалистически выписанные образы крестьян — Бютифе, Моро, Гогла, Могильщицы, Гонд-

рена и др. Образы эти подчеркивают, что крестьяне не нуждаются в помощи сверху и тем самым оказываются в явном противоречии с легитимистскими идеями Бенаси. Образы крестьян; правда, уступают по своей выразительности и многосторонности таким фигурам, как Рафаэль де Валантен и Шабер, которых Бальзак к этому времени уже создал. Сами по себе они все же весьма ярки, выразительны и, во всяком случае, определенно доминируют в романе над идеями Бенаси, господствуют над чисто публицистическим элементом произведения.

## 12

Явное преобладание реалистического материала над легитимистской схемой объясняет, с другой стороны, то восторженное отношение, которое вызывает «Сельский врач» у демократически настроенного читателя, у Зюльмы Карро, друга писателя и его постоянной корреспондентки, о которой говорилось выше, а также ту, более чем сдержанную позицию, которую занимает по отношению к роману легитимистская пресса. Что касается Карро, она в своем письме к Бальзаку от 17 сентября 1833 года под свежим впечатлением первого знакомства с «Сельским врачом» прямо заявляет, что «не разделяет всех идей, выдвигаемых» автором, и даже находит некоторые из них «противоречивыми». Несмотря на это, она видит в «Сельском враче» «очень значительное» и «очень хорошее» произведение, «превосходящее все», что Бальзак до тех пор написал<sup>1</sup>.

Принципиально иной отклик на «Сельского врача» принадлежит старому другу Бальзака, влиявшему на его взгляды еще в 1824 году, судьбе сенского департамента Томасси, ревностному католику и реакционеру. В письме к Бальзаку от 17 июля 1833 года Томасси, довольно высоко оценивающий роман, высказывает явное недовольство образом Бенаси, этой центральной фигуры романа. Бенаси представляется ему недостаточно «верующим», в поведении его не подчеркивается, что он соблюдает все правила католического культа, он более похож на «филантропа», чем на «обращенного

---

<sup>1</sup> H. de B a l z a c, Correspondance avec Z. Carraud, p. 143.

христианина»<sup>1</sup>. Еще более показательны, чем отзыв Томасси, статьи легитимистской прессы о романе<sup>2</sup>. «Вы не знаете, как «Врач» был принят,— пишет Бальзак 5 октября 1833 года Зюльме Карро,— потоками ругани! Три газеты моей партии, в которых шла речь о нем, рассуждали с самым глубоким презрением к произведению и автору»<sup>3</sup>. Отзыв о «Сельском враче», напечатанный в легитимистской газете «Котидьен», действительно написан враждебно, в тоне намеренно холодном, чуть ли не равнодушном. Об идеях Бальзака относительно «администрации, морали», относительно «сельского хозяйства, промышленности, домашней экономики» говорится здесь как об «идеях автора». Газета отмежевывается от этих идей, не признает их своими. Идеи эти квалифицируются к тому же «более соблазнительными в теории, чем выполнимыми на практике», иными словами, трудно осуществимыми и, тем самым, бесцельными. Мероприятия Бенаси дезавуируются тем, что его радикальное решение об оздоровлении поселка и о переселении из него кретинов представлено в «Котидьен» как «либеральное», высмеивается как «вовне современное», как нарушающее исконный порядок, нуждающееся в «применении силы»<sup>4</sup>, иными словами, почти как революционное. Легитимистскую газету, конечно, не мог привлекать новаторский дух деятельного Бенаси — дух обновления, искоренения всего обветшалого и традиционного. Не могли вызывать в ней сочувствие и демократические симпатии Бенаси, тем более образы народных персонажей в романе.

Роман вообще вызывает заметное охлаждение легитимистов к Бальзаку. Настороженные статьей осени 1832 года «О современном правительстве», они начи-

---

<sup>1</sup> M. Bouteron, Médecin de village, «Révue des Cours et Conférences», 1936, № 5—6, p. 533.

<sup>2</sup> В своей книге «La pensée politique et sociale de Balzac» (1947) Б. Гийон отмечает, что в 1834 году легитимистский орган «Эко де ла Жён Франс» начал печатать новеллу Бальзака «Г-жа де Ланжэ», но «прекратил печатание. Видимо, критика поведения французской аристократии в эпоху Реставрации очень не понравилась читателям» (стр. 624). Это замечание необходимо запомнить, когда рассуждаешь о взаимоотношениях между Бальзаком и легитимистами.

<sup>3</sup> Н. де Балзак, Correspondance avec Z. Carraud, p. 149.

<sup>4</sup> «Quotidienne», 15/IX—1836.

нают после появления «Сельского врача» (осень 1833 г.) относиться к писателю как к чужому. Показательна в этом отношении статья легитимистского критика Нетмана о Бальзаке, появившаяся через два с половиной года после выхода «Сельского врача» в «Газет де Франс» и как бы подводившая итог идейному развитию писателя за эти годы. Нельзя забывать, что именно в 1833—1835 годах Бальзак написал свои произведения, чрезвычайно враждебные крупным собственникам, такие, как «Отец Горио», «Эжени Гранде», «Гобсек» (второй вариант). Нетман весьма далек от того, чтобы рассматривать Бальзака как писателя, примыкающего к консервативному политическому лагерю, тем более к легитимизму. Нетман не отрицает того, что Бальзак — «ревностный христианин», но полагает, что писатель бывает таковым только временами и в равной степени может быть отнесен и к верующим и к «вольнодумцам». Бальзака нельзя считать ни «защитником», ни «противником» «общественных», то есть консервативных, идей. Его ум «плавает в путанице противоположных принципов», у него «нет никаких убеждений», он «верит во все и рисует все». Это не мыслитель, не политический деятель, а всего навсего художник, который «рисует для того, чтобы рисовать», человек, который рассматривает общество, как «пейзаж», воспроизводя «прелестные или ужасные», «дикие или мирные» его «детали»<sup>1</sup>.

Основная цель статьи Нетмана заключается в том, чтобы исключить Бальзака из числа писателей, примыкающих к определенному политическому лагерю, объявить его политические высказывания несерьезными, подчиненными задачам искусства как такового, а самого его представить в качестве чистого художника, не признающего ничего, по заявлению самого Нетмана, кроме «линий» и «красок». Позиция легитимиста Нетмана в отношении Бальзака объясняется тем, что он, так же как многие его единомышленники, не знает, что делать с демократическими симпатиями Бальзака, с непрерывно возрастающей обличительной силой его образов и в то же время из-за его «легитимистских» высказываний не может просто-напросто зачислить его в круг писателей-революционеров, своих политических противников. Нет-

---

<sup>1</sup> «Gazette de France», 16/II—1836.

ман стремится, во всяком случае, изъять Бальзака, настаивая на якобы несерьезности его политического credo, из числа художников оппозиционно, критически настроенных по отношению к существующему, и тем самым обезвредить, приглушить обличительную силу, идейную насыщенность образов писателя, опустошить, принизить их. С другой стороны, тот же Нетман вынужден провести резкую границу между Бальзаком и правым, реакционным лагерем, считая, что между этим лагерем и великим писателем, поскольку последний якобы не обладает никакими убеждениями, нет ничего общего.



---

*Глава V*

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ БАЛЬЗАКА  
И ЕГО ТВОРЧЕСТВО 1830—1835 ГОДОВ**

1

Обращаясь к творчеству Бальзака первой половины 30-х годов, устанавливая его место в борьбе направлений романа тех лет, необходимо сразу же сказать, что его произведения этого времени относятся к прогрессивному лагерю литературы, что он выступает рядом с Гюго, Жорж Санд, Стендалем, что он, так же как они, враждебен Полю де Коку и Готье, Виньи и Сент-Беву. Следует также иметь в виду, что рядом с Бальзаком на его стороне выступают в то время широко известные, хотя теперь и забытые, романтик Петрюс Борель и реалист Карр. Следует, наконец, учитывать, что Бальзак в прогрессивном лагере принадлежит к «антиромантическому» течению, оказываясь ближе всего к Стендалю. Значительно меньшую близость обнаруживают его произведения этих лет к творчеству Ж. Санд, Карра, и еще дальше отстоит он от Гюго и Бореля.

По своей антиромантической направленности произведения Бальзака этого периода отличаются от его творчества эпохи Реставрации. 1830 год является в высшей степени важным рубежом в развитии Бальзака как мыслителя и художника. В первой половине 30-х годов в его творчестве открываются новые черты, не бросавшиеся до сих пор в глаза или вовсе не существовавшие. В эти годы Бальзак освобождается, хотя и не до конца,

от третьесословной идеологии, заявляет о себе как об антибуржуазном писателе. Он распространяет свои обличения на огромные области жизни, которые до сих пор были за пределами его осуждающего критического взора: писатель не видел в них препятствия для нормального существования человека. С расширением кругозора связан и рост реализма Бальзака. Реалистический способ изображения действительности становится теперь основным творческим методом, определяющим все последующее развитие его творчества.

Теперь уже не романтическое фантазирование о мире, а наблюдение над ним и пристальное изучение его становится главным для писателя. Его занимает теперь не подбор фактов для вымышленной, априорной схемы о мире, а самое соби́рание, накопление деталей, построение целого из собранных подробностей. Характерно, что именно в это время факты и наблюдения торжествуют победу над схематическим представлением о жизни в его романе «Сельский врач». Бальзак ополчается в статье об «Индиане» Жорж Санд (1832) на «фантастику», на изображение «причудливых происшествий», высказывается против «преувеличений», за «правду, простоту, безыскусственность» (II, 539). Он возражает против пустой, бессодержательной формы, против абстрактных схем, лишенных конкретного материала. Художник Френхофер из «Неведомого шедевра» (1831) уверен, что главное для живописи заключается в «колорите», так как последний дает возможность раскрыть самую сокровенную суть изображаемого, его «жизнь». Другой художник — Порбус, приближающийся по своим эстетическим позициям к Бальзаку, полагает, однако, что «колорит» в том случае, когда художник пренебрегает «рисунком», обнаруживающим очертания действительности, когда он не считается с ее «остовом», подчеркивающим ее внешнюю сторону, недостаточен. Ибо «жизнь без скелета нечто еще более несовершенное, чем остов без жизни». Бальзак считает к тому же, что художник, игнорирующий конкретные факты, которыми насыщена действительность, сосредоточившийся на форме самой по себе, может прийти к своеобразному художественному нигилизму. Порбус рассказывает, что Френхофер «много думал о красках, об абсолютной правдивости линий, но размышления его дошли до того, что он стал сомневать-

ся даже в предмете своих размышлений». И Порбус заявляет: «Есть, наконец, самое важное: практика и наблюдательность для художника — это все». Порбус ничего не имеет против «рассудка и поэзии», которые дают возможность художнику проникнуть за поверхность явлений, но они имеют значение лишь, если «ладят с кистью», в противном случае «человек доходит до сомнений», впадает, как Френхофер, в сумасшествие.

Становясь в 1830—1835 годах реалистическим по своему методу, основываясь прежде всего на изучении жизненных фактов, творчество Бальзака не противостоит уже, как во второй половине 20-х годов, одному только реакционному романтизму, но вообще всему романтическому искусству. В 1830 году он обрушивается на Гюго, как автора «Эрнани», хотя тот перешел к этому времени на позиции прогрессивного романтизма и даже стал его лидером; Бальзак неоднократно заявляет себя противником так называемой «неистой школы» и высказывает предпочтение «Индиане» Жорж Санд только за то, что автор ее сумела без обращения к «изувеченным людям», к «моргам», к «трупам» и прочим излюбленным мотивам «неистой школы» вызвать у своих читателей «сильные переживания», сделала так, чтобы у них «забилося сердце» (II, 539). Бальзак явно имеет в виду «неистовую школу» и во вступлении к «Отцу Горио», отвергая «скорбную литературу наших дней», возмущаясь «превратным, неуместным» употреблением слова «драма», распространенным у последователей школы<sup>1</sup>. А в «неистой школе» ведущую роль играют не столько реакционные литераторы, вроде Жюль Жанена, сколько представители прогрессивного течения в романтизме — Виктор Гюго и Петрюс Борель.

Бальзака возмущает в «неистой школе» как раз то, что связывало прогрессивный романтизм с реакционным, что делало романтическое движение, несмотря на его значительную внутреннюю противоречивость, единым, то, благодаря чему традиции Шатобриана сохранились в творчестве Гюго. Если судить по статье Бальзака об «Эрнани» Гюго (май 1830 г.), по его очеркам «О литературных салонах и хвалебных словах» (ноябрь 1830 г.) и «Романтические акафисты» (декабрь 1830 г.), а также

---

<sup>1</sup> H. de B a l z a c, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 6, p. 222

по ряду рецензий марта, апреля и мая 1830 года на только что вышедшие исторические романы и биографии («Окровавленная рубашка» Баржине, «Скверные парни» Роже, «Два шута» Лакруа, «Ришелье» Джемса, «Колиньи» Поннере и др.<sup>1</sup>), Бальзаку представляется неприемлемым в романтизме пренебрежение к реальной действительности, равнодушие к объективной закономерности мира.

Что касается рецензий, то Бальзак в них в первую очередь с неодобрением обращает внимание на субъективную манеру повествования в произведениях романтиков. В романе Баржине «Окровавленная рубашка» автор «появляется сам посреди истории», которую он рассказывает, «прерывает» ее, чтобы сообщить о «Ревю де Пари» или о своих литературных взглядах. Это представляется Бальзаку явной ошибкой или «недостатком» (I, 375). Но дело не в самом по себе наличии субъективного элемента повествования у романтиков, дело не в том, что этот элемент отодвигает на второй план изображение объекта. Гораздо более беспокоят Бальзака искажения, которым подвергается у романтиков самый объект, выступающий у них подчас до неузнаваемости деформированным. Бальзак отмечает многочисленные фактические ошибки в «Сен-Маре» Виньи: исторические персонажи действуют спустя семь лет после своей смерти, находятся там, где они в то время не могли находиться и где их вообще не могло быть. Виньи свойственно «презрение к исторической правде», он так обращается с историей, то есть с действительностью, будто «крутит и мнет старое белье», и вместо того чтобы «вносить правду в ложь», — «вносит ложь в правду» (I, 413). Весьма любопытны замечания к «Ришелье» Джемса. Бальзак не находит у него «ничего правдивого», отдельные сцены представляются ему «неправдоподобными». Он считает, что произведение Джемса относится

---

<sup>1</sup> Все эти произведения представляют собой в большинстве своем малозначительные, второстепенные и третьестепенные исторические романы, не отличающиеся продуманностью и последовательностью своих эстетических принципов. Сами по себе все эти произведения не являются сколько-нибудь интересными. Любопытны они лишь постольку, поскольку Бальзак берет их в качестве примеров враждебных ему литературных принципов — с одной стороны, художественного субъективизма и романтизма, с другой — своеобразного бытового реализма или псевдорреализма.

к романам, предназначенным для читателей, которые требуют от искусства только «эмоций и мечтаний» (I, 413—415), и высказывает пожелание, чтобы автор изображал все «в правдивых тонах», «восстанавливал подлинный смысл фактов».

За крайний субъективизм, за неуважение к фактам осуждает Бальзак и пьесу Гюго «Эрнани», в которой не может примириться с равнодушием автора к реальным условиям действия. К великому возмущению Бальзака, Гюго забывает, что стены мраморной гробницы, в которой находится Дон-Карлос во II действии, не пропускают никаких звуков, что подземелье, в котором расположена гробница, «по самой своей природе хорошо отражает звуки». Дон-Карлос воспринимает окружающее, слышит не слышит, замечает не замечает происходящее вокруг него вопреки этим реальным условиям. На него как бы не распространяются физические, физиологические и психологические законы, обязательные для всех. Далее Бальзак упрекает героев «Эрнани» за их исключительность — они какие-то особые существа. Так, Эрнани не похож ничем на других людей. Он напоминает реальность так же, как «искусственные цветы» напоминают «полевые». И если его образ в какой-то степени «правдив», то эта «правдивость» — особая, «поэтическая», писатель не обнаруживает ее в реальном мире, а, напротив, сам ее «устанавливает, организует». Гюго заставляет поступать своих персонажей не так, как поступают обычные люди. Бальзак выделяет сцену признания доньи Соль и Эрнани — как «первую, в которой персонажи говорят то, что они должны говорить, и делают то, что они должны делать».

Пренебрежение Гюго к объективному миру выражается, по мнению Бальзака, также в том, что он как бы не доверяет постоянству, прочности, силе чувств и страстей, которые испытывают его персонажи: они чересчур быстро отказываются от этих страстей, хотя нажим, производимый на них извне, не столь уж велик. Так, Эрнани, который «берет и сбрасывает свои чувства, как сбрасывают платье», испытывая «неукротимую ненависть» к Дону-Карлосу, вскоре, при первом же «порыве благосклонности» со стороны короля, освобождается от нее — его ненависть «сходит на нет». Так же неустойчива («не так уж сильна») ненависть дона Рюи к Эрнани,

которого он щадит в III акте. Бальзак делает вывод, что Эрнани, так же как Дон-Карлос, донья Соль, — люди «без характера». К тому же, замечает Бальзак, поступки того или иного персонажа не являются у Гюго элементами характера как целого. Гюго не считается с такого рода целым, часто заставляет персонажа поступать вопреки ему. Поступки и речи Дона-Карлоса не вытекают из его существа, не «выражают» ни его «характера», ни его «страсти». Дон Рюи — озлобленный и ревнивый старик. Но при этом он «неестественно доверчив», «лишен подозрительности» к Эрнани, своему сопернику, и во II акте даже оставляет в его руках донью Соль. Он ведет себя вообще не так, как должен был вести себя, если исходить из его характера (I, 382—385).

В очерках, напечатанных в «Карикатур» и «Мод» («О литературных салонах и хвалебных словах» и «Романтические акафисты»), Бальзак так же, как в статье об «Эрнани», осуждает романтиков за то, что они игнорируют законы реальной жизни. Изображаемая действительность скрыта у них за густой пеленой слов и эмоций поэта, причем эти эмоции обычно имеют весьма приблизительное отношение к предмету изображения, а слова выражают лишь впечатления субъекта от того, что он видит, но не воспроизводят самый предмет. Поэтому романтическое произведение вместо нового представления о предмете вызывает лишь эмоции восхищения, энтузиазма, слушатели «топают ногами, беснуются, произносят бессвязные слова» (II, 202).

Словесное же оформление этих эмоций делает изображаемое явление неузнаваемым, затрудняя тем самым понимание романтического произведения в целом. Любопытно, что некий романтический писатель в очерке «Романтические акафисты» осуждает новое стихотворение Гюго за то, что в нем все «слишком прозрачно, слишком объяснено, не о чем догадываться». Тот же романтик особенно «благоволит» к тем произведениям, которые у читателя имеют «неуспех» (II, 217—218). Сам он пишет вещи, «к сожалению, понятные лишь десятку человек». В «Отрывке», написанном этим писателем, поражает более всего абсолютная разорванность, нарочитая несвязанность всех явлений. У предметов и явлений, в нем изображенных, отсутствуют четкие контуры, разграничительные линии. Эпитеты подчеркивают туман-

ность, нечеткость изображения («неестественные голоса», «смутная гармония», «беспричинность явлений», «без видимой причины слезами увлажнены» глаза). Герой не знает, куда он идет, где он находится: «Куда я иду? Где я? В свете или во тьме?» Он представлен как «горсть праха, пришедшего из молчания и уходящего в него» (II, 219—220).

## 2

Рассматривая творчество Бальзака 1830—1835 годов и учитывая при этом агрессивное отношение к «неистовой школе», к романтизму в целом, необходимо в то же время считаться и с тем, что Бальзак сам в своем творчестве полностью не отвергает в эти годы художественные приемы, не основанные на наблюдении и собирании фактов. Он включает в такие свои произведения, как «Шагреновая кожа» (1830—1831) — один из самых значительных его романов этого времени, — в новеллы «Эликсир дьявола» (1831) и «Прощенный Мельмот» (1835), фантастические мотивы, откровенный, ничем не прикрытый вымысел. Более того, он не объявляет уже фантастическое лишь видимостью и соотносит вымысел с главным в произведении. Существенно, однако, что Бальзак не превращает вымысел в ключ ко всему происходящему, не допускает ирреалистического объяснения действительности, фантастическое поэтому существует у него не для себя, не как таковое. Бальзак пытается раскрыть через фантастическое реальную действительность, точнее, те ее процессы, которые не поддаются прямому воспроизведению, утрачивают свою остроту, если художник прибегает к примитивным, «фотографическим» формам их изображения.

Таким образом, сохраняя и в применении фантастического верность реализму, видя в вымысле только особый способ углубления в действительность, Бальзак не допускает и здесь никаких уступок романтическому творческому методу, остается и здесь врагом романтической эстетики и романтического отношения к миру.

Существенно и то, что способ раскрытия действительности через фантастику для писателя не главный, не основной, и вскоре, примерно с 1836 года, он совершенно оставляет его. Он, кроме того, избегает фантастики и в

подавляющем большинстве произведений 1830—1835 годов. «Шагреновая кожа», «Прощенный Мельмот», «Эликсир долголетия» остаются оазисами в его творчестве этих лет. Самый факт обращения к фантастическому, однако, чрезвычайно показателен для творчества Бальзака после 1830 года, для стремления писателя расширить и углубить реалистический метод, к которому он тяготеет, начиная с этого времени. Ибо, переключаясь уже с 1832 года на метод прямого изображения жизненных фактов, Бальзак отвергает вместе с тем пассивное воспроизведение реальности в искусстве.

Еще не приступив к созданию произведений в новой манере, Бальзак пытается обосновать эту манеру теоретически, в плане эстетики. Поэтому уже в начале 1830 года в своей рецензии на «Скверных парней» Роже он протестует против механического копирования действительности. Предостерегая Роже от злоупотребления «историческим колоритом», он пишет, что роман нельзя отождествлять с историей, которая отличается от него «точностью». История помогает романисту создать «канву, фон картины», но на этом фоне поэт «рисует и раскрывает историю индивидуального порядка», которая только и может «вызвать восхищение у читателя», а в стремлении «заинтересовать читателя», собственно, и заключается «первое условие романа». Любопытно, что Бальзак пеняет Роже за то, что в стремлении создать «исторический колорит» он заставляет персонажей говорить на «языке того времени», то есть на «старофранцузском». Это, по мнению Бальзака, «лишает персонажей интереса, который они могли бы возбуждать у читателя» (I, 441—443).

В относящейся также к началу 1830 года рецензии на «Двух шутов» второстепенного романиста Лакруа Бальзак опять-таки не согласен с пунктуальным следованием действительности, не удовлетворен «отсутствием общего взгляда»: Лакруа обнаруживает в истории лишь «изолированные факты», имеет дело только с «детальями», сводит свою задачу к «составлению хроники», пользуется «ребяческой имитацией старинных фразеологических оборотов» (I, 429—431). Серьезные возражения против имитации, против вульгарного, бытового реализма содержатся и в его рецензии на «Колиньи» Поннере. Бальзак сетует на то, что автор более «исто-



рик», чем «биограф», что он «скрупулезно следует за фактами», что он не выдвигает гипотез, не столько интересуется «чертами характера своего героя», сколько уделяет внимание «рассказу о сражениях», напоминаящие официальные бюллетени и даже превосходящему их в «точности». Бальзаку хотелось бы, чтобы Поннере написал не «простой рассказ», то есть повествование о том, что произошло, а «прекрасную драму» и посвятил бы ее борьбе адмирала с врагами, сосредоточился бы на содержании образа героя, на его твердости, смелости, энергичности, умении сопротивляться препятствиям (I, 419—420).

Если в рецензиях начала 1830 года встречаются лишь отдельные возражения против эстетических теорий, оправдывающих вульгарный реализм, то законченную эстетическую программу, целый эстетический манифест Бальзака составляют высказывания художника Френхофера в новелле «Неведомый шедевр» (июль—август 1831 г.), особенно если учитывать при ознакомлении с ними те дополнительные соображения и поправки, которые делает в той же новелле художник Порбус и о которых мы говорили выше. Френхофер выступает против искусства, «копирующего природу», против художников, «тщательно выписывающих каждую линию», выделяющих «мельчайшую анатомическую подробность<sup>1</sup> в изображаемом теле. Эти художники «схватывают внешность жизни», имеют дело только с «впечатлениями» от жизни, с «одной лицевой стороной живых существ и вещей». Френхофер стоит за искусство, которое видит свою задачу в «выражении природы». Он защищает художников, «поэтов», стремящихся «схватить дух, смысл... вещей и существ», имеющих дело не с «впечатлениями» от жизни, а с «самой жизнью», не отделяющих «впечатление» от «причины» и пытающихся «выразить то, что, может быть, и есть душа» (стр. 7—11).

Для бальзаковской теории реалистического метода изображения исключительно важно различие, которое Френхофер устанавливает между «внешностью», «лицевой стороной» действительности и ее «душой», «духом», «смыслом», ее «истинной сутью». Высказываясь устами

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 28, p. 17

Френхофера против искусства, ограничивающего себя наблюдением, Бальзак, судя по высказываниям Порбуса, вовсе не отказывается вообще от наблюдения. Он трактует воспроизведение «внешности» и «поверхности», искусство «рисунка», обнаруживающее «остов» явления, как обязательный для всякого художника акт. Во вступительной статье к «Эжени Гранде» он именно поэтому так тщательно подчеркивает, что его роман представляет собой «заурядную историю», «простой и ясный рассказ о том, что ежедневно происходит». Он указывает здесь на выдающуюся роль, которую играют в изображении жизни «полутона» и «детали», ограничивает право художника на «длинноты», которые он вынужден допускать из-за того, что ему приходится все время «двигаться по кругу мелочей»<sup>1</sup>. Бальзак ставит в заслугу своему «Отцу Горио» его насыщенность фактами действительной жизни. История Горио «вряд ли будет понятна за пределами Парижа» — в ней сосредоточено «столько наблюдений и местного колорита»<sup>2</sup>.

При всем этом в воспроизведении «внешности» и «лицевой стороны» действительности, в искусстве «рисунка», в «наблюдении», в изучении и передаче местного или исторического колорита Бальзак видит лишь первый шаг по пути проникновения в изображаемое, лишь отправной пункт в построении образа. Он включает в художественное изображение действительности и раскрытие ее внутренней закономерности, хотя последняя выходит за пределы «внешности» и стоит за «остовом» в качестве его основы. В полном соответствии со своими теоретическими установками Бальзак, начиная примерно с «Турского священника» (1832), направляет свое творчество против вульгарного реализма, который ограничивается изображением внешней формы реального мира (Поль де Кок). Чрезвычайно симптоматичны в этом отношении манера повествования и изображения в «Турском священнике», в «Эжени Гранде» (1833), в «Отце Горио» (1834), направленная против «плоскостного» восприятия мира, и вообще весь путь Бальзака от «Сцен частной жизни» (1829—1830) через «Турского священ-

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 385—387.

<sup>2</sup> Там же, Conard, t. 6, p. 222.

ника», «Эжени Гранде», «Поиски абсолюта» (1833) к «Отцу Горио», путь от жанра, занятого «непосредственно данным», семейной и частной жизнью, к жанру, посвященному жизни общества, путь от камерной новеллы к социальному роману.

### 3

Тяготение к социальному роману, к раскрытию внутренней закономерности изображаемого, стремление изображать данное явление в свете больших процессов, существенных еще более, чем для данного участка, для всей действительности,— все это, впрочем, не составляет еще полного содержания нового реалистического метода Бальзака в 1830—1835 годах, хотя и делает понятными многие его стороны.

В начале 30-х годов Бальзак, если исключить некоторые его второстепенные произведения, выступает прежде всего не как исторический романист, а как изображитель нравов сегодняшнего дня. Изображаемый мир он рассматривает в первую очередь как современный, что объясняется, между прочим, и его установкой на метод наблюдения (а не на фантазию и не на воспоминание). Бальзак еще в 1830 году в рецензии на «Письма об Англии» Уолша высказывался против засилья средневековой тематики в романе и утверждал, что «картина современной Англии» его «удовлетворила бы значительно больше, чем сказки о замках» (I, 440). В рецензии на «Индиану», приветствуя роман Жорж Санд как «реакцию нашего времени против средневековья», он высоко оценивал роман за изображение в нем «простой современности» (II, 539). В этом пункте он солидаризировался с Теофилом Готье, восставшим в «*Jeunes Frances*» против экзотики и исторического романа, против мира огромных пространственных и временных дистанций.

□ Но Бальзака 1830—1835 годов интересует не просто изображение современности, как таковой, а изображение ее в связи и в сопоставлении с прошлым, ее раскрытие во времени. И дело здесь не только в расширении кругозора художника, в выходе его за пределы сегодняшнего дня. Дело в том, что явления камерного порядка, семейной жизни, из которых он стремится исходить при изображении мира, квалифицируются им как остат-

ки патриархального, добуржуазного прошлого, в то время как явления, связанные с профессиональными занятиями человека и его деятельностью вне пределов дома, определяются как явления сегодняшнего дня.

Самую противоположность камерного и публичного он раскрывает во времени как противопоставленность исторических эпох, квалифицируя камерные явления в качестве «старых», а публичные в качестве «новых». В этом отношении он решительным образом расходится с бытовым реализмом и его главным представителем в современной ему французской литературе — Полем де Коком. Для Поля де Кока современность была просто продолжением прошлого, так как человеку по его воззрениям не было вообще свойственно изменяться в соответствии с изменением форм общества. Мир, который изображался Полем де Коком, совершенно не был затронут событиями, перевернувшими в 1789—1794 годах всю страну, представлялся существующим где-то вдалеке от магистральных путей развития французского общества, от грандиозных сдвигов. Характеры его персонажей не несли на себе отпечатка времени, их не касались политические перевороты. События, происходившие в романах Поля де Кока, не поддаются поэтому сколько-нибудь точной датировке. Они могли с таким же успехом происходить и в XVIII веке. Они зачастую не имели ничего характерного именно для периода Реставрации, к которому относится их действие.

Для взглядов Поля де Кока характерно его Предисловие к роману «Рогоносец» (1831), где он оспаривает взгляд на человека как на существо, изменяющееся вместе с развитием общества. Он заранее не согласен с теми, кто мог бы утверждать: «то, что было хорошо когда-либо, может не быть хорошим теперь: другие времена, другие нравы»<sup>1</sup>. Он безапелляционно заявляет: «Другие времена, другие обычаи, другие методы, другие фасоны платья, другие часы для еды — это верно; что другие нравы — в это я не верю». Изменения, происходящие в обществе, касаются, с его точки зрения, только поверхности явления, внешности людей. Меняются обличья, костюмы («фасоны платьев», «моды»), но сущность остается та же, что была ранее. Для Поля де Кока как бы не

---

<sup>1</sup> P. de Kock, *Cocu*, P. 1842, p. IV.

существует понятий «прежде» и «теперь». Все осталось таким же, каким было ранее, до 1789 года, таким же останется и в будущем, после новой революции, если она когда-либо произойдет. Он «совершенно убежден», что его современники «ничем не лучше» своих предков. «Эти страсти, эти пороки могут быть скрыты под более приличной внешностью, но основа все та же. Цивилизация делает людей более любезными, более способными прятать свои недостатки, прогресс знаний делает их менее суеверными. Но чем докажете вы мне, что это делает их менее корыстными, менее тщеславными, менее завистливыми, менее распущенными? Нет, нынешние люди несколько не лучше людей, живших прежде, и тех, которые будут жить через 1000 лет».

В полном контакте с Полем де Коком действует, на первый взгляд далеко от него отстоящий, литературный критик, один из идеологов журнала «Ревю де Дё Монд», Гюстав Планш, выступавший в защиту Сент-Бева и Виньи, против романтических традиций «Сенакля» и особенно против В. Гюго. И этот контакт выражается в том, что Планш, как показывают его статьи 1834—1835 гг. в «*Révue des Deux Mondes*», стоит за внеисторическое изображение жизни, высказывается против «местного колорита», против изображения действительности в ракурсе времени, считает, что поэты должны предпочитать «изображение страстей без учета времени и места», рекомендует «дать отдохнуть на время исторической поэме». Он полагает, что писатели «забыли человека всех мест и всех времен, человека вечного, неизменного», забыли страсти, «скрытые под временными оболочками». Приветствуя «поэтическое изучение человечества» «без учета времени и места», он выступает в защиту принципа прекрасного, который должен господствовать над «относительной и местной красотой». «Человеческое начало» он противопоставляет «началу историческому» и возвышает первое над вторым<sup>1</sup>.

Близок к Полю де Коку и Планшу в своем откровенном антиисторизме и Готье, заявивший в Предисловии к «*Jeunes Frances*» о своей равнодушии к переломам общественного развития, к революциям, которые сводятся для него к «стрельбе из ружей», к «разбиванию стекол»,

---

<sup>1</sup> «*Révue des Deux Mondes*», 1834, v. 1, p. 537; 1835, v. 1, p. 429.

отчего «выигрывают только стекольщики». После революционных переворотов все остается по-прежнему — так же рискуешь заболеть чумой, так же приходится платить долги, так же идешь смотреть комические оперы. «В самом деле, какое значение имеет для меня, продолжается ли 1832, наступил ли 1833 год, вчера не шло ли все так же, как сегодня, и так, как будет идти завтра? Не все ли равно, утро сейчас или вечер. Не нужно вспоминать о вчерашнем, нужно жить данным часом, минутой, секундой»<sup>1</sup>.

И вот Бальзак, в отличие от Поля де Кока и Планша, так же как и от Готье, обнаруживает неоднородность современности, наличие в ней остатков дореволюционного строя и зародышей нового порядка, он открывает в современности сосуществование и борьбу нового со старым. Более того, он видит то, чем именно новое отличается от старого, что именно вытесняет старые порядки. Поль де Кок не допускал никакого перелома в развитии общества и именно поэтому игнорировал специфику современности, исключая из сферы изображаемого деловую, практическую жизнь, которой феодальное искусство пренебрегало, считая ее уделом непривилегированных сословий. Бальзак вводит в свои произведения начала 30-х годов изображение материальной практики поднимающейся буржуазии, показ деловой активности «среднего класса», как раз и обнаруживая в этой практике специфику современности. Именно так поступает он, создавая «Полковника Шабера», «Эжени Гранде», «Поиски абсолюта», «Отца Горио», «Брачный договор», «Папашу Гобсека» и др.

Поль де Кок изображал все таким образом, будто с победой буржуазии, с ее проникновением в различные жизненные сферы ничего не изменилось, будто буржуазная практика по-прежнему осталась, как якобы «недостойная», за порогом изображения. Он оставлял вне поля зрения ателье модистки, мастерскую, фабрику, министерскую канцелярию, магазин, контору. Жизнь в произведениях Поля де Кока раскрывалась именно поэтому как сплошной праздник. Огромное место отведено у него ресторанам, увеселительным заведениям, танцевальным площадкам, званым вечерам. Его персонажи

---

<sup>1</sup> T h. G a u t i e r, Jeunes Frances, pp. IX, XV.

встречаются, главным образом, за обедами, ужинами, домашними концертами, спектаклями. Они заняты развлечениями, пирушками, любовными похождениями. Не случайна значительная роль, которую играют среди них рантье, люди с обеспеченными доходами, которым не приходится зарабатывать себе на жизнь.

Профессиональная и материальная сторона жизни, то, как люди нуждаются в деньгах, как именно они их добывают, как образуется их имущество, как люди остаются без материальных средств, составляет исходный предмет изображения для Бальзака. Именно отсюда в его творчестве появляется совершенно неприемлемая и непонятная Полю де Коку тема денег, тема циркуляции и накопления богатств, тема векселя, завещания и вообще юридического договора, а на смену образам рантье приходят образы нотариусов, поверенных, адвокатов.

#### 4

То обстоятельство, что Бальзак именно в буржуазной материальной практике усматривает своеобразие современности, отличающее ее от других эпох, делает его творчество чуждым не только бытовому реализму Поля де Кока, но и другим способам изображения современности, которые мы встречаем у Жорж Санд, у Карра и у Стендаля. Последние, правда (в первую очередь это относится к Стендалю и Ж. Санд), в противоположность таким писателям, как Поль де Кок, Т. Готье, Виньи, Мюссе, учитывают в своих произведениях, что действительность существует во времени, что она подвержена изменениям и т. п. Очень важно для Ж. Санд в «Индиане» и «Валентине», что, рассказывая о современности, писательница не оставляет без внимания те ее черты, которые отличают сегодняшний день от вчерашнего, имея все время в виду перемены, которые отделяют годы Реставрации от периода Империи, эпоху Империи и Реставрации от дореволюционных времен. Она мыслит современность как этап общественного развития. Показательны в этом отношении образы наполеоновского полковника Дельмара и де Рамьера, либерала, сторонника конституционной монархии, выдвинувшегося в 20-х годах,

образы маркизы де Рембо, сложившейся как характер в условиях «старого порядка», и графини де Рембо, происходившей из разбогатевшей буржуазии.

Еще отчетливее современность предстает в историческом аспекте в романах Стендаля, который показывает в «Красном и черном» таких людей и такие их действия, которые могли иметь место только после революции 1789 года и только в обстановке Реставрации (г-н де Реналь, маркиз де ла Моль и др.). Персонажи «Люсьена Левена» таковы, какими они не могли быть до июльской революции; они играют такую роль, которую не могли играть до 1830 года (ср. образы д-ра Дю Пуарье, банкира Левена и др.).

Но это обстоятельство — учет исторического развития, — несомненно сближающее и Стендаля и Жорж Санд с Бальзаком, нисколько не меняет их существенных различий. Что касается Ж. Санд, то она как художник, стоящий на романтических позициях, отлична от Бальзака в самом основном — в образе центрального героя, в его взаимоотношениях со средой, в связях сознания героя с обстоятельствами его жизни. Другое дело Стендаль, один из крупнейших художников-реалистов, у которого нет принципиальных расхождений с Бальзаком по вопросу о герое и среде. Так же, как Бальзак, Стендаль считает немыслимым такого центрального героя, который был бы независим от внешнего мира. Так же, как Бальзак, он не допускает, чтобы душевная жизнь героя, находящегося в центре романа, определялась только изнутри. Душевная жизнь Жюльена Сореля или Люсьена Левена представляет собой производное объективных обстоятельств. Ее исторические причины находятся в реальной действительности, в тех ее пластах, которые связаны с действиями людей, совершавших революцию 1789 года, или же людей, носящих в душе ее традиции.

Оказывается, однако, что Стендаль, столь близкий к Бальзаку как реалист, так тщательно подчеркивающий место современности в истории, раскрывающий современную жизнь как этап национального развития, явно преуменьшает историческую специфику современности. Он не считается с буржуазным характером этой специфики, с буржуазной материальной практикой, с процессом накопления материальных ценностей, кото-



рое производит буржуазия, с процессом образования богатств, то есть со всем тем, что внесла в жизнь общества буржуазия. Недаром, выводя в «Люсьене Левене» банкира Левена, отца своего героя, Стендаль отрывает его от практической деятельности, характерной для него как для буржуа. Он освобождает его от корысти, дает его незапятнанной тягой к наживе, изображает его таким образом, будто в его время не существовало ни процентов, ни прибыли, ни ростовщиков, ни спекуляций, ни векселей.

Из этого не следует, что Стендаль является своего рода «апологетом буржуазии», что он вступает на позиции компромисса в отношении нее. Нет, он мыслит банкира Левена как врага своего героя. Но он не видит в нем своего основного противника. Недооценивая силу и историческую роль буржуазии в современности, Стендаль пренебрегает ее исторической ролью, считая несущественной специфику капитализма как особого и неповторимого этапа в истории человечества. Он оставляет эту специфику, то есть все то, что составляло предмет изображения Бальзака, за пределами изображаемой им сферы.

Объективная действительность, обступающая со всех сторон центрального героя у Стендаля, оказывается к тому же много беднее, примитивнее, нежели сознание последнего. Центральный герой в соответствии с традициями романтического искусства, пережитки которого, несомненно, сохраняются у Стендаля, возвышается над окружающими его персонажами, отчетливо видит внутренние стимулы их поведения и вместе с тем сам остается для них загадочным и необычным. Стендаль относит динамику, энергию, драматизм к сознанию центрального героя, который, с его точки зрения, несет в себе зародыши будущего в настоящем. И это в то время, как Бальзак обнаруживает драматизм, страсть, активность именно в сфере буржуазной практики, в деятельности таких своих персонажей, как Феликс Гранде.

Бальзак к тому же в противовес центральному герою Стендаля, носителю высокого сознания, способному все правильно понять в окружающей жизни, выдвигает в центр произведения героя совершенно другого типа. Этот герой (аббат Бирото, Эжени Гранде, старик Горио) представляется по уровню своего сознания ниже окру-

жающего мира, оказывается не в состоянии все понять в нем, ибо он отстал от развития жизни, находится по сути дела в прошлом, современная же действительность чересчур сложна для него. Выдвигая этого героя и, с другой стороны, показывая во всем их своеобразии персонажей современного типа, вроде Гранде, Вотрена, Гобсека, Бальзак как бы заявляет, что превыше всего для него стоит не отрешенное от действительности высокое сознание центрального героя, а сама действительность. Только в сопоставлении и живых связях с ней раскрывает он сознание героя, стоящего в центре романа.

Тем, что Бальзак ставит действительность выше сознания, и объясняется, почему в его творчестве столь решительную роль получает изображение среды, вещей, натюрморт, портрет персонажа и вообще описание. Современники отмечали обилие деталей, подробнейшие описания интерьера в его романах. Бальзак отвергает, судя по его произведениям начала 30-х годов, ажурные, воздушные, прозрачные пейзажи, которые рисовал в романе «Под липами» (1833) Карр. Бальзак не согласен с явным преобладанием психологического анализа и рассказа о душевных переживаниях героев над повествованием о действиях персонажа, над натюрмортами и портретами в романе Карра «Слишком поздно» (1835). Он полемизирует самым стилем своих романов со спиритуалистической, или, точнее, ирреалистической манерой письма Ж. Санд, которая выдвигает в «Индиане» и «Валентине» изображение душевной жизни своих положительных героев за счет описаний среды, мира вещей и событий. Сюжет, действие героев развиваются у Бальзака при полном учете обстоятельств окружающего материального мира.

В этом отношении Бальзак оказывается на противоположном полюсе от критика Планша, о котором говорилось выше, а также от Виньи и Сент-Бева. Ибо Планш восхищается тем, что в основе театра Виньи лежит «спиритуалистическая концепция», восторгается тем, что Виньи обнаружил в «Чаттертоне» «презрение к внешнему движению», проявил пренебрежение к «реальной жизни». Планш, как показывают его статьи 1834—1835 годов, пытается опереться в своей эстетической программе на абстрактно-психологические элементы творчества Жорж Санд (ср. его статьи об «Индиане» и

«Валентине»), наряду с творчеством Виньи поддерживает Сент-Бева как художника, обратившегося к изображению внутреннего мира человека. Он высоко ставит его роман «Наслаждение». Бальзак устраняет субъективную манеру повествования, восходящую к романтизму, но присутствовавшую еще в романах Карра, которые изобиловали авторскими отступлениями. Вторгаясь в рассказ о событиях, они прерывали повествовательную линию произведения, нарушали строго объективный способ изображения действительности.

Из радикальной переоценки соотношения «высокого» сознания и «низкой» действительности вытекает у Бальзака и особый способ, которым писатель снимает антитезу обыденного и исключительного. А надо иметь в виду, что эта антитеза была непосредственно связана в системе романтической эстетики с противопоставлением «высокого» сознания и «низкой» действительности, а также, что она сохранила свое значение для Жорж Санд, которая строила свои ранние романы на антитезе центрального героя, обладателя богатого душевного мира, и среды, окружающей этого героя, среды аморфной, лишенной сознательности. Антитеза исключительного и обыденного имела значение даже для Стендаля. Стоит вспомнить хотя бы о дистанции, которая отделяет стендалевского Жюльена Сореля или Люсьена Левена, носителей высокого сознания, от провинциальных и парижских аристократов, буржуа и чиновников, глупых, косных, невежественных.

Снижая антитезу исключительного, грандиозного, с одной стороны, и повседневного, обычного, с другой, Бальзак не только не уничтожает само по себе исключительное, но, напротив, именно в 1833—1835 годах (в отличие от новелл 1829 года «Дом с кошкой», «Загородный бал») обращается к изображению необычайного, из ряда вон выходящего («Феррагюс», «Герцогиня де Ланже», «Златоокая девушка»). Именно в это время он создает грандиозные фигуры, превышающие средние человеческие пропорции (старик Гранде, Клаес, Горио, отчасти Вотрен). Однако теперь исключительное уже не противопоставляется обычному, как это было в 20-е годы (например, образ Берлингельда-Скульданса в «Двух Берлингельдах»). Оно не связывается с влиянием прошлого и уже не существующего (эпоха Революции и

Империи в «Красном и черном»). У самого Бальзака начала 30-х годов присутствуют, впрочем, пережитки такой манеры, которую можно было бы назвать «романтической». Так, стремление изобразить «исключительное» выросшим за пределами существующего ощущается еще в «Шагреновой коже», в «Полковнике Шабере». Но уже в «Эжени Гранде» и особенно в «Поисках абсолюта» и в «Отце Горио» исключительное представляется художнику вырастающим из повседневности, ибо сама повседневность, то есть, иными словами, действительность, а не оторванное от жизни сознание, оказывается насыщена динамикой, страстью.

Бальзак заявляет во вступительной статье к «Эжени Гранде», что провинциальная жизнь (а она в романтическом искусстве оставалась как сфера быта, прозы, на заднем плане художественного изображения) не менее богата по своему содержанию незаметными на первый взгляд событиями, не менее насыщена борьбой и страстями, чем сфера исключительных происшествий, имевшая своим источником, согласно романтической эстетике, высокое сознание. Он утверждает, что в провинции имеются «искусно скрытые тайны», «драмы», проходящие в «тишине»<sup>1</sup>.

Точно такой же характер носит введение к «Отцу Горио». Бальзак высказывает здесь опасение, что его могут, если станут разбирать «необычайные события», о которых рассказывается в романе, «упрекнуть в преувеличениях» и «осудить за поэтические вымыслы». Бальзак, однако, полагает, что эти упреки потому именно несостоятельны, что необычайность изображенных в романе событий вполне соответствует всему строю жизни, о котором здесь рассказывается, ибо эта жизнь «бурлит ужасно».

## 5

И здесь следовало бы обратить внимание на то, что в статьях и очерках Бальзака, относящихся к 1830—1832 годам, а также в «Сельском враче» это особое «бурление жизни», связанное с буржуазной практикой, насыщенное

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 385.

динамикой обыденной жизни, драматизмом, остается не отмеченным. (Ср. образ Табуро или образ буржуа, прячущегося в погреб во время июльских событий). «Бурление жизни» проявляется по-настоящему только в художественных произведениях Бальзака первой половины 30-х годов, в «Шагреновой коже», в «Эжени Гранде» и особенно в «Отце Горио».

Необходимо только учитывать, что недооценка внутренней драматичности и напряженности, свойственных буржуазной жизни, тесно связана у Бальзака с тем, что этот драматизм, эта напряженность нигде не получают у писателя положительной оценки. И дело не только в том, что Бальзак распространяет исключительное и необычное на всю современную жизнь. Дело еще в том, что он подвергает эту жизнь осуждению, объявляет, например, что в Париже, который является местом действия «Отца Горио», истинны лишь одни страдания, а радости нередко ложны. Он подчеркивает то обстоятельство, что жизнь общества утратила в современную эпоху свой нормальный распорядок. Необычность заключается для него уже в самом нарушении норм, естественных понятий о справедливости, необычность заключена в дисгармоничности современной жизни.

Очень важно в этой связи, что, пытаясь постичь внутреннюю закономерность современности, ее внутреннее своеобразие, Бальзак вовсе не соглашается на ее реабилитацию. Он принадлежит, как уже указывалось выше, к ее обличителям, резко расходясь в этом отношении с писателями, оправдывающими существующее (Поль де Кок, Готье и др.). Выдвигая изображение буржуазной материальной практики, образы и картины, живописующие деловую активность буржуазии, Бальзак не скрывает, что в этой «деловой активности» он усматривает причину многих ужасающих пороков современного общества, причину распада семейных связей и потрясающей деградации человека. Произведениям Бальзака, во всяком случае, не в меньшей степени, нежели романам Карра, Жорж Санд и особенно романам Стендаля, присущ бунтарский пафос.

В том же введении к «Отцу Горио» Бальзак решительно отграничивает свое искусство от буржуазной апологетической литературы, которая старается примирить читателя с противоречиями жизни. Он вовсе не склонен

удовлетворить своим романом запросы читателей, которые, «взяв книгу холеной рукой» и «усевшись поглубже в мягком кресле», скажут: «Быть может, все это развлечет меня?» Произведение, которое он предлагает вниманию читателя, не сможет никого «развлечь», ибо чтение этого произведения будет напоминать «спуск в катакомбы, где с каждой ступенькой все больше меркнет дневной свет». Писатель предупреждает, что картина «черствых сердец» и «пустых черепов», которую он собирается развернуть в своем романе, способна превратить «самое беспечное существо» в «печального человека». Наиболее отчетливо проявляется позиция осуждения, которую занял по отношению к современности Бальзак, в его образе стоящего в центре произведения героя, ибо он видит в нем прежде всего человека, у которого нет общего языка с окружающими его людьми, который задыхается в чуждом ему мире, является его жертвой.

Осуждение современной жизни, точнее, осуждение социальных сил, которые современной жизнью заправляют, сочетается у Бальзака с пессимистической оценкой перспектив борьбы против этих сил. Современность не находится, по мнению Бальзака первой половины 30-х годов, а особенно 1834—1835 годов, во власти положительного начала. Вполне естественно, что драматизм, энергия неразрывно связываются в его представлении с явлениями отрицательного порядка, с образами зла (старик Гранде, Вотрен, Гобсек). Бальзак оказывается не в силах полностью преодолеть глубокое отчаяние, чувство бесперспективности, охватившее его еще в последние месяцы 1830 года и значительно укрепившееся с конца 1831 года (лионское восстание). Он не допускает в это время, что зло может быть полностью сокрушено и устранено из жизни.

Однако существенно, что, все более и более приглушая свой первоначальный, сложившийся еще в годы Реставрации оптимизм, совершенно исключая из своих романов и новелл 1834—1835 годов положительного героя, Бальзак одновременно с этим все более и более ограничивает силы зла, лишает их абстрактного всемогущества, сужает их реальную базу. Они представляются ему все менее и менее всесильными. В этом отношении он значительно видоизменяет в 1833—1835 годах те почти пора-

женческие и даже панические настроения, которые владели им в 1830—1831 годах и выразились всего ярственнее в его романе «Шагреновая кожа».

6

И тогда становится понятным, почему для Бальзака, начиная примерно с 1832 года, оказываются чуждыми эстетические принципы «неистой школы», в частности, установки В. Гюго, Ф. Сулье и особенно П. Бореля. Романы и повести Бальзака близки «Шампаверу» (1833), «Двум трупам» (1832), «Собору Парижской богоматери» и «Последнему дню приговоренного к смерти» (1831) в том отношении, что писатель отвергает в них представление о современном обществе как о своеобразном царстве гармонии, внутренне согласованном и лишенном противоречий. Бальзак снимает с изображаемого ту мнимую идилличность, которую силились придать ему Поль де Кок и Т. Готье. Он срывает мнимую вуаль всеобщего благополучия, которую они пытались на него накинуть. Так же, как у Бореля, у Гюго, у Сулье, в его художественных произведениях получает полное и последовательное воплощение категория уродливого, которой уделяли столь много внимания литераторы-фурьеристы, ссылавшиеся, кстати, прямо на борелевского «Шампавера». Бальзак, как и Борель, Гюго, Сулье, рисует существующее дисгармоничным, раздражаемым на части злобой и ненавистью, рисует его во власти ужасов и кошмаров. Мир переполнен, с его точки зрения, преступлениями и насилиями, люди одержимы чувством мести и дикой страстью к уничтожению себе подобных. Слабых, незащищенных и бесправных людей притесняют и преследуют сильные и власть имущие. Стоит вспомнить в этом отношении хотя бы фигуры жителей аристократического пансиона в «Шагреновой коже», особенно графиню Ферро в «Полковнике Шабере», Трубера в «Турском священнике», Феликса Гранде в «Эжени Гранде», графиню де Ресто в «Гобсеке».

Но для представлений Бореля, Сулье и Гюго о человеческом обществе характерна их убежденность в универсальности зла, существующего независимо от пространства и времени. Они охвачены паническим ужасом

перед врагом, его всесилием и всемогуществом. Зло и уродство господствуют в «Шампавере» повсюду — и в цивилизованной Европе, и в колониальных странах, и в современности, и в средневековых Париже и Лионе. Тем самым представители «неистой школы» сами же притупляют остроту критики современности, которую они пытаются проводить в своих произведениях. И на этом пути им оказывает содействие тот же принцип универсальности зла, что служит в их творчестве углубленному анализу современной действительности, ибо он способствует устранению всяких различий между цивилизацией и варварством, между современностью и историческим прошлым. Абстрагируя зло, изображая его как метафизическое начало, как неизбежный атрибут всякого человеческого общества, они лишают современность специфических для нее противоречий, делают шаг в сторону антиисторизма Т. Готье и др. Это связано с неверием Гюго 30-х годов и особенно с неверием Бореля, как автора «Шампавера»<sup>1</sup>, в силу народа, с их паническим ужасом перед врагом, перед его всесилием и могуществом, с их неверием в возрастание силы народных масс по мере развития человеческого общества. Они убеждены, что могущество социальных верхов необхо-

---

<sup>1</sup> Следует учитывать, что Борель уже в 1842 году в своем романе «Госпожа Пютифар» во многом пересматривает свои позиции. Изображая самоуправство английской аристократии и деспотизм французского абсолютизма, рисуя страшное существование узников Бастилии, он более прочно, нежели в «Шампавере», связывает ужасы и преступления с феодально-буржуазной цивилизацией. Кроме того, он демонстрирует крушение насилия и произвола французских королей под действием народной толпы в 1789 году, с восхищением рассказывая, как французский народ захватил и разрушил Бастилию, как он освободил узников. Если ранее, в период «Шампавера», Борель видел выход только в наличии республиканской партии, которая поведет за собой темный народ, то теперь он концентрирует свои надежды на самом народе, на его пробуждении. Что касается Гюго, то он после 1848 года начинает рассматривать борьбу общественных «низов» с «верхами» в аспекте исторического прогресса, начинает допускать, что люди, лишённые власти и богатства, были обречены на униженное и бесправное положение только в прошлом и отчасти в настоящем, что в будущем их ожидает победа, что силы добра, силы народа непрерывно возрастают, что силы зла обречены в конечном счете на поражение. В своих произведениях 1860—1870 годов Гюго, конечно, не избегает картин, рисующих поражение положительного героя. Но несчастливая развязка не воспринимается как беспросветная катастрофа, она наполняется оптимистическим, положительным смыслом.



димо, что антитеза добра и зла неустранима, стабильна, тормозит всякое положительное разрешение дилеммы, утверждает отсутствие всякого выхода.

То обстоятельство, что в творчестве Бальзака 1833—1835 годов пессимистические настроения оказываются осложненными встречным потоком мыслей, который эти настроения ограничивает, что силы зла в его произведениях локализируются и лимитируются, это ослабление чувства бесперспективности становится возможным у него именно потому, что он уже в первой половине 30-х годов не сводит свои представления о современности к деятельности буржуазии и к буржуазной материальной практике. Именно в это время, начиная примерно с середины 1831 года, он начинает ощущать, пусть не всегда отдавая себе полный отчет в этом, огромную роль, которую играет в современности трудовой народ Франции, пробудившийся от многовекового оцепенения во время революции 1789 года<sup>1</sup>. Бальзак приближается этой стороной своего мировоззрения к Стендалю, который также сознавал, что понятие действительности не исчерпывается действиями людей, захвативших власть, и изображал в своих произведениях, каким образом народные массы, главный носитель революционных традиций, порождают и поддерживают первоначальное и основное в мировоззрении его главных героев, Жюльена и Люсьена.

Правда, мировоззрение Бальзака включало в себя с начала 30-х годов и легитимистские предрассудки. Он не обращал именно поэтому свое внимание непосредственно на жизнь народных масс, точнее, на их активность. И, однако, он чувствует силу народа косвенно, через посредство людей, прямо к народу не принадлежащих. При этом он обнаруживает влияние народных масс не только в действиях и мыслях лиц, чуждых сущест-

---

<sup>1</sup> «Центральные образы «Человеческой комедии», — справедливо пишет о творчестве Бальзака В. Р. Грив, — символизируют исторические силы буржуазного общества, раскованные французской революцией. Эти силы, конечно, чудовищны и безмерны; они стихийны и потому содержат в себе отчетливые признаки внутреннего антагонизма, грядущего кризиса и катастрофы. Но эти силы делают прогрессивное дело в объективном историческом смысле слова» (В. Р. Грив, Избранные работы, Гослитиздат, М. 1956, стр. 269).

вующему строю, не только в поведении положительных персонажей, черпающих свою энергию у простолюдинов, как Рафаэль, Шабер, Эжени Гранде.

Печатью активности, энергии народа отмечена у Бальзака и сама буржуазия. Только эта активность, энергия представляются ему здесь деформированными. Как явление, когда-то давно составлявшее часть народа, но теперь полностью уже оторвавшееся от него, воспринимает он и старика Гранде, и Горюю, и др. Именно в том, что они оторвались от грандиозного целого, каким является народ, в том, что они замкнулись в себе, в своих эгоистических целях, коренится их моральное уродство. В силу своей обособленности и изолированности от целого они наносят неисчислимый вред окружающим их людям, являются носителями зла, отрицательными персонажами. В то же время именно оттого, что они когда то были элементами грандиозного целого, пробудившегося к жизни и совершившего революционный переворот, проистекает их собственная значительность и величественность, то обстоятельство, что они несут в себе огромные запасы энергии и страсти. И здесь необходимо вспомнить, что начало их жизненного пути проходило в обстановке революции 1789 года, что они участвовали в великом пробуждении народа от многовекового оцепенения. Именно отсюда их смелость, независимость, гордость, их неумение унижаться и покоряться, хотя они и были приучены с детства подчинению и рабству. Они внушают, во всяком случае, не только отвращение и ненависть, вызванные в конечном счете тем, что, разбогатев, они оторвались от восставшего народа и стали частью буржуазного класса. Они восхищают и своей мощью, хотя одновременно заставляют жалеть, что энергия обращена у них на зло. Как бы то ни было, они наводят лишний раз на мысль о том, что следует, вопреки Жорж Санд и отчасти Стендалю, искать выход из противоречий современной действительности не в высоком сознании, поднятом над объективным миром, а в самом этом мире, в самой этой действительности, не покидая почвы реализма.

Вместе с тем никогда не следует упускать из виду, особенно вчитываясь в отзывы буржуазной прессы об «Эжени Гранде», что к бесстрашному взгляду на действительность с ее противоречиями у Бальзака 1830—

1835 годов примешивались иллюзии в отношении буржуазии, пусть иллюзии значительно более слабые, нежели в годы создания «Пирата Аргоу» и даже «Дома с кошкой». Эти иллюзии, переплетаясь с мыслями, которые отражали действительную слабость антибуржуазных сил той эпохи, заставляли Бальзака идти на уступки в отношении враждебного мира. Он склонен был остановиться на камерной интерпретации этих частных конфликтов. В самих образах Бальзака обнаруживались, таким образом, основания для соответствующего их истолкования в реакционной буржуазной критике, которая пыталась рассматривать некоторые стороны творчества писателя начала 30-х годов, особенно его «Эжени Гранде», как идиллию, лишенную критического пафоса, заостренного против буржуазии.

---

*Глава VI*  
**«ШАГРЕНЕВАЯ КОЖА»**

1

**Ш**агреновая кожа», начатая Бальзаком осенью 1830 года и напечатанная в августе 1931 года, создавалась им одновременно с «Трактатом об изящной жизни», «Письмами о Париже» и очерками из «Карикатур». Работая над романом, Бальзак еще находился под живым впечатлением событий лета 1830 года; множество замечаний в романе представляет собой прямой отклик на крушение режима Реставрации, рухнувшего под напором народного восстания, и на захват власти «финансовой аристократией». «Шагреновая кожа» создавалась Бальзаком в обстановке народных волнений осени, зимы и весны 1830—1831 годов, ее исторический фон составили массовые демонстрации октября и декабря 1830 года, когда парижские ремесленники, рабочие и студенты требовали от правительства суровой расправы с министрами Карла X, в то время как само правительство придерживалось по отношению к ним примиренческой тактики. Историческим фоном «Шагреновой кожи» явились также бурные демонстрации ноября того же года, связанные с революционными событиями в Бельгии, когда массы народа требовали от правительства, чтобы оно вмешалось в бельгийские дела и поддержало революционеров. Существенным для атмосферы, в которой создавался роман, были, кроме того, волнения февраля 1831 года, когда толпы народа, обеспокоенные происками реакцио-

неров в Париже, разгромили церковь Сен-Жермен л'Оксерруа и дворец архиепископа, волнения в ряде провинциальных городов в ответ на усиление налогового гнета, в частности на закон марта 1831 года о подушной подати. В волнениях этих приняли участие обойщики, бочары, ткачи, демонстрировавшие против сборщиков налогов и разрушавшие конторы по взысканию косвенных податей.

Явившись откликом на социально-политическую ситуацию, сложившуюся в то время во Франции, «Шагреновая кожа» — первое значительное художественное произведение Бальзака после июльской революции — заняла определенное место и в литературной борьбе своей эпохи. «Шагреновая кожа» не случайно была задумана как роман о современности. Вслед за «Красным и черным» Стендаля, появившимся в конце 1830 года, и опережая примерно на год романы о современности Жорж Санд («Индиана» и «Валентина») и Карра («Под липами»), Бальзак создает свой роман в явной полемике с писателями, культивировавшими в то время жанр исторического романа и выступавшими в качестве пропагандистов Средневековья (д'Арленкур).

Бальзак полемизирует в «Шагреновой коже» также с теми писателями прогрессивного лагеря, которые, подобно Гюго, Борелю или Сулье, борются с идеологами феодализма на их же собственном плацдарме, то есть не выходя за рамки исторического жанра. Изображению прошлого, в первую очередь Средневековья, он противопоставляет картину буржуазной современности.

Для «Шагреновой кожи», как для романа о сегодняшнем дне, чрезвычайно существенно обилие в нем всякого рода злободневных намеков, обилие ссылок на факты, характерные именно для времени, последовавшего за июльским переворотом<sup>1</sup>. Так, об одной из газет устами приятеля Рафаэля говорится, что она не должна причинять «особого вреда» правительству, которое он называет «национальным правительством короля-гражданина», то есть Луи-Филиппа, получившего власть не в порядке наследования, а в результате переворота. Пра-

<sup>1</sup> Подробнее о злободневности «Шагреновой кожи» см. в очень интересной и содержащей ряд тонких наблюдений статье Б. Л. Раскина «Философский роман Бальзака «Шагреновая кожа» («Вестник ЛГУ», 1947, № 1).

вительство Луи-Филиппа называлось тогда «национальным», поскольку верхушка буржуазии, составлявшая социальную базу новой власти, считала себя лидером всей нации. Правительство Бурбонов она рассматривала как антинациональное, представляющее лишь дворянство и церковь, да еще утвержденное в результате интервенции.

Не ограничиваясь выбором современной темы, Бальзак выражает в романе и свое отношение к новому политическому режиму, дает этому режиму оценку, причем оценку отчетливо отрицательную. Показательно уже то, что власть именуется в романе «правительственным балаганом», отечество — «столицей, где идеи поступают в обмен и продажу». Но дело не только в этом. Правительство Июльской монархии объявляется чуждым большинству населения страны, то есть народу. Банкир Тайфер издевается над основным тезисом конституции Июльской монархии, который гласит, что «французы равны перед законом». Он цинично утверждает, что законы подчиняются не нации, а «миллионерам». «Для миллионеров нет ни эшафотов, ни палачей». Приятель Рафаэля, убеждающий его стать главным редактором новой газеты, говорит ему, что правительство, принявшее издание этой газеты, «почувствовало необходимость дурачить добрый французский народ новыми словами и старыми идеями». Правительство Луи-Филиппа рассматривается здесь как сила, действующая против народа, использующая против него «старые идеи» и только прикрывающая их «новыми словами». Правительство характеризуется тем же приятелем Рафаэля, как «банкирская и адвокатская аристократия, сделавшая родину своей специальностью, как некогда священники — монархию». Приятель Рафаэля утверждает еще, что после июльских дней «бюджет переехал в другой квартал» — из Сен-Жерменского предместья, в котором преимущественно проживало дворянство, на Шоссе д'Антен, где жили банкиры. К этому «переезду бюджета», к переходу его из рук дворян-помещиков в руки финансовой буржуазии и сводятся, по мысли рафаэлевского приятеля, политические результаты июльской революции. Бальзак, впрочем, резко отделяет результаты революционного переворота, захват власти финансовой аристократией, от содержания этого переворота, крушения мо-

нархии Бурбонов, произведенного руками народа. Приятель Рафаэля недаром здесь же называет павшую монархию Бурбонов «особой дурного поведения» и говорит о «позорной монархии, свергнутой народным героизмом». Пользуясь высказываниями приятеля Рафаэля, политического циника и скептика, а также мнениями идеолога Июльской монархии банкира Тайфера, Бальзак категорически отмежевывается от буржуазной точки зрения на совершившиеся в июле 1830 года перемены. Он не принимает, как свидетельствует оценка режима Реставрации в романе, и оппозицию против правительства Июльской монархии справа, оппозицию легитимистов. Он приближается здесь, как и в очерках 1831—1832 годов, к точке зрения левых республиканцев, выступающих против новой власти с позиций народных масс и рассматривающих только что происшедшие во Франции события как предательство буржуазией народных интересов.

## 2

Общественно-политическая направленность «Шагреновой кожи» определяется, во всяком случае, всеми этими высказываниями совершенно ясно — ~~роман обращен писателем против буржуазной верхушки, сделавшейся хозяином страны в июле 1830 года. Об этом свидетельствуют и характеристики богачей «всаднического сословия, возникавшего у всех народов мира», сердец, «рожденных в довольстве» и «вскормленных аристократизмом». Об этом свидетельствует и оценка центральных образов (Теодоры, Полины, Растиньяка), а также сама их расстановка в романе. Ту же мысль заключает, наконец, и судьба Рафаэля де Валантена, составляющая основное содержание «Шагреновой кожи».~~

Что касается оценки в романе главных персонажей, то она определяется антитезой богатства и бедности, отрицанием мира ~~богачей и утверждением людей, лишенных материальных привилегий. К числу отрицательных персонажей романа относится в первую очередь аристократка Теодора, в которую влюблен Рафаэль. Вскормленная и развращенная богатством и роскошью, избегающая театральных зал, где может «попахивать проstonародьем», Теодора утратила непосредственность в~~

отношении к людям. Отсюда ее лицемерие и скрытность, ставшие едва ли не основными чертами ее характера. Теодора постоянно лукавит, «играет роль», как «опытная актриса»; лишь после ухода гостей, оставшись дома одна, она «снимает маску», «заканчивает роль». Привычка лицемерить вытекает из внутренней опустошенности, холодности Теодоры; музыка «не вызывает в ней никакого чувства». Рафаэлю ни разу не удалось подметить у нее слез. Холодность и лицемерие питаются эгоизмом Теодоры. Она никого не любит, является «атеисткой в любви». Под «хрупкой и изящной оболочкой» таится у нее «сердце из бронзы». Ее отношение к Рафаэлю определяется страстью к богатству и роскоши. Рафаэль беден, у него нет ни гроша в кармане. Именно поэтому он для нее как бы даже не существует. Она ценит его только за его связи, видит в нем человека, при помощи которого можно проникнуть к герцогу Наварену. Препятствием к ее сближению с Рафаэлем является и его горячая любовь к ней. Он больше нравился бы ей, если бы был «надутым фатом» и «холодным калькулятором».

Под стать Теодоре и второй отрицательный персонаж романа — Растиньяк<sup>1</sup>, через посредство которого происходит знакомство Рафаэля с Теодорой. Так же, как и последняя, Растиньяк принадлежит к миру роскоши и богатства, к людям, делающим долги, наслаждающимся жизнью и «занятым тем, как бы прокутить свое состояние». Но если Теодора — образ человека, стихийно наслаждающегося своим богатством, то Растиньяк является и своеобразным идеологом подобного существования. Он осуждает людей, которые «трудятся», ибо полагает, что они «никогда ничего не добьются». К Рафаэлю и Теодоре приближается по своей духовной опустошенности, расчетливости и герцог Наварен, к которому стремится проникнуть Теодора. Он эгоистичен, холодно и оскорбительно вежлив с людьми, в которых

---

<sup>1</sup> В. Р. Гриб в своей интересной статье о «Шагреновой коже» Бальзака ошибочно видит в Теодоре и Растиньяке «людей, живших бурной жизнью», а Теодору именуется «обаятельной», не считаясь с резко отрицательной характеристикой, которую ей дает Бальзак. Большое сомнение вызывает и характеристика Полины и ее матери, как «бесцветных; добродетельных бедняков», которых «превосходят как личности» и Теодора, и Растиньяк, и участники оргии у Тайфера (В. Р. Г р и б, Избр. работы, Гослитиздат, М. 1957, стр. 253).



не заинтересован, он стыдится своего знакомства с Рафаэлем, ибо тот беден. Окруженный роскошью, он одновременно, по словам Рафаэля, «мелочен и ничтожен».

В «Шагреновой коже» имеется и обобщающая характеристика круга богачей. В швейцарском пансионе Рафаэля, больной, несчастный, почти умирающий, встречается с так называемым «порядочным обществом», которое составляют «бездельники с цветущими лицами», «скучающие старухи», «щеголихи, ускользнувшие от мужей с любовниками». Их основной завет: «смерть слабым!» С презрением и жестокой суровостью относятся они к тем, кто «болеет телом или духом», «беден или беспомощен», к тем, кто «мерзнет или задыхается от жары на своих чердаках» или же «сидит в одиночестве у холодного очага». Старики, умирающие, бедные девушки-бесприданницы, компаньонки относятся в их представлении к «париям».

Отрицательному образу богатой аристократки Теодоры противостоит положительный образ бедной девушки Полины, в которую, как и в Теодору, влюблен Рафаэль. Полина, в противоположность Теодоре, не имеет никакого отношения к той атмосфере роскоши и богатства, в которую погружена ее соперница. Она живет своим трудом, помогает вышиванием матери. Молчаливая, сосредоточенная, она всегда за работой: вышивает, раскрашивает экраны для продажи. Ее достоинство в наивности, в простодушной улыбке. Она напоминает героинь первых романов Бальзака, а также Джиневру ди Пьомбо из «Вендетты» или Катерину Крошар из «Побочной семьи». В ней нет ничего ни от «взбалмошных, светских кукол», ни от лицемерных, сухих и холодных женщин-аристократок. Роскошные особняки, блестящие экипажи, многолюдные улицы и театры окружают Теодору; совсем в ином районе Парижа, далеко от всякой пышности, шума, суеты, живет Полина. Когда Рафаэль впервые приходит к ней, он обращает внимание на то, что у дверей ее дома сидят женщины и болтают, как в провинции в «предпраздничные дни». Сначала его удивляет «простота нравов» обитателей улицы и дома, но потом он начинает понимать, что попал в «пустынный», глухой район Парижа, что неподалеку отсюда когда-то жил Руссо, что эта улица — «тупик» и вообще вся местность «запущенная».

Запущенность, простота упомянуты здесь не случайно. Как сфера патриархальных нравов, уравновешенности и покоя представлена в романе среда Полины. Созерцая занятых шитьем Полину и ее мать, Рафаэль поражается «прелестнейшей картиной во всей ее реальности, той скромной натурой, которую с такой наивностью воспроизвели фламандские живописцы». В мире богачей «нет соответствия между желаниями и средствами», в то же время здесь существует «полное соответствие» между стремлением и способностью его удовлетворить, полная «гармония между людьми и вещами», та полная «приспособленность» окружения человека к нему самому, которую Теофиль Готье, судя по его «*Jeunes Frances*», объявлял вообще присущей современной жизни. Ибо он рассказывал в своих новеллах о стенах комнаты, которые «знают» и «любят» живущего среди них человека, о креслах, которые «любовно протягивают к нему руки», о цветах, которые «склоняются к нему» и «приветствуют» его, о постели, которая «улыбается» ему, о солнце, «проникающем через окно» к нему «навстречу»<sup>1</sup>. И причину необыкновенной согласованности между человеком и окружающей обстановкой он совсем не приписывал патриархальным нравам или бедности, которая противостояла бы богатству. Но мир бедности раскрывается в романе и с другой стороны<sup>2</sup> — как сфера лишений, материального недостатка. Обездоленный, нуждающийся люд противостоит здесь миру богатства и роскоши. Рядом с гармоническими, уравновешенными образами Полины и ее матери мы встречаем в «Шагреновой коже» мальчика-трубочиста «в лохмотьях, с телом грязным от сажи», старого нищего, «болезненного, исстрадавшегося, в жалком тряпье». От Рафаэля мы узнаем о рабочем, семья которого голодает, о посыльном, находящемся в «нужде». Эти образы не выходят, правда в «Шагреновой коже» за пределы фона, за пределы второго плана романа. Нуждающийся, полуголодный люд не показан в

<sup>1</sup> Th. Gautier, *Jeunes Frances*, 1878, p. 196—197.

<sup>2</sup> Для понимания «Шагреновой кожи» буржуазным литературоведением весьма характерно, что Бардеш (указан. соч. стр. 334—347) в своем анализе «Шагреновой кожи» отмечает антитезу Теодоры и Рафаэля, но даже не замечает, что есть еще третий круг, к которому относится Полина, рассыльный, мальчик-трубочист; ему даже в голову не приходит, что Рафаэль стоит между кругом Полины и кругом Теодоры.

крупных масштабах, остается безыменным. Мы не знаем вообще сколько-нибудь подробно о старом нищем, мальчике-трубочисте, рассыльном, о бедном отце семейства. Атмосфера нищеты не воплощена в центральных образах произведения. Она, однако, оказывается весьма существенной деталью в общем колорите романа и существенна для характера главного героя произведения — Рафаэля де Валантена.

3

Образ Рафаэля лишней раз напоминает о том, что «Шагреновая кожа» стоит не только в ряду произведений тех лет о современности, но входит именно в ту их категорию, которая составляла тогда основное ядро прогрессивного лагеря литературы. Подобно Стендалю, Ж. Санд, Карру, Борелю, Бальзак раскрывает современную действительность как враждебную герою. Он показывает его в неблагоприятном, неуютном для него мире, устраняет ту гармонию между героем и средой, о которой столь хлопотали Поль де Кок и Готье. Герою романа является бедняк, неимуший студент, человек без доходов, без наследства. Писатель подробнейшим образом рассказывает про безденежье и нищету Рафаэля, который тратит три су в день на хлеб, два су на молоко, три су на колбасу; три су в день ему стоит комната, на столько же он сжигает за ночь масла в лампе; он носит фланелевые рубашки, чтобы не тратить на прачку более двух су в день; возвращается домой пешком, под дождем, по гололедице; в результате от дождя шляпа у него покособилась, превратилась в настоящую ветошь; иногда он, несмотря на всю эту строжайшую экономию, вынужден целый день ничего не есть. «Я посвятил свою жизнь науке и мысли,— признается он антиквару,— но они даже не прокормили меня».

Уравненный в своем материальном положении с бедняками, Рафаэль чувствует себя внутренне близким неимушим. Его мучает совесть за слова, обращенные к посыльному и произнесенные, как он сам выражается, «жестким тоном», мучает то, что эти слова были произнесены им, «братом этого человека, мною, кто так хорошо знал его нужду». Он ощущает пропасть, отделяю-

щую бедняка от богача: «Не считая, бросаем мы золото танцовщицам,— рассуждает он в те годы, когда стал богатым,— но торгуемся с рабочим, бедная семья которого ждет, когда будет заплачено по счету». Близко стоящий к обездоленным людям, Рафаэль оппозиционно настроен по отношению к имущим. Он чувствует свое резкое отличие от них: «Как мне бороться, мне, слабому, тщедушному, просто одетому, бедному, истощенному... с молодыми людьми, завитыми, красивыми, щеголеватыми, в галстуках, ...с богатыми, нагло расфуфыренными владельцами тильбюри». Он чувствует себя «униженным» среди роскоши, которая окружает Теодору. Свое отношение к жизни, вырастающее из близкого знакомства с нуждой, с лишениями, о которых «возбраняется говорить светским женщинам», он резко отграничивает от воззрений, свойственных людям, которые живут в сфере «роскоши и элегантности» и «смотрят на мир сквозь призму, золотящую мир и вещи». Именно за отсутствие у Полины подобного отношения к людям и вещам Рафаэль так восхищается ее жизнью. Смиренная бедность, патриархальная простота Полины «освежают» душу Рафаэлю. Возле Полины и ее матери он «примиряется с самим собой», обретает в них силу для своей уединенной трудовой жизни, для занятий наукой. С грустью вспоминает он впоследствии о годах, которые провел в маленькой комнатке в доме Полины, работая без отдыха день и ночь над своим сочинением. Находясь возле Полины, он отдается целиком своей «философской любознательности и чрезвычайной трудоспособности», «работе мысли, поискам идей, спокойному научному созерцанию», считая его «радостью превыше всех человеческих радостей».

Близость к нуждающемуся человеку, к Полине, чуждой миру роскоши и богатства, питает первоначальное мировоззрение Рафаэля, для которого высшим критерием являются интересы большинства общества и которое отличается по преимуществу социальным, антииндивидуалистическим характером. Живя в уединении, Рафаэль поглощен мыслью, устремленной к объективному миру, создает трактат о теории воли. Перед мощью воли не может устоять, по его представлениям, ничто в нравственном мире. Человек должен научиться ее сосредоточивать, уметь направлять ее на другие души. Важно,

однако, что воля, о которой рассуждает в своем трактате Рафаэль, имеет своей целью не только воздействие на сознание других людей, но и переустройство объективного мира, то есть победу человека над природой. Человеческая воля, по мысли Рафаэля, это «материальная сила, подобная пару». Человек, обладающий ею, «смог бы как угодно видоизменить все, даже законы природы, в соответствии с задачами человечества». Любопытны последние слова. Они лишний раз подчеркивают, что Рафаэль размышляет, создавая свой трактат, не о своих личных выгодах, а о задачах, которые стоят перед всем обществом.

Характерна для первоначального отношения Рафаэля к миру, для его готовности отдать все другим людям, сцена у антиквара. Рафаэль рассматривает передник тайтянки, средневековый требник, лютню, иллинойский томагавк, картины Тенирса и Сальватора Розы. Он мечтает в этот момент о перевоплощении, о выходе за пределы своего «я», о погружении в другие существования. Ему хотелось бы накинуть на себя и солдатский плащ, и лохмотья рабочего, и колпак фламандца. Он грезит о простой, спокойной, тихой «фламандской» жизни и в то же время думает о сражениях или дрожит от стужи, видя, как падает снег на картине Мьериса. Ему кажется, что перед ним стоит владелица средневекового замка. И вместе с тем он улыбается «дебелой крестьянке». Он «ловил все радости, постигал все скорби, овладевал всеми формулами бытия, расточая свою жизнь и свои чувства столь щедро, что стук собственных шагов отдавался в его душе, точно отзвук другого, далекого мира». Он готов, таким образом, «щедро» «расточить свою жизнь и свои чувства». Личные свои интересы он воспринимает как нечто ему чуждое и даже далекое от него.

#### 4

Однако не рассказу о нищенском материальном положении Рафаэля в бытность его студентом, не рассказу о его духовной щедрости, готовности отдать свои силы на благо большинства посвящает Бальзак «Шагреновую кожу». Нищенское материальное положение своего героя, его духовную щедрость он относит к начальному

периоду его жизни. Речь в «Шагреновой коже» идет о перерождении Рафаэля, подчинившегося миру богатства и отрекшегося от «трудового уединения», об его моральной и физической гибели.

Встреча с Растиньяком и знакомство с Теодорой производят разительные перемены во внутреннем мире Рафаэля. Пропаганда расточительства и эгоизма, которую последовательно ведут Теодора и особенно Растиньяк, оказывает деморализующее влияние на Рафаэля. Он «заражается проказой тщеславия», душа его «гниет», «охвачена гангреной», он оказывается больше не в состоянии обойтись без «проклятых утонченностей богатства». Если Полина «освежает» Рафаэлю душу, то Теодора «топчет» все его надежды», «ломает с беспечностью и жестокостью» его жизнь, разрушает его будущее. Под влиянием Теодоры Рафаэль бросает свои занятия наукой, порывает с «монастырской жизнью ученого», начинает мечтать о щегольских одеждах, кружевах, коврах, каретах, собственных особняках. Он смеется над тем временем, когда «жил великой мыслью, мечтой, ложью», он прокликает свою «скромную бедность», свою мансарду, «голую, холодную, неприбранную». Моральное развращение Рафаэля сказывается и на его поведении. Переходя в мир роскоши и богатства, Рафаэль становится постоянным участником оргий и вакханалий, пышных обедов и кутежей куртизанок и прожигателей жизни. Он «кидается в вихрь наслаждений», предается невероятным излишествам. Жизнь его была «слишком долгим молчанием». Теперь он готов «отомстить за себя всему миру».

Постепенное перерождение и моральное развращение Рафаэля, начавшееся с его знакомства с Растиньяком и с Теодорой, довершается его встречей с таинственным богачом, владельцем антикварной лавки, и обладанием фантастической шагреновой кожей, которая помогает Рафаэлю удовлетворить все его желания и совсем не случайно — в первую очередь его стремление к богатству, то есть укрепляет в нем те настроения, которые внушили ему Растиньяк и Теодора. Став обладателем всемогущей кожи, Рафаэль тотчас же получает по наследству огромное состояние. Уже не только на основании своего тяготения к миру роскоши и богатства, а на основании своего фактического социального положения

входит он в круг богачей. Перейдя в его собственность, кусок шагреновой кожи еще более основательно, чем это было в возможностях Растиньяка и Теодоры, выветривает из сознания Рафаэля его бывшее уважение к потребностям других людей. Став миллионером, он забывает о «щедром расточении своей жизни и своих чувств», о «задачах человечества», которые его занимали прежде. Воля, когда идет речь о Рафаэле — владельце шагреновой кожи, не имеет ничего общего с той волей, о которой мечтал Рафаэль, создавая свой трактат. Воля эта связана теперь с удовлетворением личных желаний самого Рафаэля.

Вместе с тем, присваивая Рафаэлю право обладать всем, чего только он не пожелает, шагреновая кожа обособляет его самого от других людей, замыкает его в пределы собственных, индивидуальных ресурсов — и тем самым ослабляет его. Приобретая богатство, Рафаэль опирается уже не на безграничные возможности человеческого общества, а на чрезвычайно мизерные возможности изолированного индивида, не способного в силу своей ограниченности вместить в себя все богатство и многообразие объективного мира. Эти мизерные возможности изолированного индивида не только ограничивают желания Рафаэля, не только оказываются им несоразмерными. Они приводят его в конечном счете к отказу от всякого желания, к смерти. И это происходит потому, что богатство достается Рафаэлю ценой его собственного существования. «Все ваши желания будут выполняться с точностью,— говорит Рафаэлю старик антиквар, передавая ему в собственность кусок шагреновой кожи,— но за счет вашей жизни. Круг ваших дней, очерченный этой кожей, будет сжиматься... соответственно силе и числу ваших желаний». Рафаэль вынужден, поскольку он опирается только на самого себя, на свое сознание и тело, ограничить свое существование «растительной жизнью», отречься от своей активности и стать «подобием автомата», вынужден, чтобы сохранить свои личные ресурсы — а только они и имеются у него теперь,— «отнять у души всю поэзию желаний». Если ранее для Рафаэля, даже еще в тот момент, когда он переступал порог антикварной лавки, высшей ценностью являлся объективный мир, то теперь такой ценностью становится его «я», его личное бытие. Раньше «стук соб-

ственных шагов отдавался в его душе точно отзвук другого, далекого мира». Теперь он думает только о том, как бы «на несколько лишних дней сберечь свою раковину, сделать нечувствительным приближение смерти». И эта мысль становится для него «основой его поведения, единственной верной формулой человеческого бытия». Существование, подчиненное идее эгоистического самосохранения, делается для него «единственно правильной жизнью, настоящей жизнью». В его существование входит «глубоко эгоистическая мысль» и «поглощает вселенную». Ему представлялось, что «вселенной больше нет, — вселенная сосредоточилась в нем».

Шагреновая кожа усиливает зароненный в сознание Рафаэля Растиньяком и Теодорой индивидуалистический принцип отношения к жизни. Она заслоняет от него жизнь и потребности остальных людей, сосредоточивает его внимание на собственных переживаниях и в конце концов приводит его к самоуничтожению. Таков результат его знакомства с Растиньяком, Теодорой, стариком антикваром. Таков результат его измены первоначальным юношеским мечтам о работе на пользу всему человечеству. Обогащение и тем самым индивидуалистическая изоляция человека отождествляется в романе с гибелью человека. Индивидуализм влечет за собой смерть — таков итог романа.

И здесь становится совершенно очевидным преимущество бальзаковского решения вопроса о богатстве. Ту же тему губительного влияния богатства на человека вслед за Бальзаком в 1833 году развивает в своих романах «Под липами» и «Слишком поздно» Альфонс Карр. Та же речь о внутреннем мире материально обеспеченного человека идет и в романах Жорж Санд 1832 года («Индиана» и «Валентина»). Карр, однако, не связывает обогащение человека с усвоением им индивидуалистического отношения к миру. Он подчеркивает, так же как Жорж Санд, что результатом обогащения является моральная развращенность, огрубение, духовное оскудение человека. Он утверждает, что богатство влечет за собой нравственную деградацию человека, делает последнего легковесным, непостоянным, в то время как отсутствие богатства обуславливает духовный расцвет личности. Бальзак, в противоположность Карру, подвергая критике богатство, обличает капитализм как



господствующую форму современной человеческой культуры. Именно поэтому гибельным для человека он признает не само богатство, а прежде всего частную форму его присвоения, усматривает в качестве главного порока богатства то, что оно тесно связано с индивидуалистическими тяготениями, и видит именно в отъединенности от других людей причину морального падения человека. Поэтому же он не противопоставляет богатству бедность, опрощение, аскетизм, не проповедует, как Карр, отрешение от материального мира, презрение к нему, не призывает назад от капитализма к патриархальным формам жизни. По существу он склоняется к мысли, абсолютно чуждой Карру, к мысли о том, что общество должно властвовать над материальными ценностями, к мысли об общественном владении богатством. Признавая благодетельное влияние Полины на Рафаэля, Бальзак все же в центре своего романа ставит не ее, а самого Рафаэля. А Полина совершенно закономерно представляется ему «призраком Дамы», изображенной средневековым поэтом Антуаном де ля Саль, призраком, который «хочет защитить свою страну от вторжения современности».

Сознание Рафаэля представлено у него более разносторонним, нежели сознание Полины. Истоки первоначального мировоззрения Рафаэля не сводятся к влияниям Полины. Они коренятся и в тех впечатлениях, которые получает Рафаэль во время своих встреч с городской беднотой. Эти встречи продолжают будоражить его совесть. Благодаря им он до самого своего конца не освобождается полностью от идейных и жизненных навыков, усвоенных в годы его «трудового уединения». Уже после встречи с Растиньком и знакомства с Теодорой и даже после того как он становится обладателем шагреновой кожи, в нем вновь и вновь вспыхивает неприязнь и ненависть к богачам, он ощущает органическую близость к неимущим. Отсюда мысли Рафаэля о рабочем, о посыльном, о владельцах тильбюри, возникающие у него в период его увлечения Теодорой, его мысли о «порядочном обществе», рождающиеся в его сознании в то время, когда он, богатый, но умирающий, живет в швейцарском пансионе.

Внутренняя расщепленность Рафаэля, обусловленная двойственностью его положения между общественными

«верхами» и «низами», порождает глубокий трагизм его образа. Поражение Рафаэля-бедняка воспринимается как трагическое обстоятельство. Судьба Рафаэля вызывает не только интерес, любопытство, но также самое глубокое сочувствие, жалость. Он оказывается невинным в своем падении, представляется беспомощным перед лицом сил, которые на него обрушились. Силы эти, воплощенные в образе старика антиквара, который своим подарком довершает моральное падение героя романа, не случайно изображаются несоизмеримыми с Рафаэлем по своему безграничному превосходству над ним. Чтобы усилить эту их несоизмеримость, Бальзак делает их принципиально отличными от реальных явлений, среди которых живет Рафаэль, и в то же время заставляет господствовать эти силы над реальными людьми и вещами. Бальзак освобождает эти силы от подчиненности законам природы, наделяя их особой, специфической энергией, приписывая им могущество, выходящее за пределы обычного, могущество ненатуральное, сверхъестественное.

И здесь приобретают решающее значение фантастическое начало и его роль в романе. На первый план выступают существующие в произведении соотношения и связи фантастических явлений с картинами и образами реального мира. Двуплановость романа, сочетание в нем реализма с фантастикой, оказывается решающей для его смысла.

## 5

Бальзаковский роман «Шагреновая кожа» среди современной ему художественной литературы, точнее, среди современных ему романов, занимает в самом деле довольно своеобразное положение. Положение это во многом определяется теми литературными взглядами, которые разделял в то время писатель. Бальзак, судя по его очеркам «О литературных салонах» и «Романтические акафисты», принимал активное участие в борьбе, которую вели в те годы многие писатели Франции вокруг наследия прогрессивного романтизма. Он примыкал тогда к противникам этого направления. Но для Бальзака в прогрессивном романтизме были более всего чужды характерные для всего романтического направле-

ния элементы художественного идеализма, ирреалистические мотивы и тенденции. Он возражал по сути дела против романтизма в целом, против романтического художественного метода.

Против романтического пренебрежения к действительности, против субъективных эмоций, вытесняющих объективное изображение предмета, и направляет свой роман Бальзак. Недаром в нем такое значительное место занимают описания реальной обстановки, в которой протекает действие, описания вещей, среди которых живет, трудится и предается размышлениям герой. Бальзак поступает в противовес установкам Планша — изображать человека вне среды — и в полном соответствии с требованиями тех критиков, которые утверждали, что окружение характера не менее важно для художественного изображения, чем сам характер; «Шагреновая кожа» вбирает в себя изображение вещей, оставлявшихся романтиками за пределами художественного произведения. В пустом, лишенном материальных предметов пространстве или среди нейтральных по отношению к характеру вещей действовали герои Шатобриана («Рене»), Констан («Адольф»), Нодье («Жан Сбогар»). У Бальзака производится детальный учет вещам, составляющим костюм Рафаэля. Состояние шляпы Рафаэля, его туфель, его фланелевых рубашек — все это интересует писателя. Он принимает во внимание предметы питания Рафаэля — хлеб, молоко, колбасу, знает, сколько Рафаэль сжигает за ночь масла, знает, какая погода на улице, по которой ходит Рафаэль, — гололедища или мокрый снег. Столь же вещественно осязаемым представлен и мир Теодоры. Благоуханная прическа, ковры, кружева, драгоценности — вот тот комплекс вещей, составной частью которого является она сама.

И дело не в самих по себе вещах, которые часто только уточняют объективное положение человека. Дело в том, что человек ограничен в своих действиях вещами, или, точнее, своим положением в мире. Он поступает в соответствии со своим реальным окружением, подчиняет свои мысли среде. Так, для Теодоры «составляют всё» ее собственная карета, ложа, шляпа. Рафаэль вынужден сам убирать свою комнату, сам покупать провизию, беречь свой костюм, сократить до минимума свои расходы, потому что для нормального существова-

ния ему не хватает материальных ресурсов. Адольф, Рене, Жан Сбогар мечтали, предавались размышлениям, влюблялись, и только. Рафаэль размышляет, влюбляется, мечтает, но, кроме того, еще нуждается и недоедает, то есть находится в зависимости от своего материального положения, а это последнее оказывается определяющим и для его духовного мира.

## 6

Но своеобразие «Шагреновой кожи» в том-то и состоит, что рядом с кругом причинно обусловленных явлений в ней присутствует и круг явлений, не подчиненных материальной необходимости, как бы вырванных из причинно-следственных отношений. Рядом с совершенно точными, реалистическими описаниями и рассказами мы обнаруживаем в романе всякого рода олицетворения, максимально освобожденные от всего конкретного, тяготеющие к образам-схемам. Стоит вспомнить в этой связи описание жизни Рафаэля после его чудесного обогащения, образы ученых, которые пытаются раздробить и сжечь кусок шагреновой кожи, аристократов на курорте, крестьян, с которыми Рафаэль встречается в Швейцарии. Особенно ярко эта двойственность романа и его стиля сказывается в отличии Рафаэля от старика антиквара.

Если Рафаэль существует в реальном мире и его поведение определяется закономерностью этого мира, то совершенно иным представляется существование старика антиквара, который появляется впервые перед Рафаэлем «из полутьмы», в «центре красноватого круга», «загорающегося» на фоне «мрака». Когда антиквар предстает перед Рафаэлем, в полутемноте сначала видно только его лицо. «Можно было подумать,— резюмирует автор впечатления Рафаэля,— что это лицо повисло в воздухе». Автор прямо заявляет, что при этом не слышно было, как тот вошел: он «молчал и не двигался». Рафаэлю кажется, будто старик «вышел из соседнего саркофага». Автор говорит об антикваре как о «подобии призрака». Столь же чудесной, фантастической, сверхъестественной представляется и шагреновая кожа, которую антиквар дарит Рафаэлю. В ней поражает уже то,

что она в своем существовании не подчиняется законам физики и химии; ее не в состоянии расплющить механический пресс, под воздействием которого разлетается на мельчайшие осколки стальная плита. На нее действуют фтористой кислотой, хлористым азотом, сильным электрическим током, вольтовой дугой. А она сохраняет свой прежний вид. Она изображена как явление мистического, иррационального порядка.

Другой чертой, также одинаково присущей антиквару и куску шагреновой кожи, является их невероятное, фантастическое могущество. Шагреновая кожа обладает, по словам антиквара, грозной силой, способностью сокращаться в своих размерах до минимума и сохраняет при этом загадочное влияние на судьбу человека, ею владеющего. Она в состоянии перевернуть в одно мгновение его жизненный путь, сделать бедняка богачом. Она может в то же время уничтожить человека, превратить цветущего юношу в тяжело больного, умиравшего. То же всеисилие отличает и антиквара. При виде его у Рафаэля рождается «необъяснимое предчувствие какой-то необычайной власти». По собственным словам старика, он «прогуливается по вселенной, как по собственному саду», нога его «ступает по высочайшим горам Европы и Азии». Он изучил «все человеческие языки», «воскрешает» в своем воображении «целые страны, картины разных местностей, виды океана», «создает» в своей душе «вселенную». Он обладает даром «угадывать мысли самых скрытных людей». На его лице можно прочесть «спокойствие всевидящего бога» или же «горделивую мощь все видевшего человека».

В шагреновой коже, так же как в старике антикваре, Бальзак воплощает совершенно реальное явление — власть, силу, которую приобретают в современном ему обществе деньги. Шагреновая кожа, как уже указывалось выше, передает во владение Рафаэля колоссальное состояние, отрывает его от мира нужды. В старике антикваре следует отметить тесную связь его деятельности с накоплением денег. Это не только коллекционер предметов искусства, культуры, он еще и ростовщик. Антиквар рассказывает Рафаэлю о своих бесконечных путешествиях, о том, что он был всюду — и в Китае, и в арабских странах, и во всех европейских столицах,

и в Северной Америке. И вот любопытно, что всюду, где бы он ни бывал, он занят только приобретением богатства — покупкой и продажей, ссудами, векселями — в вигвамах индейцев он «оставляет золото», в европейских столицах «подписывает контракты», китайцу «ссужает деньги». Создавая образы шагреновой кожи и старика антиквара, Бальзак совершенно четко указывает на социальное зло, господствующее в окружающей жизни, дает точную диагностику этого зла. В романе речь идет не об особой сфере бытия и вместе с тем не об особом состоянии сознания Рафаэля, порождающем фантастические грезы. Фантастическое не является здесь продуктом воображения, производным от фантазирующего субъекта. Оно отражает процесс, совершающийся вне сознания, независимо от воли и желания человека, процесс объективный. Фантастика у Бальзака отражает реальный мир. Вымысел подчинен у него реализму. Фантастика только форма и при этом форма того же реального мира, а не особая стихия бытия. В этом специфика фантастического у Бальзака, резко отличающая его от реакционных романтиков, для которых фантастическое всегда носило религиозно-мистический отпечаток, всегда присутствовало среди реальных явлений как своего рода вестник потустороннего мира и при этом проникало в круг реальных явлений только через сознание субъекта, через его воображение, грезы.

В то же время, создавая образы антиквара и шагреновой кожи, Бальзак особо подчеркивает стихийный, иррациональный характер власти денег. Он рассматривает власть денег как явление вполне реальное, земное, но только непознаваемое, необъяснимое с точки зрения человеческого разума. Обращая особое внимание на то, что власть денег в современном обществе относится к числу явлений необычных, нарушающих привычный, столетиями заведенный ход вещей, Бальзак в соответствии с этим решительно отстраняется в «Шагреновой коже» от бытового реализма польдекоковского типа, изображавшего существующее как абсолютно понятное, полностью укладывающееся в рамки общепринятых представлений. Уже самое наличие в романе образа Рафаэля, самая его жизнь до встречи с антикваром указывали на принадлежность Бальзака к прогрессивному лагерю литературы того времени.

Жизнь совсем не представлялась Бальзаку сплошным праздником, непрерывной серией развлечений и удовольствий, как силился утверждать Поль де Кок, по крайней мере в своих романах 20-х годов. Бальзак продемонстрировал на судьбе Рафаэля неприглядность современной действительности, ее неприспособленность для человеческого счастья.

Рассуждая в конце 1830 года в «Письмах о Париже» о современной литературе, Бальзак подчеркивал как основное в ней — скепсис, нигилизм, свойственный ей пафос отрицания и разочарования. Наиболее значительные произведения 1830 года — «Красное и черное» Стендаля, «Исповедь» Жанена, «Историю короля Богемии» Нодье и свою собственную «Физиологию брака» — Бальзак относит именно поэтому к «школе разочарования», утверждая, что каждое из вышеупомянутых произведений «отнимает какую-нибудь иллюзию», а все они в целом источают «дух эпохи, трупные запахи умирающего общества». Еще в большей степени, чем образ Рафаэля, принадлежность Бальзака к прогрессивному литературному лагерю подчеркивают образы антиквара и шагреновой кожи и вообще стихия фантастического в романе. Нельзя забывать, что в этой стихии заложена гибель Рафаэля. Именно она ломает его судьбу и по своей функции в романе вполне уравнивается с тем зловредным влиянием, которое распространяется на Рафаэля от Теодоры и Растиньяка. Бальзак как бы заявляет своим романом о неблагополучии, царящем в мире, где существуют гибельные для человека и в то же время непонятные, рационально необъяснимые факты и явления.

Наличие фантастического в романе и в этом отношении, следовательно, определяется самим характером действительности. Создавая образы антиквара и шагреновой кожи, Бальзак ощущает объективную необходимость капиталистического наступления на старый мир, одряхлевший и постепенно утрачивающий право на существование. Он ощущает историческую неизбежность власти денег, которую несут с собой антиквар и шагреновая кожа. Против власти денег ничего не могут поделать силы старого мира. Ибо сами по себе они не представляют собой чего-то принципиально отличного от новых властителей. Совсем не случайно в этом отноше-

нии, что Рафаэль у Бальзака не просто бедняк, не крестьянин, не ремесленник, а обедневший дворянин. Именно его происхождение, его детство, проведенное в кругу материально обеспеченных людей, облегчают его переход в круг богачей. Зародыши расточительства в его сознании проистекают именно отсюда. Правда, они не могут полностью уничтожить в нем его глубокое духовное благородство, его внутреннюю сопротивляемость миру денег, его сочувствие обездоленным, его ненависть к богачам и протест против их существования.

Интересно в этой связи, что мотивы ненависти и протеста, содержащиеся в «Шагреновой коже», а также критический, разоблачительный пафос, пронизывающий весь роман, остаются непонятыми Теофилом Готье. В своей книге о Бальзаке, вышедшей в 1858 году, Готье рассматривает «Шагреновую кожу» как произведение, сделавшее имя Бальзака «бессмертным»<sup>1</sup>. «До сих пор романы,— пишет Готье,— ограничивались изображением единственной страсти— любви, но показывали любовь в идеальной сфере, за пределами жизненной необходимости». Персонажи прежних, «исключительно психологических» романов, по словам Готье, «не ели, не пили, не имели ни жилища, ни счета у портного». Они «двигались в абстрактном пространстве, как в трагедии. Когда они хотели путешествовать, не заботясь о получении паспорта, то брали с собой несколько пригоршней бриллиантов и оплачивали этой монетой ямщиков»<sup>2</sup>. Бальзак, утверждает Готье, руководствуясь «глубоким инстинктом реальности», понял, что «в современной жизни... господствуют... деньги». Он «имел смелость представить в «Шагреновой коже» любовника, озабоченного не только тем, как затронуть сердце любимой, но еще и тем, достанет ли у него денег, чтобы оплатить извозчика»<sup>3</sup>. Готье всемерно приветствует, таким образом, у Бальзака изображение реальной современной жизни, которая окружает героя, точнее говоря, приветствует изображение быта, поверхностных явлений действительности. Он только не желает признавать какие-либо противоречия между героем и его окружением и

---

<sup>1</sup> T h. G a u t i e r, H. de Balzac., P. 1858, p. 38.

<sup>2</sup> Т а м ж е, стр. 37.

<sup>3</sup> Т а м ж е, стр. 37—38.



тем самым вычеркивает из романа ту атмосферу не-удовлетворенности, недовольства, которую распространяет вокруг себя Рафаэль. Мир и герой находятся между собой, по мысли Готье, в полном согласии, в полном соответствии друг с другом. Остается вне поля зрения Готье и фантастика в романе. И это потому, что Готье считает власть денег не трагическим, а само собой разумеющимся обстоятельством современной жизни. Он не усматривает необходимости изображать ее как фантастическое явление. В фантастическом, как показывают новеллы Готье из цикла «Молодая Франция» (1833), он видит только производное от ненормального, болезненного душевного состояния героя. Фантастику в «Шагреновой коже» он игнорирует именно в силу ее реалистического характера.

## Л 7

Реалистический характер фантастики Бальзака не должен, впрочем, совершенно заслонять того субъективного в ней, что связано с настроениями писателя осени 1831 года, когда он заканчивал «Шагреновую кожу». А эти настроения, как показывают многие авторские рассуждения в романе, были по своей окраске весьма пессимистичны. О мизерности человеческого рода, о «жалких» людях, пришедших на смену гигантам прежних времен, о «выродке грандиозного типа» узнаем мы из романа. Характерны также размышления Бальзака о бренности человеческого существования, о тщете человеческой славы. «К чему наша слава, наша ненависть, наша любовь? Если суждено нам стать в будущем неосязаемой точкой, стоит ли принимать на себя бремя бытия». Характерны, наконец, соображения Бальзака о слабости и несовершенстве человека. «Человек во всех своих поступках проявляет свойственные ему непоследовательность и слабость... Здесь на земле ничто не осуществляется полностью, кроме несчастья».

Всем этим пессимистическим суждениям соответствуют ощущения Рафаэля, который чувствует себя покинутым, одиноким. Он остался «без родных, без друзей, совсем один среди ужасной пустыни — пустыни мощной, пустыни одушевленной, живой, где все вам враги, больше того, все к вам безразлично». Он грустит о

«гибели» «молодых талантов», оставленных без поддержки друзьями, возлюбленной, «загнанных в мансарду». Чувство одиночества, охватывающее Рафаэля, не случайно. Оно связано с тем ощущением беспомощности, которое Рафаэль испытывает перед лицом ужасной силы, сломавшей его жизнь. Оно связано и сострахом Бальзака перед растущей исторической силой, силой денег, которую писатель воплотил в образах антиквара и шагреневой кожи, продемонстрировав, как она властно вторгается в жизнь и коверкает человеческие судьбы. Бальзак не обнаруживает в реальном мире ничего, что можно было бы противопоставить богатству в качестве явления, столь же могущественного, как оно. Ничего не могут поделаться с нарастающей властью денег, со все увеличивающимся засильем «всаднического класса» и народные массы, вызывающие у Бальзака совершенно явные симпатии.

И это тем более, что в народе, энергией и благородством которого восхищается как раз незадолго до выхода в свет «Шагреневой кожи» Бальзак (ср. очерк, напечатанный в августе 1831 года, «Две встречи в один год»), писатель видит прежде всего антифеодальную силу, направленную против знатности, а не против богатства. Народ, во всяком случае, представляется Бальзаку безразличным к власти «всаднического класса». Именно поэтому Рафаэль, выступающий в романе как лицо, исполненное сочувствия народным силам, терпит поражение, гибнет, в то время как Растиньяк, Теодора, антиквар продолжают существовать и наслаждаться жизнью.

Отсюда, то есть из сознания неборимой угрозы, которую представляет для общества власть денег, идет и тот мрачный налет, которым окрашивается в романе фантастика. С началом разрушения отождествляется власть денег у Бальзака. Первые признаки грядущей гибели общества видит он в торжестве фантастики. Вступление на историческую арену капитала представляется ему своеобразным началом конца. Ибо дело не только в том, что антиквар и находящаяся в его собственности таинственная шагреневая кожа раскрываются у Бальзака как явления, независимые от человека, непонятные ему. Дело в том, что в мире нет на них управы, нет никого, кто бы их одолел.

Бальзак не раз на протяжении своего творческого пути был охвачен настроениями пессимизма, страха и разочарования, не раз поддавался воздействию мистики и религии. Он, однако, всегда потом вновь возвращался к реальной действительности, обретая в ней опору для борьбы со злом. Один из подобных кризисов пережил Бальзак и осенью 1831 года, когда он заканчивал «Шагреновую кожу». Кризис этот, правда, сопровождался и взлетами оптимизма, который базировался на впечатлениях Бальзака от народных движений 1830—1831 годов. Стоит вспомнить в этой связи бальзаковский очерк 1831 года «Две встречи в один год».

Бальзак в 1830—1831 годы был всего ближе, судя по его пессимизму и пораженческим настроениям тех лет, к «неистой школе», к Гюго, Ф. Сулье и еще более к Борелю. В 1832 году этот кризис несколько утратил свою остроту и получил к тому же некоторое, пусть иллюзорное, преодоление в связи с легитимистским «обращением» Бальзака. Писатель, во всяком случае, отходит, начиная с 1832 года, от «неистой школы» с ее абсолютным пессимизмом. Об известной смягченности кризиса, который, правда, осложняется наличием у Бальзака 1832—1835 годов скептических мотивов, свидетельствуют повести 1832 года — «Полковник Шабер» и «Турский священник». При этом мотивы скепсиса проявляются наиболее выразительно именно в последней.

---

*Глава VII*  
**ДВЕ ПОВЕСТИ 1832 ГОДА**

1

**В** новелле «Полковник Шабер», появившейся в феврале — марте 1832 года, через семь месяцев после издания «Шагреновой кожи»<sup>1</sup>, Бальзак придерживается той же установки на изображение современности. На первый взгляд эта установка, правда, представляется в «Полковнике Шабере» несколько ослабленной. В новелле уже нет той острой злободневности, тех намеков на события сегодняшнего дня, которыми пестрели многие страницы «Шагреновой кожи». При ближайшем рассмотрении, однако, обнаруживается ошибочность этого первоначального впечатления. Если «Полковник Шабер» не содержит в себе злободневных намеков, то очень существенна для новеллы внутренняя связь ее основной идеи с современностью. Связь эта притом выступает в формах, гораздо более конкретных, гораздо менее фантастических, нежели она проявлялась в «Шагреновой коже».

Чтобы правильно понять основную направленность «Полковника Шабера», следует отчетливо представить

---

<sup>1</sup> Первоначально в феврале — марте 1832 года рассказ под названием «Мировая сделка» был опубликован в журнале «Артист». В том же году, переименованный в «Графа Шабера», он был напечатан в сборнике разных авторов «Всякая всячина». В 1835 году под названием «Графиня-двумужница» рассказ был включен в IV том «Сцен парижской жизни». В 1844 году, озаглавленный «Полковник Шабер», он вошел в состав «Человеческой комедии».

себе общественно-политическую ситуацию, сопутствующую появлению рассказа. Осень и зима 1831—1832 годов, отделяющие опубликование «Полковника Шабера» от выхода в свет «Шагреновой кожи», прошли в обстановке очень бурных событий. В конце 1831 и в первые месяцы 1832 годов в разных местах страны, в том числе в Париже, возникают многочисленные «голодные беспорядки», кровавые столкновения с войсками и полицией. В течение всей второй половины 1831 года и в первой половине 1832 года развивает активную деятельность оппозиционная печать, преследующая в своих выступлениях правительство и крупную буржуазию. На эти месяцы падает бесчисленное количество конфискаций газет и весьма нередкие процессы по делам печати. Особенно бурно проходит в январе 1832 года в Париже так называемый «процесс пятнадцати», к которому были привлечены члены Комитета республиканского «Общества друзей народа», выпустившего к этому времени огромное количество оппозиционных брошюр.

Все эти волнения и беспорядки концентрируются вокруг основного события этого времени, открывающего собой новую страницу в истории классово-борьбы эпохи, вокруг рабочего восстания в Лионе, разразившегося в ноябре 1831 года. Восстание это началось со стачки рабочих шелкоткацкой промышленности, вызванной попытками фабрикантов снизить сделные расценки. Провокационные действия буржуазной национальной гвардии вынудили рабочих взяться за оружие. Стачка переросла в вооруженное столкновение рабочих с правительственными войсками, причем рабочие в течение трех дней держали весь город в своих руках, а поражение потерпели только под натиском войск, присланных из Парижа. После ноябрьских событий 1831 года в Лионе «третье сословие» предстало перед всеми расколовшимся на две части: на «верхи» и «низы», на буржуазное меньшинство и народное большинство, на крупных собственников и неимущих. Уже не сословные привилегии, не происхождение, а материальные преимущества, богатство, собственность оказываются главным препятствием для народа на пути к счастью и благосостоянию. Недостаточность юридического равенства, правда, впервые обнаружилась еще в конце XVIII века, вызвав за-

говор Бабефа. Однако то обстоятельство, что подлинное равенство неотделимо от равенства имущественного, затемнялось в течение более чем тридцати лет тем, что во время Империи и Реставрации было во многом утрачено юридическое равенство. События июля 1830 года снова поставили — хотя и не разрешили — вопрос о юридическом равенстве. Лионские события 1831 года лишней раз подчеркнули, что собственность портит, искажает нормальные человеческие отношения. Последние вступили в прямое противоречие уже не только с юридическими, но и с экономическими связями членов общества.

Именно это противоречие имеет в виду один из главных персонажей «Полковника Шабера» — адвокат Дервиль, когда он заявляет, что «одной из особенностей добродетели» является ее «несовместимость с собственностью». Заявление же Дервиля тем более значительно, что он формулирует, таким образом, идейно-политическую направленность бальзаковского рассказа, его центральный сюжетный конфликт — столкновение Шабера с графиней Ферро. В этой связи вполне закономерно, что «Полковник Шабер» появляется после первого лионского восстания. Конечно, вопрос о «низах» и «верхах» «третьего сословия», о различии между ними, всплывал в сознании Бальзака уже неоднократно и в 20-х годах, а особенно в 1830—1831 годах. Он был поставлен уже в «Кодексе честных людей» (1825), в очерках начала 1830 года, в «Шагреновой коже» и в очерках середины и конца 1831 года: итоги июльской революции, предательство буржуазии по отношению к народным массам — ее союзнику по борьбе с дворянством, — стали ясными уже с первой половины 1831 года. В середине этого года, как свидетельствуют очерки, еще более укрепилась мысль о расколе «третьего сословия», о возможности вражды и борьбы между пролетариатом и буржуазией. Бальзак, правда, еще колебался в это время. Лионское восстание ноября 1831 года положило конец его колебаниям. Общественно-политические позиции писателя как автора «Полковника Шабера» отразили ненависть народа к собственническим, стяжательским чувствам и настроениям.

В основе «Полковника Шабера» лежит конфликт, борьба, противоречивость, антагонизм реальных сил дей-

ствительности. Если ранние романтики — Шатобриан, Сенанкур, Констан, Нодье рисовали в своих повестях пассивное противостояние чуждых друг другу сил, если такое же пассивное противостояние пытались возродить в 30-х годах реакционные литературные деятели вроде Сент-Бева («Сладострастие»), если тяготение к лирической прозе, к бессюжетному повествованию обнаруживаются в это же время и некоторые писатели прогрессивного лагеря, например Карр, то Бальзак в «Полковнике Шабере» отказывается от подобных тенденций. В то же время чуждой Бальзаку осталась и позиция тех литераторов, которые, подобно Полю де Коку, призывая к изображению конфликта, выступая за сюжетную прозу, ограничивали, однако, борьбу столкновением чуждых друг другу характеров, не обнаруживая тем самым никаких противоречий в самой жизни, из которой эти характеры вырастают.

Бальзак не отменяет сюжетный конфликт как основу художественного изображения мира. Он только не желает сводить конфликт враждебных сил к борьбе абстрактных характеров, отвлеченных страстей или чувств. Бальзак в то же время отвергает и тот тип конфликта, который выдвигался Борелем и Виктором Гюго и вытекал из наличия в обществе сословного неравенства. Именно равнодушие к сословному неравенству, к гнету деспотизма, характерное для Поля де Кока и Готье, делает понятным, почему их герой живет в соразмерных ему условиях, в соответствующей его желаниям среде. Положительный герой Гюго и Бореля существует во враждебном ему мире, ему отовсюду угрожают опасности, ему все время надо быть начеку, если он не хочет погибнуть. Герою Гюго не только недостает социальных преимуществ, привилегий. Он лишен самых элементарных человеческих прав, противостоит как отверженное, гонимое существо господам положения, представителям господствующих сословий.

А у Бальзака решающими для изображения мира становятся имущественные отношения людей, отношения бедности и богатства, то есть не сами по себе страсти или чувства персонажей, а объективное положение последних. В «Полковнике Шабере» вступают в конфликт душевные тяготения и склонности людей, лишенных собственности, и людей, обладающих ею. К борьбе

за собственность сводятся взаимоотношения героя рассказа — Шабера и его бывшей жены, графини Ферро. Шабер, полковник наполеоновской армии, официально признан убитым на поле сражения, в Германии: его не нашли среди живых. Вдова наследовала его состояние, вышла замуж за графа Ферро и имеет от второго мужа двух детей. Но Шабер уцелел, отделался только тяжелым ранением и возвращается в годы Реставрации во Францию. Никто, однако, не узнает его, не верит ему, что он действительно Шабер, никто не дает ему этого имени. Не признает Шабера и его жена, ибо не желает терять присвоенное ею его состояние, а также свое положение в обществе, которое она получила в результате второго брака,— она «жаждет уничтожить его социально».

Поступками графини Ферро по отношению к Шаберу движут чисто материальные интересы. Она выступает против него как собственница. Действия ее подчиняются нормам гражданского права, регулирующего отношения между владельцами имущества. Недаром такое значительное участие в ее атаках на Шабера принимает нотариус Дельбек, не случайно, что такую активность для защиты своего клиента Шабера развивает нотариус Дервиль. Подробное описание конторы Дервиля и портреты работающих в ней клерков не случайно открывают собой рассказ. Они как бы настраивают на определенный тон все повествование, подчеркивают, что предметом произведения является юридическая тяжба. Враждебный герою мир, обрисованный в «Шагренево́й коже» в чертах сказочных и чудесных, окруженный таинственностью и атмосферой сверхъестественности, приобретает в «Полковнике Шабере» реально ощутимые формы, выступает в форме юридически закрепленных имущественных отношений<sup>1</sup>.

При помощи центрального сюжетного конфликта новеллы раскрывается и образ главного врага героя, его бывшей жены графини Ферро. Определяющей чертой графини Ферро является ее «жадность» и «алчность». Она не только сумела захватить львиную долю состояния своего бывшего супруга, не только располагает к середине

---

<sup>1</sup> Подробнее об изображении буржуазной материальной практики в произведениях Бальзака см. в статье И. Тэна о Бальзаке.



своего «вдовства» сорока тысячами ливров годового дохода. Она становится накопительницей материальных ценностей. При помощи нотариуса Дельбека, ловкого дельца и проходимца, она спекулирует на «колебании биржевых курсов» и росте цен на недвижимое имущество. Она не останавливается и перед прямой кражей. Получив в наследство от Шабера львиную долю его состояния, она пренебрегает желанием завещателя передать четвертую часть этого состояния парижским приютам. «Супруга ваша,— рассказывает Шаберу Дервиль,— не постеснялась обмануть бедняков. В описании, где она... сочла излишним показать наличные деньги и драгоценности, указано лишь незначительное количество серебра, обстановка же оценена в  $\frac{1}{3}$  подлинной ее стоимости — чтобы увеличить долю графини... На всем она сумела получить выгоду, а приютам досталось всего 75 тысяч франков». Алчность и жадность графини Ферро обусловили такие черты ее натуры, как жестокость и бессердечие, искусственность, двуличие и фальшивость. Заботы, которыми она окружает Шабера, не отражают ее подлинных чувств, служат только «приманкой» для полковника. Будучи абсолютно равнодушной к своему бывшему мужу, к тому тяжелому положению, в которое он попал, она стремится запрячь его в сумасшедший дом, завлечь в ловушку. Свои подлинные намерения она прикрывает мнимой ласковостью, представляется не той, какой является на самом деле. Характерно сравнение графини с актрисой, напоминающее об образе Теодоры из «Шагреновой кожи». Как и Теодора, едва оставшись одна, она сбрасывает «личину спокойствия, которую... носила перед графом Шабером,— так актриса, закончив мучительный пятый акт, без сил возвращается со сцены... оставив зрителям образ, на который она уже никак не похожа сейчас».

## 2

Стремление вывести сюжетный конфликт из имущественных отношений персонажей, из их борьбы за наследство, состояние, собственность, сделать эту борьбу главной и определяющей будет свойственно последующим произведениям Бальзака и станет типичной чертой его искусства, его отличительной особенностью.

Это стремление впервые наметилось, впрочем, у Бальзака уже в его повести начала 1830 года «Опасности беспутства». Создавая эту повесть, Бальзак отверг положение романтической эстетики, по которому «собственнические чувства» не допускались в сферу сюжетного конфликта. Он, однако, столкнул там между собой лишь представителей различных социальных групп, представителей дворянства и буржуазии (графиня де Ресто и Максим де Трайль с одной стороны, Гобсек и граф де Ресто — с другой). В конфликте находились, иными словами, только отрицательные персонажи, неспособные вызвать к себе подлинного интереса и сочувствия, вызывавшие только враждебные чувства, чувства осуждения или презрения. Действующие лица, вроде Дервиля или Фанни Мальво, оценивавшиеся автором положительно, оставались вне конфликта. Они были введены в рассказ лишь для углубления характеристики главных действующих лиц (Фанни Мальво) или же только в качестве простых наблюдателей и свидетелей-рассказчиков (Дервиль). Создавая сюжетный конфликт «Полковника Шабера», Бальзак не ограничивается уже взаимоотношениями «отрицательных» персонажей, людей, одержимых «собственническими чувствами». Он не только противопоставляет отрицательному образу графини Ферро образ Шабера, положительного героя, способного возбудить симпатию и сочувствие. Он сталкивает графиню с Шабером в действии рассказа, делает Шабера уже не пассивным, сторонним наблюдателем, как Дервиль, а участником конфликта, более того — жертвой враждебного мира.

В образе Шабера — главного героя рассказа — наиболее примечательно то обстоятельство, что он является в период действия произведения бедняком<sup>1</sup>, человеком, лишенным всякой собственности. Он аналогичен в этом отношении герою «Шагреновой кожи» Рафаэлю де Валантену, в тот период его жизни, когда он еще не был

<sup>1</sup> Для восприятия образа Шабера буржуазными литературоведами очень показательно соответствующее место в книге американского литературоведа Этель Престон, в ее «Разысканиях в области техники Бальзака» (E. Preston, Recherches sur la technique de Balzac, P. 1927). Э. Престон полагает, что образ Шабера свидетельствует о «жестокоем эгоизме» гражданских лиц по отношению к военнослужащим (р. 111). О взаимной ненависти собственников и неимущих, хотя об этом прямо говорит образ Шабера, она даже не упоминает.

владельцем роскошного особняка и не имел огромных доходов. У Шабера в самом деле нет ничего, кроме поношенной, замызганной шинели, парика из пакли, дырявых сапог, кисета с табаком. На голове у него «невероятно засаленная шапка». В комнате, где он живет, один-единственный стул и источенный червями стол. Постель ему заменяет охапка сена, покрытая рваным ковриком. Пол комнаты — земляной; стены покрыты плесенью, позеленели и потрескались от сырости. Дом, в котором находится комната Шабера, готов ежеминутно рухнуть от ветхости, перед домом огромная зловонная лужа с помоями. Возле дома клетки с кроликами, коровник, сеновал. Во дворе валяются жестяные бидоны из-под молока, растут чахлые, пропыленные лозы, на веревках сохнет ветошь.

Но в образе Шабера существенна черта, еще более тесно связывающая его положение с положением народа и отсутствовавшая у Рафаэля. Шабер не только беден и не имеет пристанища, не только нуждается и голодает. Он еще и обобран, обокраден богачами, лишен ими минимальных средств к существованию. Его превратила в нищего, неимущего человека собственная жена, нажившаяся на мнимой смерти своего мужа, живущая в «роскоши и почете», окруженная «серебром, позолотой, перламутром, великолепными фарфоровыми вазами, редкими цветами».

Вместе с тем, если судьба Рафаэля демонстрировала судьбу бедняка, вовлеченного в мир богатства, сдающего под воздействием денег свои первоначальные позиции, то Шабер свидетельствует своим поведением о неподкупности нищеты. Отличаясь «врожденной добротой», «сердечностью», стремлением «помогать другим», Шабер презирует «показную жизнь» великосветского общества, с «отвращением» отталкивает от себя графиню Ферро и приказывает ей «не прикасаться» к нему, лишь только ему становится известно об ее лицемерии и двуличии. Шабер остается до самого конца верен себе и своим жизненным принципам. «Роскошью мы здесь не блещем,— заявляет он Дервилю, когда тот посещает его в лачуге Верньо,— зато этот шалаш согрет дружбой, зато я никого не обидел, никого не унижил и сплю здесь спокойно». Не соглашаясь ни на какие сделки с враждебным миром, Шабер отказывается от своего состояния и

от своих прав, ибо не желает разрушать семью своей бывшей жены. Отвергнув богатство и покидая дом графини, он «исчезает среди безвестной голи, которая кишит на улицах Парижа». Он попадает затем в тюрьму как бродяга, причем на суде, где его приговаривают к тюремному заключению за бродяжничество, в «темном и зловонном помещении», окруженный «засаленными от-репьями несчастных», он, несмотря на свои «лохмотья», не производит впечатления человека, оглушенного бедою, придавленного нищетой, но сохраняет благородство и гордость. Не сдается он и в Бисетре, в богадельне для престарелых, где вынужден кончить свои дни. В эпилоге романа он появляется перед нами таким же нищим, как в начале. На нем порыжелая куртка, он сушит на солнце свой носовой платок, ибо у него нет денег, чтобы отдать его в стирку. Это не мешает ему остроумно и с достоинством отпарировать грубую шутку прусского офицера, который издевается при нем над воинской славой Франции. «В лице его было что-то привлекающее внимание»,— замечает встретивший его возле Бисетра Дервиль.

Нищета и бедность, одним словом, не только не способствуют моральной деградации Шабера, но, напротив, укрепляют в нем его положительные качества. В отличие от графини Ферро, которая, став собственницей огромных богатств, усваивает «безграничную подлость и звериный эгоизм высшего света», Шабер среди нищеты не только сохраняет «ясное и безмятежное выражение лица», но под влиянием несчастья становится «еще отзывчивее и лучше, чем был». При этом не сама по себе бедность и материальный недостаток, а жизнь среди людей, лишенных так же, как он сам, богатства и, главное, не зараженных собственническими чувствами,— вот что поддерживает, усиливает его «добродетель».

Очень существенна роль нотариуса Дервиля и в особенности роль Верньо в новелле. Дервиль, фигурировавший уже в «Опасностях беспутства» (1830) в качестве рассказчика, сурово осуждавшего старого ростовщика, превращается в «Полковнике Шабере» из наблюдателя в союзника героя и не только сочувствует, но и помогает ему. Дервиль достает документы, удостоверяющие личность Шабера, ведет по этому поводу переписку с немецким нотариусом, поддерживает своего клиента в его

тяжбе с графиней Ферро, убеждает ее признать Шабера и обеспечить его положение, снабжает Шабера деньгами, чтобы тот мог безбедно прожить, пока придут из Германии его бумаги и т. д.

Еще более значительна в новелле роль Верньо<sup>1</sup>, которого Бальзак характеризует как человека из народа и в первую очередь подчеркивает, что он является человеком труда. «Его худое, морщинистое лицо имело какой-то бурый оттенок, но на скулах был смуглый румянец от тяжелого труда и от постоянного пребывания на свежем воздухе». Бывший наполеоновский солдат, участвовавший вместе с Шабером в многочисленных военных походах Наполеона, Верньо после своего возвращения из армии становится сначала молочным торговцем, а потом, разорившись, извозчиком. Показательно, что из Верньо не получается ловкого, предприимчивого коммерсанта. Он вынужден выдать вексель ростовщику под торговлю молоком. «Мое заведение мне не по средствам»,— признается он Дервилю. Коммерческое предприятие Верньо никак не изменяет его жизни. Он живет в полуразвалившемся доме, покрытом камышовой крышей, сколоченном из разного хлама, из старых досок. Его дети, его жена и сам он спят на соломе.

И вот, несмотря на крайний недостаток средств, Верньо делается подлинным покровителем Шабера. Он дает полковнику приют в своем доме, кормит его даром в течение целого года, делится с ним всем, что у него самого имеется, и при этом обижается на Шабера за то, что тот истратил деньги, полученные им от Дервиля, на погашение долга Верньо ростовщику. Именно встреча Дервиля с Верньо и впечатление, которое Верньо на него производит, приводит Дервиля к мысли о том, что «добродетель несовместима с чувством собственности». Мысль эта рождается в сознании Дервиля от соприкосновения с человеком из народа, которому чужды «собственнические чувства» графини Ферро, ее алчность и жадность.

<sup>1</sup> М. Бардеш рассматривает как противников графиню Ферро и полковника Шабера, не замечая, что в произведении еще имеется Верньо, и не допуская, что Шабер находится как бы на грани между кругом графини Ферро и кругом Верньо. Посещение Дервилем Шабера, который поселился у Верньо, указывает, с точки зрения Бардеша («Balzac romancier», Р. 1944, р. 404), на щедрость не Верньо, а самого Шабера, который тем самым противопоставляет графине Ферро с ее «расчетливостью» и «эгоизмом».

В человеке из народа находит поддержку и «добродетель самого Шабера», решение полковника «остаться бедняком, нищим, поступить простым кавалеристом в какой-нибудь полк», его отрицание современного ему правосудия и современного ему общества, которые, по его собственным словам, «душат его, как мучительный кошмар». Слова Шабера: «Я раздавлен живыми людьми, целым обществом, которое жаждет упрятать меня в могилу», вполне могли бы быть вложены в уста любому представителю трудящегося и обездоленного люда.

### 3

Однако роль народа в «Полковнике Шабере», значение тех влияний, которые оказывают в новелле на героя произведения народные массы, нельзя преувеличивать. Прежде всего нельзя забывать, что Верньо выступает в новелле в качестве не центрального героя, а лишь союзника последнего. Новелла посвящена не судьбе Верньо, и мы даже не узнаем ничего о дальнейшей его жизни. Судя по месту, которое занимают в произведении он сам и его семья, Верньо остается персонажем второстепенным. Первое место в новелле принадлежит Шаберу. Однако Шабер является офицером наполеоновской армии, человеком, которому Наполеон присвоил в свое время звание полковника и титул графа. О Шабере говорится как о человеке, «решившем исход битвы при Эйлау». Он именуется «прекраснейшим обломком... старой армии», одним из тех «героев, в которых отражена национальная слава» Франции. Положительное в характере Шабера связывается, короче говоря, с его блистательным воинским прошлым. Если он отличается «величественной и суровой покорностью», то таковая оказывается свойственной «людям, прошедшим через огонь и кровь сражений». Правда, первоосновой характера Шабера служит то, что он с самого начала своей жизни был свободен от каких-либо социальных привилегий: он — подкидыш, провел детство в приюте. Важно, однако, что последующая блестящая воинская карьера Шабера не уничтожила в нем эту первооснову, не развратила его. Шабер завещает четверть своего состояния парижским приютам еще в бытность свою графом импе-

рии, еще находясь на вершине воинской карьеры. Шабер противостоит своим врагам не только как бедняк, но и как представитель героического наполеоновского времени. Выжигам и хищникам периода Реставрации он противопоставлен как выходец из иной исторической эпохи.

В образе Шабера бальзаковский реализм причудливо переплетается со свойственными писателю тенденциями к идеализации. Бальзаковские демократические симпатии сочетаются в образе Шабера с неверием в политическую активность народных масс и со связанными с этим неверием бонапартистскими иллюзиями писателя, которые ведут его к созданию идеализированного образа наполеоновского офицера и несколько осложняют образ Верньо, подчеркивая в нем то, что он был наполеоновским солдатом, что он был воспитан наполеоновской армией. Влияние, которое оказывает на мировоззрение Бальзака как автора «Полковника Шабера» идеология господствующих классов, поддерживает в его творческом методе пережитки антиреалистических, в конечном счете восходящих к романтическому искусству, способов изображения действительности. Именно пережитками романтического метода обуславливается весьма характерная для «Полковника Шабера» противопоставленность героической наполеоновской эпохи прозаической, меркантильной жизни посленаполеоновского периода. Образ Шабера дается в решительном контрасте с тем описанием нотариальной конторы, которым открывается новелла. Контора и жизнь клерков, их занятия отмечаются печатью повседневности, обычности. Здесь занимаются, главным образом, королевскими ордонансами, дарственными и аукционами, непроданным или недвижимым имуществом, делами о наследстве. Вся обстановка носит здесь отпечаток вульгарности, прозаичности — полутемная, покрытая жирной пылью комната, невымытые оконные стекла, грязные лужицы подтаявшего снега на полу, запахи пищи, смешавшиеся с чадом печки и вонью залежавшихся бумаг. На камине виднеются куски хлеба, сырки бри, свиные котлеты, стаканы, бутылки, чашки.

Шабер врывается в эту атмосферу обыденной жизни, как выходец из иного мира, насыщенного героикой и славой. Образ Шабера связан в представлении Бальзака со сферой исключительных, необычных происшествий,

нарушающих и взрывающих обычный ход повседневной жизни. Бальзак обращает внимание на то, что Шабер, считавшийся умершим, после своего возвращения к жизни оказался в «положении и обстановке, которые невозможно себе представить», подчеркивает «необычное положение», в котором находятся Шабер и его бывшая жена, вышедшая при живом муже вторично замуж, указывает, что супруги были разлучены «обстоятельствами почти сверхъестественными». Необычность, сверхъестественность характеризуют и внешний, физический облик самого Шабера, когда он впервые появляется в конторе Дервиля. Он определяется эпитетами «необычный», «таинственный», «фантастический». Его «бледное лицо,— утверждает автор,— казалось лицом мертвеца». «Причудливая игра света» подчеркивает «общий мертвенный тон этого бескровного, как у покойника, лица». «Густая тень» окутывает всю его фигуру, свет брошен только на лицо: «человек с пылким воображением мог бы подумать, что это лицо — фантастическое порождение мрака».

Двуплановость новеллы, наличие в ней двух сфер действительности — прозаической, обычной, с одной стороны, и полуфантастической, насыщенной исключительными событиями, с другой,— переключает внимание с темы борьбы социальных сил сегодняшнего дня на различие, существующее между двумя историческими эпохами, между настоящим и прошлым. Это переключение внимания, не отменяя, правда, основного конфликта новеллы, все же вводит дополнительные смысловые аспекты, которые делают менее четкой основную направленность произведения.

Бальзак, впрочем, и сам, видимо, ощущал эту внутреннюю противоречивость новеллы. Показательно, что почти сейчас же по окончании «Полковника Шабера», в апреле 1832 года, он работает над другой своей новеллой — «Турский священник»<sup>1</sup>, где он полностью отказывается от принципа двуплановости, делает дальнейшие шаги по пути углубления своего реалистического метода.

---

<sup>1</sup> Впервые «Турский священник» был опубликован в 1832 году во 2-м издании «Сцен частной жизни» под заглавием «Холостяк». Позже, в 1833 году, он выходит под тем же заглавием в составе «Сцен провинциальной жизни». А в 1843 году включается как «Турский священник» во II том «Человеческой комедии», возвратившись в раздел «Сцен частной жизни».



«Турский священник» создается в атмосфере бурных выступлений дворянской партии легитимистов против буржуазной монархии Луи-Филиппа. Так, в феврале 1832 года полиция раскрывает легитимистский заговор, а в мае — июне того же года происходит подавление правительственными войсками легитимистского мятежа в Вандее. Еще более существенно, что сам Бальзак именно в это время начинает относиться к легитимизму с явным сочувствием. Влиянием легитимизма отмечены произведения Бальзака 1832 года, появившиеся в январе — рассказ «Отъезд», в марте — статья по поводу памятника герцогу Беррийскому, в апреле — рассказ «Отказ», в мае — июне — большая статья «О положении партии роялистов», имеющая характер политического манифеста. Но симпатии Бальзака к легитимизму уже и в это время не покрывают полностью его общественно-политических позиций в целом. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что в январе — марте 1832 года писатель работает над «Полковником Шабером» — произведением глубоко демократическим и направленным против крупных собственников, к числу которых принадлежат и легитимисты. Следует учитывать также, что в «Полковнике Шабере» отражаются и симпатии к Наполеону, глубоко враждебные легитимизму писателя. В этой связи нельзя забывать, что «Турский священник» создается в месяцы, когда значительно более активно, чем легитимисты, ведут себя в отношении орлеанской монархии республиканцы, опирающиеся на народные волнения. Республиканцы участвуют в мае 1832 года в двадцатитысячной демонстрации на похоронах бывшего члена Конвента Гренгуара, в июне того же года в многотысячной демонстрации на похоронах Галуа, в демонстрации на похоронах генерала Ламарка, которая под непосредственным их воздействием перерастает в грандиозное общепарижское восстание, завершившееся баррикадными боями на улице монастыря Сен-Мерри. И все это объясняет колебания Бальзака, его еретические отклонения от легитимистской ортодоксии в том же «Турском священнике».

Антагонистом героя — аббата Бирото — выступает в новелле аббат Трубер, тайный член иезуитской органи-

зации, опоры политического режима Реставрации, вернуться к которому призывали легитимисты. В «Турском священнике» Бальзак решительно не разделяет легитимистских восторгов перед католической церковью, в тесном союзе с которой находилась монархия Бурбонов: в новелле — те же антицерковные настроения начала 1830 года, когда Бальзак писал свой очерк «Мадам Всеотбога» или же антиклерикальный рассказ «Церковь», относящийся к 1831 году. Католическая церковь обрисована в новелле как общественная организация, руководствующаяся интересами господства и власти и только прикрывающаяся религиозной маской: эта организация менее всего имеет отношение к религии и существует при поддержке многочисленных ханжей, «благочестивых женщин», которые «азартно занимались сыском», «жадно всасывали в себя... разные новости, тайны каждой семьи», «производили... на еженедельных вечерах... учет всех городских событий». Через их посредство церковь держит в своих руках общественное мнение в городе Туре, где происходит действие новеллы.

Мрачным злодеем, действующим исподтишка, через подставных лиц, не брезгающим никакими средствами, лишь бы устранить людей, стоящих у него на дороге, спокойно и уверенно пробивающим себе путь к епископскому креслу, изображается в «Турском священнике» аббат Трубер. Отличающийся исключительной злобностью и мстительностью, Трубер затаил ненависть к г-же Листомер за то, что она не принимала его у себя, и вымещает свою ненависть к ней на ни в чем не повинном священнике Бирото, с которым дружит г-жа Листомер. Трубер считал, что покойный священник Шаплу мешал ему в продвижении по службе. Бессильный повредить Шаплу, он вредит тому же аббату Бирото, бывшему другу Шаплу, за то, что Бирото постоянно напоминает ему о нем. Сам по себе Бирото не является какой-либо помехой для притязаний Трубера. Он, однако, беззащитен, не умеет за себя постоять. И Трубер с огромным наслаждением проявляет на нем свою силу, свою жестокость. Медленно и упорно принуждает он его к отступлению. Сначала через свою прихожанку Софи Гамар, являющуюся квартирной хозяйкой аббата Бирото, он лишает Бирото мебели и картин, доставшихся тому по завещанию от Шаплу. Затем он изгоняет его при посред-

стве той же Софи Гамар из квартиры. Далее ему удается перевести Бирото на службу за пределы города, чтобы разлучить его с друзьями. Наконец, став епископом, он добивается наложения дисциплинарного взыскания на Бирото: тот лишается права проводить церковные службы.

Изображая поединок Трубера и Бирото, показывая первого в качестве неумолимого, беспощадного гонителя, преследователя, а второго ни в чем не повинной, бессловесной жертвой преследований и гонений, Бальзак сочувствует Бирото. Он обнаруживает в «судьбе несчастного старика», в его «слабости» нечто «трогательное», говорит даже о его «детски-беспомощном... отчаянии». По словам покровительницы старого священника, мадемуазель Саломон, Бирото после изгнания из Тура поселили в холодном и сыром доме, «словно замуровали в склепе», а прихожане его «небогаты» и не в состоянии «отеплить» жилище священника. Бирото, одним словом, внушает всем своим обликом жалость. И вместе с тем Бальзак не становится полностью на сторону несчастного старика, не противопоставляет его Труберу как абсолютно положительное явление. Правда, судьбу Бирото, историю его жизни Бальзак делает основным предметом своей новеллы: она и завершается предчувствием близкого конца Бирото. Образ Бирото создан к тому же Бальзаком в противовес излюбленному романтиками образу героя-незнакомца, пришедшего откуда-то издалека, из какого-то иного мира, противостоящего окружающему обыкновенному миру, обыденности. Бирото резко отличается от Шабера, который сохраняет в известной степени колорит исключительности и необычности. Если Бальзак продолжает оставаться верен в «Турском священнике» той установке на изображение современности, которую он проводит в «Полковнике Шабере», то сама современность оборачивается у него своей повседневной, прозаической стороной. Интересна в этом отношении рецензия Бальзака на роман Жорж Санд «Индиана», опубликованная им в одном из майских номеров «Карикатур» (1832), то есть в том же месяце, что и «Турский священник». Бальзак рассматривает «Индиану» Жорж Санд как «реакцию правды против фантастики... простой современности против преувеличений модного

жанра». Бальзак обрушивается на изображение «необычного» и пишет о романе: «Я не знаю ничего написанного проще... События... теснятся безыскусственно, как в жизни» (II, 539). Бальзак ратует за то, чтобы герой был показан на фоне окружающей его жизни, в тесной связи с действительностью, которая его окружает, изображался вырастающим из среды, а не являющимся в нее извне, беспочвенным и неукорененным в окружающем.

Требования Бальзака делают понятным, почему именно Бирото избирает Бальзак своим героем. В Бирото очень существенна его обыденность и «приземленность», его связанность с жизненной прозой. Автор не отрывает его интересов от повседневных человеческих потребностей, заставляет его думать о «вкусном обеде» Софи Гамар, о «меховом облачении каноника», о «фланелевых носках», о жарком огне в камине, заставляет его страдать от холода, от ветра, от проливного дождя, от луж. Он изображает, в первую очередь, «небогатого» человека, «из крестьян», располагающего только «скромным священническим жалованьем» и «небольшими сбережениями». Бирото не привык к обеспеченному существованию и способен именно в силу этого ценить «хороший ночлег, хороший стол, чистую одежду», восхищаться дубовым книжным шкафом, шелковыми шторами на окнах, кроватью с широкими шелковыми занавесями.

Эта сосредоточенность интересов Бирото на мелочах быта делает, с другой стороны, понятным, почему Бальзак не выдвигает его против Трубера как образец, которому надлежит следовать. Соболезнуя Бирото, как несчастной жертве хищнических атак Трубера, Бальзак одновременно с этим показывает, что моральная чистота его героя сводится лишь к беззлобию и неспособности кому-либо активно вредить. Моральные достоинства существуют у Бирото с эгоизмом, пусть эгоизмом добродушным, не опасным для окружающих. Бирото не видит ничего, кроме своей собственной персоны, различает явления объективного мира лишь постольку, поскольку они доставляют ему приятные или неприятные ощущения. Так, Софи Гамар предстает перед ним «сквозь призму житейских радостей, которые он мечтал вкусить близ нее», то есть связана в его представлении с домашним

уютом и с вкусными блюдами. В этом отношении Бирото ничем не отличается ни от своих врагов (Трубера и Софи Гамар), ни от своих союзников (маркизы де Листомер, барона де Листомер, ее племянника). Последние руководствуются в своих действиях своей собственной выгодой и оставляют старика на произвол судьбы, лишь только обнаруживается, что союз с ним против Трубера вредит продвижению по службе барона де Листомер и мешает его дяде стать членом Палаты пэров. Но ведь и сам Бирото думает прежде всего о собственных интересах, принимает как само собой разумеющиеся заботы других о себе. Он ничем не похож в этом отношении на Шабера, на Верньо, на Полину, даже на Дервиля, которые были способны на бескорыстные действия и поступки. Он к тому же одержим собственническими вожделениями в отношении мебели, картин и книг Шаплу, его «добродетель» вполне соответствует «собственническим чувствам».

Бальзак осуждает Бирото за то, что тот никуда не стремится, ни о каком более полном и совершенном существовании не мечтает, не желает только утратить того, чем сам владеет, хочет только, чтобы его не трогали. Бальзаку не нравится в Бирото его органическая сращенность с окружающим его миром, его некритическое приятие этого мира. Именно потому он всемерно обличает его ординарность, видит в нем прежде всего маленького человека. Бирото стоит у него даже ниже человеческой нормы. Жизнь его близка к растительному существованию. Он, по словам самого Бальзака, «подобен растению, жизнеспособность которого можно погубить пересадкой». Жизнь его, в которой «всякое сильное чувство было несчастьем, а отсутствие... волнений блаженством», предстает Бальзаку «пустой», «тусклой», «серой». Не удовлетворяет Бальзака и крайняя умственная ограниченность Бирото, тесно связанная с его пассивным эгоизмом. Бальзак недаром заявляет, что «добродушие» Бирото «граничит с глупостью». Бирото не понимает окружающих его людей и взаимоотношений между ними. Так, он «не умеет разобраться в характере» Софи Гамар, «проникнуть в тайные мотивы ненависти», которую она испытывает к нему. От него укрылось и подлинное лицо его главного врага — Трубера.

Тяготение аббата Бирото к миру собственников, некритическое приятие им этого мира делают невозможным для Бальзака рассказывать о происходящем в новелле с точки зрения Бирото. Ибо точка зрения Бирото на этот мир охранительна, апологетична. Но, не довольствуясь точкой зрения Бирото, Бальзак отвергает тем самым и творческий метод бытового реализма, который изображал существующее как данность, не подлежащую пристальному и критическому анализу. В основе творческого метода бытового реализма, установкам которого следовал, например, Поль де Кок, лежал принцип неполной познаваемости явлений объективного мира. Бытовой реализм не считал обязанностью художника проникать за эмпирическую видимость изображаемого, видел его цель в передаче субъективных впечатлений от предметов, а не в раскрытии их объективной сути.

И вот в ответ на эстетические установки бытового реализма, на его консервативные тенденции Бальзак выдвигает принцип двойного зрения, изображает все как бы в двойном ракурсе — в ракурсе Бирото, кругозор которого ограничен представлениями, привычными для окружающего мира, и в ракурсе всевидящего и всепонимающего автора, который прекрасно разбирается во всех закулисных интригах, ведущихся против героя. Бальзак уже не останавливается на том, что видит герой, с которым отождествляет себя Поль де Кок как автор, а пытается увидеть дальше, глубже, чем герой. Через двойное зрение воспринимается, например, в новелле образ Софи Гамар. Аббату Бирото она представляется «неким совершенным существом, безупречной христианкой, любвеобильной евангельской женой, разумной девой, украшенной... незаметными, скромными добродетелями». Автор же обнаруживает в ней «пустоту и ничтожество». «Темные круги около глаз» наводят его на мысль о «долгих томлениях ее одинокой жизни». Ее орлиный нос свидетельствует о «деспотизме характера», плоский лоб выдает ее «умственную ограниченность». Так же обстоит дело с образом Трубера. Бирото не знает, что Трубер «затаил ненависть против г-жи де Листомер, не принимавшей его у себя». Мы узнаем об

этом факте от автора. Автор, а не Бирото замечает, что «лицо Трубера... в иные минуты принимало выражение презрительной иронии». Автор, а не Бирото обнаруживает, что у Трубера, хотя тот постоянно «опускает долу» свои «желтые глаза», «острый пронизывающий взгляд». Бирото не способен понять и свой собственный характер, он не способен «видеть себя в настоящем свете и судить о себе как бы со стороны». Детальную, углубленную характеристику аббата дает сам автор. Характеристика персонажа, основанная на впечатлении, которое испытывает впервые встретившийся с ним герой (такова, например, характеристика старика антиквара в «Шагреновой коже», которая дается с точки зрения случайно столкнувшегося с ним Рафаэля, или же характеристика Монторана при встрече с ним мадемуазель де Вернейль в «Шуанах»), уступает место в «Турском священнике» объективно-аналитической характеристике, исходящей уже не из субъективных впечатлений от предмета, а из подлинного и всестороннего знания его. Характеристика Софи Гамар в «Турском священнике» представляет собой, например, итог длительных размышлений над ее поведением, образом жизни, итог многократных сопоставлений отдельных ее жестов, взглядов и высказываний.

Принципу объективно-аналитической характеристики соответствует и организация авторской речи в новелле, которая в предыдущих произведениях Бальзака вообще не выделялась в особый языковый пласт, будучи тесно переплетена с речью героя-рассказчика. В авторской речи концентрируются абстрактные словесные образования, всякого рода отвлеченная и специальная терминология. Ранее все это встречалось только в речи персонажей, которая в «Турском священнике» стала как раз бытовой и эмпирически конкретной. Авторская речь фигурирует и в неоднократных отступлениях от прямого рассказа о событиях, причем эти отступления содержат в себе обобщения происходящего, своеобразные сентенции. Эти отступления, приходя на смену субъективно-эмоциональным наблюдениям, резюмируют обширный и длительный опыт, выходящий за пределы данной, конкретной ситуации, о которой сообщается в новелле. И с другой стороны, эти отступления комментируют ход событий и поведения персонажей, дополняя сведения,

характерные для данного конкретного жизненного случая, сведениями более обширного порядка, базирующимися на знании жизни всей страны.

Манера повествования и изображения, принятая Бальзаком в «Турском священнике», отличается и от манеры повествования, которую систематически проводит в своих романах Карр. Для Карра было характерно постоянное нарушение объективного хода повествования авторскими отступлениями, отклонявшими внимание читателя от течения событий во внешнем мире. В противовес бытовому реализму Карр выделяет как особую, независимую стихию мир душевной жизни автора, мир оценок, реакций на события, вещи и людей. Своеобразная двуплановость повествования и изображения у Карра (план совершающегося во внешнем мире и план субъективных реакций на него) не имеет, однако, своей целью преодоление субъективной ограниченности понимания мира у персонажа. Она раскрывает рядом с картиной объективного мира сферу субъекта, сферу своеобразных, иногда парадоксальных высказываний автора по разным вопросам. Но эти высказывания не служат у Карра своего рода дополнением или частично выправлением первоначальной точки зрения на людей и вещи, которая складывается у персонажа. Во время как Бальзак устанавливает в своей повести «второе зрение» как углубление первого, Карр видит в этом «втором зрении» обычный взгляд, существующий рядом с другими столь же обычными и столь же необязательными для всех.

Обнаружение в частном явлении общественных закономерностей как характерная черта реалистической манеры повествования Бальзака, отличающая ее от манеры повествования бытового реализма, проявляется еще отчетливее в «Турском священнике», стоит лишь всмотреться в структуру и смысл сюжетного конфликта повести. Если Бальзак отвергает в своей новелле творческий метод бытового реализма, который довольствовался изображением непосредственно данного, то чуждым остается писателю и выход за пределы близлежащих, бытовых условий, восходящий к романтизму. В «Турском священнике» Бальзак отказывается и от изображения плана чудесных, ирреальных явлений, к которому он прибегал для раскрытия закономерности ре-



ального мира в «Шагреновой коже», и от изображения плана исключительных, необычных событий, к которому он обращался в «Полковнике Шабере». Тяготая к проникновению за сферу внешних явлений, мелькающих на поверхности, реализм Бальзака как реализм социально-критический устремляется к обнаружению глубинных общественных сил, определяющих ход частных событий. Повседневная реальная жизнь в его «Турском священнике» проецируется на широкий фон общенациональных событий.

Сюжетный конфликт новеллы при первом ознакомлении с нею сводится для Бальзака к столкновению Бирото с квартирной хозяйкой Софи Гамар, к рассказу о том, как Гамар выживает из дому своего постояльца, как она присваивает его мебель, книги, картины. Дело ограничивается, таким образом, якобы бесстрастным описанием ограниченного уголка жизни. Речь идет о подвинутых вперед часах, об унесенной на второй этаж свечке с подсвечником, о неразожженном вовремя камине, о запертой входной двери. Однако за скрупулезным изображением провинциальных нравов открывается гораздо более значительная картина ожесточенной борьбы роялистов и либералов, двух основных политических партий периода Реставрации. В мелочную склоку между Гамар и Бирото вовлекаются и влиятельный аристократический салон баронессы де Листомер, покровительствующий аббату Бирото, и кружок турецких обывателей, направляемый Трубером. А перед Трубером пасуют не только салон баронессы, но и управляющие провинцией префект, генерал, архиепископ, и управляющие всей страной члены Палаты депутатов, и министры. Мирок Бирото не просто существует и как таковой описывается автором. Он показан в столкновении с остальным, более значительным миром, он рушится под давлением более могущественных, чем сам он, сил.

Реализм Бальзака распространяется не только на Бирото, но и на Трубера. Он дает возможность писателю объяснить источники могущества Трубера и тем самым объяснить причины беспомощности, которую обнаруживает перед Трубером аббат Бирото. Бирото лишается своего имущества и своей квартиры, своих друзей и своего места, потому что Трубер, стоящий за Софи Гамар и руководящий всей кампанией против Бирото,

оказывается, если рассматривать его поведение в связи с процессами общенационального масштаба, с борьбой партий роялистов и либералов, сильнее героя новеллы. Он обладает большими связями, ориентируется на более могущественные силы, нежели Бирото. Дело не только в том, что Трубер — человек более сильного интеллекта, нежели Бирото. Дело не в его личных качествах, талантах. Дело в том, что Бирото опирается только на небольшую группу провинциального дворянства. Он, правда, находит, независимо от своих желаний и своих убеждений, поддержку в либералах, но его связи с либералами мимолетны и преходящи. А Трубер опирается на всесильную в то время организацию иезуитов, которые держат в своих руках огромное количество людей не только в городке Туре, где происходит действие, но и во всей стране.

В «Турском священнике», по сравнению с «Полковником Шабером», мы имеем дело с существенным углублением творческого метода Бальзака, с первым по существу проявлением социально-критического реализма писателя. В «Полковнике Шабере» рассказывалось о семейной истории героя, которого отвергла его собственная жена, о семейной истории, в которой принимали участие представители различных социальных сил (Шабер, графиня Ферро, Верньо). В то же время борьба самих этих социальных сил, борьба партий, политических группировок не только не являлась предметом непосредственного изображения, но вообще оставалась вне произведения. В «Турском священнике» частный конфликт становится элементом борьбы политических группировок. Политическая борьба эпохи выдвигается в качестве своеобразного смыслового ключа к пониманию частного жизненного случая; вместе с тем она еще не становится предметом художественного изображения. Только из авторского сообщения мы узнаем о деятельности кружка, поддерживающего Софи Гамар. Только из разговора барона де Листомер с его дядей нам становится известно относительно влияния, которое имеет Трубер в монархических кругах Парижа. Бальзак лишь приоткрывает завесу, за которой скрывается у него борьба политических партий, делает существенный шаг к созданию жанра социального романа, но еще не становится твердо, обеими ногами на новой, раскрывшейся перед ним

территории. Не случайно в этой связи, что не Трубер, в руках которого находятся ключи ко всему, что совершается с Бирото, а сам Бирото находится на авансцене, в то время как Трубер действует за кулисами и перед читателем почти не появляется. Этим объясняется также же, почему Бальзак излагает случай с Бирото в форме новеллы. Так же, как в новелле «Полковник Шабер», он ограничивает действие «Турского священника» несколькими персонажами и если включает в новеллу борьбу политических партий эпохи, то оставляет ее за пределами основного конфликта, в границах заднего плана новеллы. Обилие действующих лиц, различные площадки действия, различные социальные планы — большая форма, роман, который вобрал бы в себя широкую картину эпохи, не представляется еще ему обязательным, необходимым для воплощения его замысла.

Во всем этом проявляется известная идейная ограниченность Бальзака 1832 года, который именно в это время, не принимая буржуазного общества и его правительства, пытался найти выход в сближении с дворянской партией легитимистов; правда, при этом он вносил в легитимистскую доктрину столь серьезные оговорки, что она приобретала у него совершенно иной смысл, чем у самих легитимистов. К тому же прямого влияния легитимистские предрассудки, как выше было уже установлено, на содержание «Турского священника» не оказали. Другое дело, что в повести проявился вообще характерный для Бальзака первой половины 30-х годов скептический и даже, точнее, бесперспективный взгляд на современность. Бальзак, создавая «Турского священника», в самом деле не видит никого, кто бы мог быть противопоставлен Труберу, и не как жертва, а как победитель, как существо более могущественное, чем Трубер. Считая его очевидным врагом, он отмахивается от Трубера, подвергает разоблачению Бирото, убедительно устанавливая органическую связь последнего с собственническим лагерем. И, однако, на этом разоблачении задерживается, оставаясь на позициях скепсиса. Скептицизм Бальзака означал, впрочем, временами и ослабление той наивной уверенности в возможном положительном разрешении противоречий, которая находилась в основе легитимистского «обращения» Бальзака. Действие бальзаковского скепсиса на легитимистскую

утопию было отрезвляющим. В этом смысле «Турский священник» с его образом Трубера, иезуита-злодея, образом, который не мог быть принят легитимистами, явился серьезным ограничением бальзаковского легитимизма.

Все это, однако, не отменяло идейной ограниченности Бальзака в «Турском священнике», которая сказывалась не только в скептицизме, но и в том, что писатель разрабатывал в новелле не центральные противоречия современности, а явления второго плана, дополнительного порядка. Бальзака нельзя упрекать, что он уклоняется в «Турском священнике» от прямого изображения современности, перенося действие в годы Реставрации. Он делал нечто подобное, нисколько при этом не теряя контакта с сегодняшним днем, и в «Полковнике Шабере». Известная узость кругозора, присущая автору «Турского священника», заключена в другом. Бальзак переходит здесь к обличению тех общественных явлений ближайшего прошлого (иезуиты), которые хотя и могли быть поддержаны реакционными кругами современной буржуазии, но все-таки не являлись уже после 1830 года ведущими. В «Шагреновой коже» и в «Полковнике Шабере» Бальзак выводил и разоблачал в качестве главного врага своего положительного героя представителей тех сил, которые получили после июльской революции господствующее положение в современной Франции. Он противопоставлял героя или прямо лидерам буржуазного мира (например, старику антиквару), или тем элементам старого общества, которые были органически близки буржуазному миру (графине Ферро или Теодоре). В «Турском священнике» он обращает свое внимание на иезуита Трубера, но не в нем самом, как показывают его последующие произведения — «Сельский врач» и особенно «Эжени Гранде» — обнаруживает он уже в 1833 году главную опасность.

---

*Глава VIII*  
**«ЭЖЕНИ ГРАНДЕ»**

1

Для бальзаковского романа «Эжени Гранде» очень существенно, что он создается в конце 1833 года<sup>1</sup>, то есть почти накануне апрельского восстания 1834 года, руководимого левыми республиканцами. Время его создания, так же как «Сельского врача», совпадает с некоторым спадом революционного движения, наступившего в июльские дни 1832 года. Вторая половина 1832 года и весь 1833 год проходят действительно без сколько-нибудь заметных народных восстаний, волнений. Однако, хотя Гизо в своей речи, произнесенной им в Палате лордов 16 февраля 1833 года, заявлял, что теперь в стране «мятежей не существует, клубов нет, революционная пропаганда мертва, уничтожился дух слепой вражды, овладевшей, по-видимому, на одно мгновение всей Францией»<sup>2</sup>,— это затишье оказывается при ближайшем рассмотрении положения в стране поверхностным, внешним. Зимой 1833—1834 годов Париж становится ареной зна-

---

<sup>1</sup> Начало романа публикуется в сентябре 1833 года в журнале «Эроп литерер», полностью он выходит в декабре 1833 года, в первом издании «Сцен провинциальной жизни».

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Вейль, История республиканского движения во Франции, М. 1906, стр. 105.

чительного рабочего движения, происходят стачки рабочих, кожевников, гвоздильщиков, веревочников, мебельщиков, токарей, направленные на улучшение материальных условий существования трудящихся, на повышение зарплаты. Именно к 1833 году относится небывалое до тех пор распространение по всей Франции республиканских идей, усиление деятельности антиправительственной, республиканской печати (выпуск газет и брошюр), которую правительство преследует бесконечными судебными процессами и штрафами. Нельзя упускать из виду, что известный судебный процесс 27-ми проходил в декабре 1833 года, что в 1833 году происходит значительное усиление роста республиканской организации «Общество прав человека», насчитывающей до четырех тысяч членов. Организация эта, создав филиалы в крупнейших провинциальных пунктах, в одном только Париже имела сто шестьдесят две секции и ориентировалась уже не на одних только студентов и военнослужащих, как «Общество друзей народа», существовавшее до середины 1832 года, а также на ремесленников и рабочих мануфактур. Своеобразную «паузу» в революционном движении, приходящуюся на вторую половину 1832 года и на весь 1833 год, следует рассматривать как период назревания нового восстания.

Атмосфера нарастания нового революционного подъема остается далеко не бесследной и для «Эжени Гранде». В отличие от «Сельского врача», которым Бальзак стал заниматься осенью 1832 года, то есть тотчас же вслед за разгромом июньского парижского восстания, «Эжени Гранде» создавалась в последние месяцы 1833 года, в конце того относительного затишья в общественной жизни Франции, которое так восхищало Гизо. Увлеченный легитимизмом в 1832 году, видевший в нем тогда политическое учение, способное указать выход из общественных противоречий, Бальзак уже с лета и особенно с последних месяцев 1833 года начинает несколько охладевать к легитимистским идеям. Правда, он и теперь не отказывается еще от них, ибо по-прежнему не видит силы, которая могла бы стать на место финансовой аристократии. Но, во всяком случае, ведет себя как легитимист пассивно и таких широ-

ковещательных заявлений, как в 1832 году, уже не делает. Не случайно 11 августа 1834 года он заявляет в письме Ганской: «Знаете ли Вы, сколько надо иметь мужества, чтобы оставаться легитимистом? Эта партия отвратительна»<sup>1</sup>.

Охлаждение Бальзака к легитимизму выражается прежде всего в том, что он переносит центр тяжести с пропаганды мероприятий, которые должны были бы устранить общественные противоречия, на еще более тщательное изучение врага, его своеобразных особенностей, его ближайшего окружения, его вольных и невольных союзников. Всему этому до сих пор — и в «Шагреновой коже», и в «Полковнике Шабере», и в «Турском священнике», и в «Сельском враче» — Бальзак уделял сравнительно мало внимания. Образ врага в этих произведениях, если вспомнить фигуры антиквара, Теодоры, графини Ферро, Трубера, Табуро, был недостаточно разработан, подчас, может быть, абстрактен и схематичен, сам же враг представлялся иногда (как Табуро) явлением второстепенным, не столь уже опасным. Со всем по-новому подходит Бальзак к изучению и изображению врага, создавая «Эжени Гранде». Он сохраняет в романе ту острую ненависть к миру богачей, собственников, которая проявляется у него в 1830—1832 годах в «Очерках», в «Шагреновой коже», в «Полковнике Шабере». В качестве отрицательных персонажей, находящихся в напряженном конфликте с героиней — Эжени Гранде, фигурируют у него коммерсанты и финансисты Феликс Гранде и его племянник Шарль, изображенные крупным планом. Старик Гранде характеризуется как отвратительное существо, разрушающее свою собственную семью, как гонитель героини и ее матери. Своей жестокостью и бессердечием он доводит до смерти жену, преследует и притесняет дочь, держит ее взаперти на хлебе и воде, терпит ее лишь потому, что она после его смерти станет хранительницей накопленных им богатств.

Но, направляя свой роман против крупных собственников, Бальзак уже под иным углом зрения, в сравнении с «Шагреновой кожей», с «Полковником Шабером», изображает мир богатства. Для «Шагреновой кожи» ха-

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, *Lettres à L'Étrangère*, t. I, p. 183.

рактарно было выступление Растиньяка, отрицательного персонажа, в защиту мотов и расточителей. К числу людей, не склонных к расточительству, живущих своим трудом, Растиньяк относил, между прочим, и «негоцианта», который скапливает свое состояние двадцать лет, «не спит, не ест, не знает развлечений». Над этим «негоциантом» Растиньяк всячески потешается и глумится. Видя своего главного врага в «финансовой аристократии», Бальзак в противовес выпадам Растиньяка, таким образом, еще частично оправдывал в «Шагреновой коже» ту часть буржуазии, которая не принимает участия в крупных финансовых аферах, не стремится к молниеносному обогащению.

Теперь же Бальзак распространяет свою критику на буржуазию, растущую снизу, непрерывно отделяющуюся от народа и вместе с тем отрывающуюся от него. Так, резко осуждая «учение», утверждающее приоритет денег над «законами и нравами», «учение, вопрошающее законодателя: «Что платишь?» — вместо того чтобы сказать ему: «Что мыслишь?» — Бальзак в «Эжени Гранде» с испугом задает себе вопрос: «Когда это учение перейдет от буржуазии в народ, что станется со страной?»

Писатель по-прежнему тщательно отделяет, таким образом, простой народ, трудящийся люд от буржуазии. Это, однако, не мешает ему видеть в составе вражеского лагеря, противостоящего народным массам, не только людей, уже владеющих богатством и, благодаря колоссальному состоянию, захвативших власть в стране. К вражескому лагерю он относит и людей, сосредоточившихся на наживе, чтобы сколотить себе состояние, но пока еще не принадлежащих к власти имущим и многими причисляемых к «народу».

То, что Бальзак выделяет в лагере крупных собственников в качестве основного врага буржуазию, вполне объясняется на первый взгляд его принадлежностью с 1832 года к партии легитимистов, партии крупного землевладения. Но легитимисты более всего враждовали с верхушкой буржуазии, которая стояла у власти. В остальных слоях буржуазии серьезного противника они не усматривали и даже, напротив, вынуждены были из-за своей, пусть тщательно скрываемой, ненависти к народу идти в отношении буржуазии в целом на уступ-



ки и даже признавать представителей последней, как писала «Газет де Франс», «подлинными представителями нации»<sup>1</sup>. Для безоглядной и безоговорочной критики буржуазии легитимизм, во всяком случае, не давал достаточных оснований.

По-настоящему критиковать буржуазию можно было лишь с позиций трудового народа, с позиций, к которым была более всего близка в то время партия левых республиканцев. Как свидетельствуют образы старика Гранде и Шарля, Бальзак внимательно прислушивается, создавая свой роман, к критике существующего строя, содержащейся в статьях и брошюрах «Общества прав человека». Образы эти в одном из своих аспектов были косвенным ответом на полемику, которая велась в республиканских кругах относительно буржуазии,— является ли она врагом или союзником человека труда. Республиканцы, правда, не вызывали в то время особенного сочувствия в Бальзаке, скорее предпочитавшем, как показывают уже «Письма о Париже» и тем более легитимистские статьи 1832 года, относиться к ним с неприязнью. Можно предполагать, однако, что неприязнь Бальзака к республиканцам вызывалась тем, что он еще не всегда достаточно четко, как впоследствии, в 40-х годах, различал среди них республиканцев буржуазного толка, ратовавших за буржуазную республику и всеобщее избирательное право (Распайль, Г. Кавеньяк), и так называемых левых республиканцев, выдвигавших ликвидацию имущественного неравенства, последовательных революционных демократов, вроде Бланки. Он относил республиканцев в целом к буржуазным политическим деятелям, которые, хотя и выступают против буржуазной монархии Луи-Филиппа, но выдвигают против нее республику, а последняя представлялась Бальзаку в то время республикой буржуазной.

Впрочем, судя по отдельным очеркам 1831—1832 годов, Бальзак порой уже улавливал тогда серьезные расхождения, существовавшие между буржуазией и республиканцами. Именно потому он именовал их «врагами» не только «алтаря», но и «прилавка» и изображал чуждыми буржуазии, поскольку они вносили в ее существование совсем не нужную ей смуту и беспокой-

---

<sup>1</sup> «Gasette de France», 7/VI—1831.

ство (ср. очерки «Филипотен», «Как случается, что шпоры комиссара полиции мешают торговле» и др.). Эти проблески правильного понимания различий между «левыми» и буржуазными республиканцами оставались, однако, только эпизодическими. Более основательно насторожила Бальзака в отношении республиканцев полемика, которая велась среди них в 1832 году. В этой полемике отчетливо выявились две тенденции — одна, проводником которой был Распайль, руководствовалась осуждением антибуржуазных настроений, другая, проводником которой являлся Бланки, как раз эти настроения и брала под защиту.

Распайль, судя по его выступлению на процессе 27-ми, происходившем в декабре 1833 года, обрушивался на власть, которая совершает «узурпацию и конспирирует против свободы», то есть на верхушку буржуазии времени Июльской монархии, и противопоставлял этой власти народ. Однако за пределами своих нападков он оставлял буржуазию, не входившую в эту верхушку, заявляя, что «народ» состоит из «буржуа и пролетариев» — «не будем разделять их, — восклицает он, — ибо они все французы»<sup>1</sup>. Он призывал своих единомышленников «не отталкивать ничьих убеждений», так «формулировать доктрины», чтобы «никого... не отталкивать»<sup>2</sup>. В то же время Огюст Бланки, как свидетельствуют его статья 1834 года «Кто варит суп, тот — ест его» и речь, произнесенная в феврале 1832 года в «Обществе друзей народа», обрушивался не только на «власть», то есть не только на Луи-Филиппа и финансовую аристократию, а на весь класс «капиталистов», «торгашей». Бланки подчеркивал, что между «народом» и «средним классом» начинается «беспощадная война»<sup>3</sup>, указывал, «сколько ненависти таят в себе души торгашей», высмеивал тех, кто говорит об «общности интересов», о «солидарности между капиталистами и рабочими», между «торгашами и народом»<sup>4</sup>. В своей речи на процессе пятнадцати (происходившем в январе 1832 года) он выступал от имени «тридцати миллионов французов, пролетариев», относя

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Ж. Вейль. История республиканской партии Франции, М. 1906, стр. 107—108.

<sup>2</sup> Там же, стр. 87—88.

<sup>3</sup> О. Бланки, Избранные произведения, М. 1952, стр. 95.

<sup>4</sup> Там же, стр. 110—111.

к последним только рабочих, крестьян и ремесленников<sup>1</sup> и противопоставляя тем самым народ буржуазии.

Было бы, конечно, нелепо отождествлять отношение Бальзака к буржуазии со взглядами Бланки или превращать Бальзака в ученика Бланки. Мы увидим в дальнейшем, в той же «Эжени Гранде», серьезные расхождения Бальзака с последовательными революционными демократами. Отрицая бунтарство, протест, он проявлял при осуждении врага (образ старика Гранде) осторожность, напоминая скорее Распайля с его призывами не забывать, что буржуазию и пролетариат «нельзя разделять». Тем не менее очевидно, что глубина антибуржуазной критики в «Эжени Гранде», мысли о «бездне ненависти», которую несет в своей душе буржуа, о том, что он является «агрессором», были во многом подсказаны смелыми разоблачениями буржуазии, с которыми выступали левые республиканцы. Сила бальзаковского реализма в том, что писатель шел в своих инвективах против буржуазии параллельно антибуржуазным республиканцам, что некоторые стороны его мировоззрения совпадали с идеями людей типа Бланки<sup>2</sup>.

## 2

В «Шагреновой коже» (1830—1831) от богачей, от «расточителей» Бальзак еще отделял «приобретателей», якобы скромно и медленно накапливающих свое состояние, и склонен был даже частично благоволить к последним. Теперь в «Эжени Гранде» именно «приобретатель», буржуазия, растущая снизу, из народа, но своей деятельностью противопоставляющая себя народу и превращающаяся при этом в господствующий класс общества, все более отчетливее вырисовывается перед ним как главный враг. Накопление денег, приобретение недви-

---

<sup>1</sup> О. Бланки, Избранные произведения, М. 1952, стр. 67—85.

<sup>2</sup> Можно предполагать, что творчество Бальзака вызывало и ответную положительную реакцию со стороны левых республиканцев. В работе Бланки «Общественная критика» («Critique sociale»), вышедшей в 1885 году, имеется глава «Ростовщичество», в которой приводится беседа богача с бедняком, причем богач выступает по отношению к бедняку в роли ростовщика. Бедняк именуется Лазарем, а богач — Гобсеком.

жимого имущества оказывается силой, уродующей и калечащей человека не менее радикально, нежели просто обладание собственностью. Капиталистическая практика в первую очередь превращает человека в хищника, зверя. Эта мысль определяет в романе наиболее рельефно образ Шарля Гранде.

Шарль Гранде сталкивается еще в годы юности с миром корысти и расчета. Отец его банкир. Сам он получает «страшное» воспитание в Париже, среди людей, которые «не верят ни во что», «ничем не восхищаются»,— «каждое утро взвешивают кошелек друга» и «движущей силой считают во всем личную выгоду». Аннета, великосветская возлюбленная Шарля, старается развить в нем эгоизм, убеждает его «быть расчетливым». «Подождите, пока этот де Люпо потеряет власть,— говорит она Шарлю,— тогда будете презирать его, сколько вам угодно».

Все это воспитание оставило прочные следы в душе Шарля. «Эгоизм уже был привит ему». В сердце его «таились зародыши материальных интересов». Но эти зародыши были еще не в состоянии подчинить себе весь внутренний мир Шарля и предельно деформировать его. В Париже Шарль еще не участвует ни в каких коммерческих и финансовых делах. У него еще «не было случая применить на деле правила парижской морали», и он «был прекрасен своей неопытностью». Он еще не превратился из «праздного зрителя» в «актера», выступающего в «драме реальной жизни». В его сердце «еще не угасла» «искренняя чувствительность». Он был именно поэтому еще способен восхищаться, огорчаться, любить. Приехав в Сомюр и узнав там о внезапной смерти отца, разорившегося, ставшего банкротом, покончившего жизнь самоубийством, он сильно и непосредственно переживает свою утрату и относительно спокойно встречает известие о разорении. Старик Гранде даже осуждает его: «Этот молодчик никуда не годится: он больше занят покойниками, чем деньгами». Думать больше о смерти отца, нежели об утраченном состоянии, представляется старику Гранде ненормальным. Бальзак же пишет: «Было что-то жутко привлекательное в выражении этой юной скорби, искренней, без расчетов и без задних мыслей». Именно оттого, что им еще не утрачена способ-

ность сильно чувствовать, Шарль так безоговорочно влюбляется в свою кузину Эжени, искренне строит вместе с ней планы на будущее, собирается жениться на ней, хотя даже и не подозревает, как богат ее отец.

Окончательно уродует Шарля его деятельность в Индии, куда он отправляется, чтобы составить себе состояние. В Индии он «наживает богатство», становится там «крупным ростовщиком», занимается «сбытом товаров, наиболее выгодных для обмена на разных рынках», продает все, что угодно — «китайцев, негров, ласточкины гнезда, детей, артистов», ему безразлично, что именно он покупает и перепродает, лишь бы продажа принесла ему деньги. Поглощенный своей деятельностью, привыкший к «смене людей и стран», к «наблюдению противоречивых обычаев», он «изменяется во взглядах», утрачивает «твердые представления о справедливом и несправедливом», превращается в «алчное», «черствое» существо. «От вечной памяти о наживе, — пишет Бальзак, — сердце его застыло, жалось, иссохло. Стираются в его сознании и воспоминания об Эжени». Сколотив себе в результате своей хищнической деятельности состояние, Шарль женится на дочери маркиза д'Обриона и, приобретая при посредстве этого брака «имя, титул, звание камерюнкера», обеспечивает себе «одно из самых блестящих положений в свете».

Именно для того, чтобы рельефнее представить, как деформирует душу человека капиталистическая практика, Бальзак раскрывает характер Шарля Гранде как характер изменяющийся, динамический. В отличие от реализма XVII—XVIII веков, Бальзак отвергает характер как сумму неизменных качеств, которые делают данный персонаж непохожим на окружающих. Черта характера перестает быть у него внешней приметой действующего лица. В прежнем реализме та или иная черта характера, например, скупость, отличала данный персонаж от другого, так же как окраска или рельеф поверхности отличают одну от другой неодушевленные вещи. Это пристрастие к стабильным чертам характера, к пониманию характера как суммы постоянных качеств сосуществовало в прежнем реалистическом романе (например, у Лесажа) со стремлением рассматривать характер как такую часть объективного мира, которая ничем особенно

не отличается от неодушевленных предметов. В противовес прежнему реализму именно на этой выделенности человека из материального мира, на субъективном начале характера сосредоточили свое внимание романтические писатели начала XIX века — Шатобриан, Сенанкур, Констан, Сталь, Нодье. Они рисовали характер героя, противопоставляя его окружению, именно на контрасте между героем и средой основывая своеобразие героя. При этом они игнорировали изменимость душевного мира, оставаясь по сути дела верными искусству вне-временных характеров. Романтические писатели 20-х годов — Гюго, Виньи и др., правда, сосредоточивали свои усилия на изображении среды, которой представители раннего романтизма пренебрегали. Они ввели в свои произведения («Кромвель», «Сен-Мар» и др.) большие массы действующих лиц, стали показывать жизненный путь героя на фоне жизни огромного человеческого коллектива. Но они не отказались при этом от присущего раннему романтизму принципа — контраста героя и среды. Не отказались они и от свойственной ему установки на стабильность характера. В 30-х годах у части романтических писателей возобладала ирреалистические тяготения, тенденции к максимальной концентрации внимания на внутренней жизни героя («Сладострастие» Сент-Бева). Вместе с тем у писателей прогрессивного лагеря, тяготевших к реализму, обнаружились тормозящие их развитие тенденции, которые влекли их, как показывает творчество Жорж Санд и Карра, к созданию характеров, существующих независимо от объективного мира, а кроме того, не подвергающихся изменению, развитию. Относительно Карра, в частности, следует отметить, что, отталкиваясь от реалистической интерпретации характера, причину поступков человека он видит только в его индивидуальной воле. Морис, герой романа «Слишком поздно», следуя в своих действиях лишь личному капризу, внезапно и легко отменяет прежние решения.

О том, что Бальзак, создавая характеры в начале своего творческого пути, оставался еще во власти романтизма и старого реализма, свидетельствуют его ранние романы, а также «Шуаны». Можно вспомнить и его новеллы 1831—1832 годов, в частности, «Полковника Шабера», где мы также имели дело с героем, противостоящим

среде, но в себе неподвижным и неизменным, или «Турского священника», герой которого, в свою очередь, был не подвержен никаким изменениям, хотя, несомненно, отличался от остальных персонажей. Черты динамического характера впервые обнаружилось у Бальзака в образе героя «Шагреновой кожи» Рафаэля де Валантена, который на протяжении своей жизни претерпевает резкие изменения. Но особенность характера Рафаэля заключается в том, что почти с самого начала в нем содержались те свойства, которые впоследствии распустились пышным цветом и заполнили его душу, как, например, его тяготение к роскоши. В то же время Рафаэль сохранял почти до самого конца своей жизни неприязнь к богатым и знатым людям. В характере его, таким образом, не происходило никаких изменений по существу, в нем не появлялось ничего принципиально нового. Все сводилось к трансформации уже существующих качеств, к разрастанию одних и сокращению до минимума других, им противоположных. И дело все в том, что эта трансформация чисто имманентна, причина ее не в том, что существует именно за пределами сознания. Действительность только укрепляет, поддерживает те или иные склонности, уже существовавшие в душе Рафаэля. Такую именно роль в развитии его характера играют советы Растиньяка, приобретение шагреновой кожи.

Совсем по-другому обстоит дело с Шарлем Гранде. За время своего пребывания в Индии он становится внутренне совершенно непохожим на самого себя, у него появляются новые черты характера и притом именно под воздействием впечатлений, идущих извне, из реального мира. Решающими к тому же оказываются те влияния, которые исходят из объективного положения Шарля в мире, в обществе. Его общественное положение и вытекающая из этого положения деятельность определяют его характер, который, таким образом, делается функцией объективных обстоятельств<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Любопытно, что Бардеш («Balzac romancier», Р. 1944) не уделяет внимания образу Шарля Гранде и его эволюции, так как не считает эту эволюцию существенной, подобно тому как не считает существенной деформацию характера старика Гранде под воздействием капиталистической практики.

Мысль о том, что характер определяется обстоятельствами жизни героя, наиболее рельефно раскрывается в образе дяди Шарля — в Феликсе Гранде. Причем, как мы увидим на эволюции его характера, этой мысли Бальзака сопутствует глубокая уверенность в неизбежной моральной деградации человека, целиком отдавшегося погоне за наживой. Характер Феликса Гранде складывается в результате многократных денежных операций, покупок земельных участков, продажи продукции виноградарей; вся эта деятельность постепенно превращает Гранде в скупца, в маньяка, в полоумного. «Все чувства его с особенной силой устремились на символ его страсти. Видеть золото, владеть золотом стало его манией». Ему совершенно реально представляется, будто его червонцы «живут и копошатся, как люди», будто они «приходят, уходят, потеют, множатся». Он бросается, «как тигр», на несессер Шарля только потому, что тот сделан из золота. Разбитый параличом, Гранде целыми часами не спускает глаз с золотых монет, оживляется только «при виде креста, подсвечника, серебряной кропильницы», то есть при виде золота и серебра. Умирая, он полубессознательно хватается, как бы присваивая его себе, «позолоченное распятие», которое подносит к его губам священник.

Бальзак создает образ Гранде в противовес отрицательным образам в романтическом искусстве (ср. образ Ришелье у Виньи или образ Клода Фролло у Гюго; аналогичный образ архиепископа в «Двух трупах» Ф. Сулье или, наконец, образ прокурора из новеллы «Г-н д'Аржантьер» Бореля). Романтики трактовали отрицательный персонаж как абстрактного злодея, как отвлеченного носителя злого начала. Для них едва ли не главным в зле была его беспричинность, оно не являлось следствием определенных жизненных обстоятельств, не вытекало и из особенностей определенного характера. У Бальзака — другое. Образ Феликса Гранде освобожден от свойственного романтическому злодею колорита беспричинности. Зло, которое он приносит людям, происходит от скупости, скупость же вместе с другими пристрастиями Гранде образует его характер.



Но характер Гранде, так же как характер Шарля, не присущ ему от рождения. В нем, в отличие от образов, создаваемых бытовым реализмом, нет ничего, раз навсегда сформировавшегося. Его скупость не просто примета, отличающая его от других людей,— это динамическая страсть, растущая, пожирающая все прочие его склонности, заполняющая все его существо. Характер не является в то же время первопричиной психических особенностей Гранде. Старик не изолирован от окружающего, не закрыт для влияний, идущих извне, от действительности. Если характер Шарля приобретает известную законченность только после его многолетней приобретательской активности в Индии, то психологические свойства старика Гранде, его привычки и вкусы, и в первую очередь его страсть к золоту, его скупость, также не являются свойствами его характера самого по себе. Бальзак концентрирует свои усилия не на изображении носителя абстрактного зла, который вредит людям только исходя из внутренней потребности вредить. Он не удовлетворяется и раскрытием индивидуально неповторимого характера ни на кого не похожего персонажа. Он стремится изобразить человека, занятого торговлей, денежными операциями и именно в этой своей деятельности становящегося носителем и распространителем зла. Он показывает, как стремление разбогатеть опустошает душу Гранде, как в нем просыпаются животные инстинкты, вытесняющие в нем все человеческое. Бальзак сравнивает его с тигром, с боа, отмечает «вежливую хватку» его «стальных когтей», определяет выражение его глаз — «спокойное и хищное, такое, какое народ приписывает василиску».

Очень важно в связи с этим, что, перенося центр тяжести с характера на обстоятельства, его породившие, Бальзак не ограничивается констатацией причинно-следственной связи между поступком и породившей его действительностью. Он не снимает с персонажа ответственности за зло, причиняемое им людям. Внутреннее уродство Гранде не делает последнего игрушкой, жертвой собственных страстей, не вызывает никакой жалости к нему, ибо он тысячекратно выигрывает от привилегий, которые приносит ему его деятельность, и не только не страдает от практики накопления, но, напротив, в полную меру наслаждается своим существованием. Стрем-

ление к обогащению доставляет Феликсу Гранде огромное удовлетворение. «Он испытывал,— рассказывает про него Бальзак,— настоятельную потребность вести игру с людьми, законным образом добираться до их денег». Ему страстно хочется «поиздеваться» над парижскими кредиторами брата и «заставить их метаться взад и вперед, потеть, надеяться, бледнеть», он желает «позабавиться своей игрой». Страсть к обогащению не только соединяется в Гранде с презрением и ненавистью к людям, с чувством собственного превосходства над остальными людьми, но форсирует его бесчеловечность, жестокость.

Своей деятельностью Гранде приносит прямой вред окружающему, играет, как кошка с мышью, с парижскими кредиторами брата и с сомюрскими виноделами, притесняет из-за денег свою жену и дочь. Он убежден в своей правоте, рассматривает всех окружающих с точки зрения наживы, пытается подчинить принципу корысти и расчета поведение своих домочадцев, проявляет во всех своих поступках безграничное самодурство и самовластие.

Рассказывая о том, как осуществляется буржуазная практика, повествуя об отвратительной, варварской деятельности Феликса Гранде, Бальзак показывает эту деятельность на конкретном национально-историческом фоне. Старик антиквар из «Шагреновой кожи», являвшийся так же, как Гранде, представителем власти денег и калечивший так же, как Гранде, людские жизни, изображался в качестве некоего «иностранца», как своего рода «импортное» явление, изображался человеком, оторванным от национально-исторической почвы, человеком без определенной биографии. Гранде не только получает определенную биографию, но эта биография дается в тесной связи с историей Франции, с развитием французского капитализма. Разбогатевший ремесленник, поднявшийся в круг буржуазии из социальных «низов» «третьего сословия», Гранде показан как явление общенациональное, явление, коренящееся в экономическом развитии Франции. Создавая своего Гранде, Бальзак как бы пытается нащупать в самой французской действительности корни капиталистического развития. Существенным для Гранде оказывается процесс превращения его в богача, вопрос о происхождении его бо-

гатства, связь зарождения и возрастания его состояния с событиями, перевернувшими в конце XVIII столетия социальные и экономические отношения страны. Совсем не безразлично для образа Гранде, что до революции 1789 года он был простым бочаром. Весь Сомюр видел его со скобелем в руке. Во время революции он считался республиканцем, носил красный колпак. Правда, уже и тогда особенно ревностным революционером он не был, отличаясь в этом отношении от подлинных санкюлотов. Именно поэтому он «покровительствовал бывшим людям и всеми силами противился продаже имений эмигрантов». За «умную голову, приверженную новым идеям», за республиканца и патриота сомюрские обыватели сочли его только потому, что сами тяготели к компромиссу с дворянством, сами были, по словам Бальзака, «мало революционными». Но Гранде вместе с тем снабдил республиканскую армию двумя тысячами бочек белого вина, сумев, впрочем, добиться, чтобы ему заплатили за них «великолепными лугами из владений одного женского монастыря, оставленных для продажи в последнюю очередь». Как бывший республиканец, он был снят Наполеоном уже в годы Империи с поста мэра. Во всяком случае, в годы революции он положил начало своему богатству, купив на деньги, которые он получил от тестя, лучшие виноградники округа, старое аббатство и несколько ферм, принадлежавших ранее церкви. Связывая образ Гранде с национально-историческим фоном, ставя в связь жизненный путь персонажа с особенностями исторического развития страны, Бальзак освобождает образ буржуа как носителя власти денег от того ореола почти мистического всемогущества, который был свойствен старику антиквару, делает его менее грандиозным. Капиталистические формы жизни представляются Бальзаку в «Эжени Гранде» гораздо более уязвимыми, более доступными для борьбы с ними, чем в годы создания «Шагреновой кожи».

Вместе с тем изучение реальных исторических корней капитализма мыслится Бальзаком лишь как база для более основательного наступления на него. Включая образ буржуа в национально-историческую перспективу, Бальзак поднимает образ Гранде над близлежащим окружением, с которым уравнивали бы его в бытовом реализме (ср. образы буржуа в романах Поля де Кока).

Писатель возвышает его над повседневной жизнью, делает его далеко не столь безобидным и мирным, как образы коммерсантов и финансистов у Поля де Кока, признает его явлением достаточно опасным и серьезным.

Наступлению на Феликса Гранде, своеобразному объявлению его вне закона способствует и то, что Бальзак, рассказывая, как Гранде приобретает свое состояние, как он превратился из простого бочара в ростовщика, миллионера, несколько по-новому, если вспомнить исторические воззрения писателя 20-х годов, ставит вопрос о революции 1789—1794 годов. Бальзак рассматривает ее в «Эжени Гранде» не только как антифеодальный переворот, как процесс освобождения народных масс, незначительной частью которого было «приобретение замков и поместий» простыми людьми (ср. изображение революции 1789—1794 годов в «Жане Луи»), а также как процесс укрепления буржуазии, процесс пополнения буржуазного класса новыми капиталистами. Эпоха революции характеризуется теперь как исторический период, во время которого совершается распродажа церковных и дворянских имуществ, во время которого делаются поставки продовольствия государству, ведущему войну. Самопожертвование, патриотический энтузиазм, как оказывается, еще не составляют главного в тогдашней эпохе. Дело не только в том, что на рубеже XVIII и XIX столетий произошла грандиозная революция, а также в том, что эта революция была буржуазной, положившей основание богатству Гранде.

Гранде тем самым не является уже в глазах Бальзака единственным наследником великих событий конца XVIII века, на традиции которых опираются современные писателю буржуазные политические деятели, объявляющие себя прямыми продолжателями революции 1789 года. Бальзак заявляет про Гранде, что если сомиюрские обыватели «сочли его за республиканца», «за умную голову, приверженную к новым идеям», то на самом деле «бочар был просто привержен к виноградникам». Бальзак указывает, что революционные годы сыграли в судьбе Гранде большую роль в первую очередь потому, что они благоприятствовали его неимоверному обогащению. Он отличает его судьбу от судеб народа, обособляет его фигуру от народной жизни, хотя, как мы увидим в дальнейшем, не отрывает еще его полностью

от нее. Феликс Гранде испытал в молодости, как рассказывает его брат, «лишения», на которые его «обрела бедность», был, по словам брата, «спасен трудом», но постепенно превратился в капиталиста, в уродливый нарост на здоровом теле народа, приближаясь в этом отношении к Табуру («Сельский врач»). Это обстоятельство подчеркивается тем, что Феликсу Гранде противостоит в романе как положительный образ его дочь Эжени. Это существо совершенно не затронутое корыстными страстями отца и по своему образу жизни приближающееся к людям труда. Столкновение Эжени с отцом составляет центральный сюжетный конфликт романа<sup>1</sup>.

#### 4

Образ Эжени Гранде нельзя по-настоящему понять, если при его рассмотрении отвлекаться от антиромантической направленности всего романа. Нельзя, в частности, забывать, что произведение в целом обращено против засилья исторического жанра в литературе, что, создавая его, автор еще раз сознательно отказался от изображения исторического прошлого, явно предпочитая ему современную жизнь. Тенденция к изображению современности форсируется к тому же в романе стремлением писателя к изучению «натуры», к раскрытию реальности в ее обыденных формах. Это стремление не было еще ведущим в «Шагреновой коже» и в «Полковнике Шабере». Заявив о себе во весь голос лишь в рецензии на «Индиану» Жорж Санд, в «Турском священнике» и «Сельском враче», оно особенно отчетливо проявилось в «Эжени Гранде». Характерно, что главный предмет изображения здесь — не какие-либо из ряда вон выходящие происшествия, точнее, приключения, совершающиеся с особенными, исключительными людьми (ср. образ Шабера и ситуация, в которой он оказывается), а обыкновенный ход жизни, обычное существование простых, ничем не примечательных людей. Эти люди жи-

<sup>1</sup> Очень характерно, что Бардеш («Balzacromancier», р. 450—500), не имея возможности совершенно замолчать столкновение Эжени с отцом, тщательно подчеркивает их близость, их сходство, — то, что Эжени к концу романа становится подобием отца. Он не желает замечать жестокости Гранде и трагической судьбы его дочери.

вут к тому же, подобно аббату Бирото, не в бурном и пышном Париже, а в глухом провинциальном городке Сомюре.

В Предисловии к первому изданию «Эжени Гранде» Бальзак подчеркивает исключительную прозаичность изображаемого им в романе. Он заявляет, что его произведение представляет собой «заурядную историю», рассказ о том, что «ежедневно видишь», что происходит «в кругу мелочей». Но Бальзак в «Эжени Гранде» не просто переходит из сферы истории, необычных происшествий в сферу быта. В том же Предисловии, обращенном в равной мере и против романтизма, и против бытового реализма, он обращает внимание на «драмы», которые происходят в «провинциальной глуши», на существование в ней лиц, «достойных серьезного изучения», характеров, «исполненных своеобразия», на жизнь людей, «внешне спокойную, но тайно разрушаемую необузданными страстями»<sup>1</sup>. Он признает, таким образом, скрытый и вместе с тем глубокий драматизм изображаемой им повседневной жизни.

В самом деле, рассказывая в своем романе о повседневной жизни семьи бывшего бочара Гранде, Бальзак показывает своих персонажей занятыми шитьем и штопкой белья, покупкой съестных припасов, приготовлением обеда или завтрака, починкой лестницы, приемом гостей, которые пришли поиграть в лото, встречей родственника, приехавшего из Парижа. Из этой обыденной среды простых людей вырастает и глубоко укорененный в ней образ героини романа. Эжени Гранде твердо стоит на земле, ее нелегко оторвать от почвы, которая ее вскормила. Она не принадлежит к тем бесплотным, отрешенным от всего земного, воздушным, почти «небесным» созданиям, которых любили рисовать романтики, в частности Нодье и Гюго (ср. образы героинь «Жана Сбогара» или «Зальцбургского живописца», образ Эсмеральды из «Собора Парижской богоматери»). Эжени относится к числу «девушек крепкого сложения», красота ее может показаться многим «заурядной», у нее «большая голова, мужской лоб, крупный нос», «округлое» лицо, когда-то «свежее и румяное», но

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 385.

«огрубевшее от оспы». Ей не хватает «миловидности», «изящества», «гибкости», у нее «плотная и крупная фигура».

Подвергая анализу образ Эжени, не следует забывать, что она центральная героиня произведения. А именно в образах положительных персонажей даже те из писателей прогрессивного литературного лагеря, которые тяготели к реализму, как, например, Жорж Санд,— от реализма отступали. Образы Индианы и Валентины, Ральфа и Бенедикта тем и отличались от окружающих их персонажей, что если последние несли на себе отпечаток исторической эпохи, своего социального положения, были ими обусловлены (ср. образы Дельмара и де Рамьера в «Индиане», де Лансака, маркизы и графини де Рембо в «Валентине»), то характеры Индианы и Валентины, Ральфа и Бенедикта складывались вопреки среде, были лишены всякой связи с эпохой и классом. Так, для Валентины, богатой аристократки, оказываются безразличными влияния, идущие от матери, бабушки, жениха. Так, Индиана, дочь негроторговца, жена фабриканта, формируется как характер в противовес окружающей реальной действительности. У Ральфа («Индиана») и Бенедикта («Валентина») источники их колоссального духовного богатства, которого лишены «духовно нищие» де Рамьер и де Лансак, таятся внутри их «я», имманентны их душевной жизни. Если определять источник этих душевных богатств, исходя из объективных социальных отношений, как они показаны у Ж. Санд, то Ральф и Бенедикт представляются как исключение из общих правил, выглядят как особенные, необыкновенные существа. Своих отрицательных персонажей Жорж Санд рисует как художник-реалист, положительные герои раскрываются у нее в романтическом плане. Совсем иначе подходит к изображению человека Бальзак. Образ Эжени отличается от остальных персонажей романа не тем, что она иначе организована, чем они. Она так же глубоко и прочно, как ее отец или Шарль, укоренена в окружающей ее реальной жизни. И тем не менее она совсем иная, чем Феликс и Шарль Гранде, ибо, по сравнению с ними, ее породили совсем другие стороны современности.

И дело здесь не только в том, что Эжени, дочь богатого купца, оказывается в стороне от коммерческих

сфер, что она даже не догадывается о колоссальном богатстве отца. Если считаться только с этими ее особенностями, она во всем будет напоминать Индиану и Валентину. Гораздо более важно, что Эжени привыкла не к роскоши и безбедному существованию, а к полугодной и безденежной жизни, потому что отец неохотно выдает ей и ее матери деньги на жизнь. Еще более важно, что все дни Эжени «протекают... в постоянной работе». Вместе со своей матерью она «работает целыми днями, словно поденщица», «шьет и чинит белье для всей семьи», «беспрерывно занята штопкой чулок, починкой отцовского белья», «проводит весь свой век,— как замечает г-жа Граслен,— за чинкой тряпья». Не светская дама г-жа Граслен, а прислуга Нанета, женщина «с квадратными бедрами и квадратной спиной», с «руками ломового извозчика» является ближайшим другом Эжени. Это, по словам самого Бальзака, «единственное существо, любившее ее ради нее самой».

В отличие от своего отца, отдалившегося, благодаря богатству, от народа, из которого он вышел, Эжени еще тесно связана с народной почвой. Она выросла среди простых людей, виноградарей, бочаров, судовщиков, трактирщиков, лесоторговцев, среди людей, «зависящих от превратностей погоды, подстерегающих солнечный луч, опасаящихся дождя, ветра, засухи, мечтающих о влаге, тепле, облаках». Она выросла среди домов, лишенных «всяких украшений», не знающих «парадных выставок», «расписных стекол», покрытых «грубой штукатуркой, увековечившей труд ремесленника», сохранивших на своих «затертых, потемневших» подоконниках «темные глиняные горшки с кустиками гвоздик или роз, выращенных какой-нибудь бедной труженицей».

Упоминание о «труде ремесленника» и о «бедной труженице» здесь не случайно. «Ремесленник» и «труженица» составляют то реальное окружение, из которого вырастает образ Эжени. А в том, что он вырастает из среды, а не выделяется на ее фоне, как характеры Индианы и Валентины,— принципиальное отличие реалиста Бальзака от романтика Санд. Это не значит, конечно, что Эжени отождествляется с окружающей ее средой,— с людьми, жизнь которых была ограничена чисто материальными интересами. Вместе со своей матерью и Нанетой Эжени выглядит любопытным исклю-



чением: «Нежные человеческие чувства занимают,— как сообщает Бальзак,— только три чистых сердца — Нанеты, Эжени и матери». И все-таки характер Эжени создается ее образом жизни. Простое, скромное существование, привычка к труду порождают ее простодушие. Она «чиста душой, как чист и нежен цветок, родившийся в лесной глуши».

Отвергая стабильные характеры романтического искусства и бытового реализма, отвергая характер как сумму врожденных свойств, Бальзак изображает внутренний мир, характер своей героини так же, как он изображал характеры ее отца и кузена,— в изменении и развитии. Но если Феликс и Шарль Гранде раскрывались у него в ракурсе убывания нормальных человеческих качеств, то Эжени, напротив,— в аспекте ее духовного обогащения. Источником изменений душевного мира представляется Бальзаку объективная действительность. Его внимание привлекает не имманентное развитие страсти, а возникновение чувства, вызванное событиями во внешнем объективном мире. Внутренний мир Эжени обновляется в результате банкротства и смерти Гильома Гранде, приезда Шарля, ее встречи с ним. Под влиянием встречи с Шарлем Эжени переживает подлинный душевный переворот. Мы присутствуем по существу при формировании ее характера — он складывается на наших глазах. В ее душе «рождаются» и «разрастаются» тысячи мечтаний, в ней «пробуждаются» до сих пор «дремавшие и подавленные» ее «великодушные склонности».

Переворот в душе Эжени влечет за собой радикальные перемены в ее отношении к окружающему. Она внезапно «замечает» «скудость отцовского дома», «впервые испытывает страх при виде отца». Темная улица, по которой она возвращается домой, «обычно такая радостная», представляется ей теперь «унылой». Одновременно она находит «новое очарование» в облике внутреннего дворика, примыкающего к ее дому. Точно так же лестница, исхоженная вверх и вниз, утрачивает в глазах Эжени свою «ветхость», представляется ей «залитой светом», становится «молодой», как сама Эжени. Воспринимая по-новому окружающее, Эжени ощущает, что в ее душе «впервые столкнулись добро и зло», она впервые осуждает своего отца, впервые начинает понимать,

что такое деньги, и постигает вместе с тем, что деньги являются для нее только средством, а не целью.

Открывшееся перед Эжени действительное значение денег определяет все ее дальнейшее поведение. Чувство к Шарлю, содействуя формированию ее характера, становится опорой ее дальнейших поступков, оно побуждает ее отдать Шарлю все свое золото, проникнуться удивительным спокойствием и уверенностью в себе. Полюбив Шарля, она терпеливо ждет в течение долгих лет его возвращения из Индии, переносит заточение и голод, но не идет на уступки, не подчиняется отцу, отстаивает от его посягательств свой внутренний мир. В своем бунте и сопротивлении отцу Эжени приближается к положительным героям Ж. Санд, к Жюльену и Люсьену Стендаля, к Гюгу Карра. Ибо все они были изображены как люди, не нашедшие себе места в жизни, недовольные существующими порядками, как люди неустроенные и обиженные. Упорство и непримиримость Эжени укрепляются тем, что ей чужд, в противоположность отцу, эгоизм, хотя бы эгоизм примитивный, полуживотного склада, который отличал аббата Бирото, выше всего ставившего свой комфорт. Ее упорство и непримиримость вытекают из того, что она не замкнута в себе, способна отказываться от своих личных интересов ради другого.

И тем не менее судьба ее столь же печальна, как и судьба аббата Бирото. Выдержав бешеный натиск отца, она оказывается жертвой Шарля, который забывает в Индии о ней самой, о своей любви к ней, женится по возвращении на родину на другой. Оставшись одна со своим неразделенным чувством, она в конце концов выходит замуж за нелюбимого человека. Ее печальная судьба носит, однако, особый характер — она никак не объяснима с точки зрения бытового реализма, который конечную причину усматривал в свойствах характера, утверждая тем самым, что все несчастья происходят от психических особенностей человека, его недостатков, его внутреннего неустройства и ни в коем случае не от общественного порядка (ср. судьбу купца Дервиля в «Добром малом» Поля де Кока, 1834). Поль де Кок отказывается видеть в бедах и несчастьях, постигших человека, нечто закономерное для современности. У Бальзака же причины поражения Эжени коренятся в общест-

венном устройстве Франции. Эжени падает жертвой не самого Шарля, а тех социально-экономических условий, которые изменяют его характер и заставляют его забыть о ней. Этими социально-экономическими условиями является капиталистическая практика. Эжени, таким образом, терпит поражение от силы, врывающейся в ее домашний мирок из большого мира, где полностью торжествуют отношения между людьми, основанные на купле-продаже.

5

Иногда недооценивается заключительная глава «Эжени Гранде», пессимистически названная: «И так все на свете» и повествующая о жизни героини после смерти ее отца. Глава эта, однако, весьма многозначительна. Речь в ней идет о том, как Эжени, обессиленная ударом, который нанес ей вернувшийся из Индии Шарль, продолжает дело отца, выходит замуж за де Бонфона. Очень любопытно стремление Эжени сохранить без изменения и после смерти отца весь жизненный распорядок, им установленный в доме. Бальзак отмечает: «Фермеры даже не заметили смерти старика Гранде», «Если бы Шарль воротился из далекой Ост-Индии, он снова нашел бы те же лица и те же интересы», — и поясняет: «Картина, открывающая это повествование, осталась почти что прежней». Бальзак подчеркивает финалом своего романа неспособность тех форм жизни, в которых выросла Эжени, устоять перед капиталистическими условиями, которые в конце концов побеждают героиню.

Но самое печальное не в этой победе, а в том, что Эжени еще и уживается со своими врагами. Она допускает к себе в душу вражеское влияние, позволяя враждебным ей условиям определять не только ее судьбу, но и ее характер. Она превращается к концу романа в верную хранительницу отцовского богатства и тем самым в верную хранительницу устоев буржуазного общества. Именно из-за нежелания подрывать общественные устои она решается под влиянием своего духовника на фиктивный брак с де Бонфоном. Она «незаметно привыкает» к «прославлению ее красоты», к «приторным восторгам окружающих». Деньгам суждено «заронить в женщину, которая была вся чувство, недо-

верие к чувству». Ее «благородному сердцу, бившемуся только для нежнейших чувств», приходится «подчиняться расчетам людей корыстолюбивых». И переменам, происшедшим в душе Эжени, нисколько не мешает то, что она остается до конца своих дней существом, «не загрязнившим себя соприкосновением с миром», существом, «равнодушным к золоту». Не мешает этим переменам и то, что, сделавшись миллионершей, Эжени усиленно занимается филантропической деятельностью, основывает богоугодные и благотворительные учреждения, убежища для престарелых, школы для детей, библиотеки. Ибо всеми этими мероприятиями она только укрепляет, а не нарушает общественный порядок, который, если судить по ее первоначальной характеристике, по ее столкновениям с отцом, был ей враждебен.

И здесь обнаруживается исключительная зоркость реалиста Бальзака середины 30-х годов. Он нисколько не сочувствует переменам, происходящим с Эжени после смерти отца и подлого поступка Шарля, но убежден в то же время, что эти перемены неизбежны. Он показывает в образе старика Гранде, при каких исторически зафиксированных обстоятельствах возникают капиталистические формы жизни, их разрушительную силу. Мы видим, как они превращают Гранде в маньяка, какой вред они приносят людям, окружающим Гранде. Бальзак обнаруживает неоднородность вражеского лагеря, наличие в нем внутренней оппозиции, враждебное противостояние старика Гранде и Эжени. В отличие от своих прежних взглядов, которых он придерживался в годы написания «Шагреновой кожи», Бальзак признает, таким образом, что капиталистические формы жизни уязвимы, доступны разрушению. Он в то же время не обнаруживает сил, способных содействовать этому разрушению, ибо эти силы еще исторически не сложились.

Поэтому, не соглашаясь, как свидетельствует роман «Эжени Гранде», с отрешенностью положительного героя от условий его жизни (то есть выступая против Жорж Санд), Бальзак в то же время не соглашается на его строптивость, не желает видеть его бунтарем по отношению к враждебному миру. Он, видимо, усматривает в наклонности положительного героя к восстанию известное донкихотство, усматривает объективную ее

неоправданность. Бальзак уже не ограничивается поэтому изображением того, как враждебный мир ломает судьбу героя (он это показывал в новеллах «Полковник Шабер» и «Турский священник», а также в первых четырех главах «Эжени Гранде»), но распространяет влияние враждебного мира и на характер героя, заявляя про Эжени, что «деньги заронили в нее недоверие к чувствам». Эжени оказывается в результате всего этого обедненной как личность в сравнении, например, с Шабером, ибо, хотя судьба Шабера и определялась перевесом враждебных сил, но сам он не подчинился более сильному противнику и характер его остался неизменным, несокрушимым, таким же, каким был характер Эжени в момент ее бунта против отца. Характер Эжени представляется в то же время и более правдоподобным, более соответствующим действительности.

Но неверие Бальзака в сопротивление, бунт указывает на его расхождение с левыми республиканцами. Объективно солидаризируясь с критикой буржуазного общества последовательных революционных демократов вроде Бланки, Бальзак считает бесцельной борьбу с этим обществом, на путь которой они встали. В романе нет даже намека на то, что где-то есть люди, думающие о возможности выхода из существующего положения вещей. Действие романа не случайно переносится Бальзаком в период начала Реставрации, в период, когда народные массы еще не пришли в такое возбуждение, не проявили такой активности, как в 1830—1834 годах. К тому же утверждение связей Эжени с народной жизнью ослабляется тем обстоятельством, что понятие о народе переплетается в сознании Бальзака с остатками дореволюционных форм, восходящих ко времени до 1789 года. Народная жизнь временами подменяется патриархальным состоянием. Демократизм Бальзака осложняется здесь его симпатиями к прошлому, которые питают его «легитимизм». Раскрывая образ Эжени как производное, как следствие многовековой народной культуры, писатель отмечает в обстановке, окружающей его героиню, не только грубую штукатурку ремесленника, не только цветочные горшки «бедной труженицы», но и следы дворянских гербов, разрушенных революцией, и сохранившиеся в своей «откровенной простоте» средневековые лабазы. Эжени оказывается даже

более консервативной, чем ее отец, который, пусть бессознательно, но все же ломает эти старые дореволюционные формы. Если Феликс Гранде обязан своим существованием общественным условиям, создавшимся в огне революции 1789 года, давшей ему возможность неминуемо разбогатеть, то Эжени, так же как и тот дом, в котором прошла вся ее жизнь, является «осколком былого века, когда вещи и люди отличались той простотой, которую французские нравы утрачивают с каждым днем». Она представляется Бальзаку осколком эпохи XIV — XVIII столетий.

6

Если сила Бальзака проявляется в «Эжени Гранде» в том, что он обнаруживает недостаточность оппозиции Эжени против старого Гранде, обнаруживает, что эта оппозиция не сулит ничего особенно опасного, катастрофического для враждебного лагеря, то ограниченность писателя выражена в том, что его кругозор все-таки не выходит за пределы внутрибуржуазной оппозиции, за пределы явлений типа Эжени, что он не видит и не желает видеть подлинных врагов буржуазного класса среди людей из народа. Поэтому-то, обличая губительное воздействие буржуазной практики на нормальные человеческие отношения, на семейную жизнь, он не может не исходить в своих картинах из изображения этой жизни. Если бытовой реализм начисто выключал из круга изображаемого буржуазную практику, всякого рода «деловые» операции, профессиональные занятия, то Бальзак, оставляя «практику» в составе образа, отодвигает ее тем не менее на второй план, как бы указывая тем самым, что главное не в профессиональных занятиях, а в семейной сфере. Он не решается еще полностью выйти за рамки семейной, частной жизни, то есть не решается прямо и резко отказаться от «третьесословного», просветительского мировоззрения, за обломки которого хватаются бытовые реалисты, утверждающие, будто бы со времен великих просветителей ничего не изменилось, будто общество, если исключить из него феодалов и священников, представляет собой большую семью, будто «третье сословие» остается по-прежнему единым и цельным.

И все дело в том, что для Бальзака 1833 года буржуа еще не до конца был оторван от антифеодалного фронта, хотя писатель уже видел трещины в нем и придавал значение (ср. с «Сельским врачом») специфическим чертам буржуа, отличавшим его от простолюдина. Бальзак отмечает, во всяком случае, в Феликсе Гранде его самоволие, свободу от какого-либо стоящего над ним авторитета, хотя и видит одновременно, как это самоволие переходит временами в самодурство. Гранде значителен для него уже тем, что он никого и ничего не боится. А это ведь человек, еще вчера принадлежавший к непривилегированному сословию, к людям, веками воспитанным в покорности и послушании. Он не входит в число людей, принадлежащих от рождения к избранной касте, привыкшей повелевать. На нем еще виден отблеск великого переворота 1789 года, хотя писатель и отличает его от идеологов революционного плебейства. Этим объясняется, почему писатель, хотя и не замалчивает его отвратительных пороков, зла, которое он приносит людям, все же трактует его как явление грандиозное, не решается еще прямо объявить ему войну, как он это сделает позже — в «Пьеретте», в «Крестьянах», не решается порвать до конца с традициями бытового реализма, в которых содержалась известная апология буржуазии.

Именно в силу этого, прекрасно зная, что бытовой реализм замалчивает истину, отлично представляя себе подлое лицо буржуазии, деятельность которой сводится к наживанию денег, беспощадно раскрывая «тайны» семейного мира, изображая его не как гармоническое общество, а как поле ожесточенной борьбы, Бальзак еще оказывается не в состоянии сказать об этом во весь голос. Он часто скрывается за мнения и оценки людей, гораздо более примиренчески к этому миру относящихся, нежели сам писатель, людей, для которых спекулятивные махинации Гранде остаются к тому же за семью печатями. И это потому, что они смотрят на него, так сказать, из вчерашнего дня, из патриархального прошлого. Гранде показан, одним словом, во многих случаях таким, каким его видят домочадцы и другие жители Сомюра. Образ его лишь дополняется намеками и догадками, идущими от автора. Отсюда осо-

бая манера повествования и изображения, отличающая роман.

Бальзак, правда, отводит в романе исключительную роль авторской речи и авторскому видению мира, возвышает последнее над точками зрения персонажей. Он постоянно подчеркивает неполноту или неточность представлений отдельных действующих лиц. Уделяя значительное место впечатлениям героев от того или иного события или явления, Бальзак никогда не упускает случая проверить эти впечатления действительным положением вещей. Так, описывая старика Гранде и его дочь Эжени, его дом с точки зрения Шарля, впервые попавшего в Сомюр из Парижа и не представлявшего подлинных размеров состояния Гранде, он сопоставляет увиденное Шарлем с тем, как все обстояло на самом деле. Точно так же, рассказывая о впечатлении, произведенном Шарлем Гранде на Эжени, которая идеализирует кузена и явно смягчает его эгоистичность, Бальзак корректирует действительными фактами ложные, субъективные ее представления, заявляя, что она «озарила» его «огнем собственного чувства» и наделила его «своими прекрасными мыслями». «Могла ли она знать,— восклицает Бальзак,— что если Шарль так любил отца... то нежность эта исходила не столько от доброты его сердца, сколько от добрых отцовских качеств?»

Однако, сообщая о коммерческих и финансовых мероприятиях Гранде, Бальзак часто при этом воздерживается выходить за пределы догадок и предположений. Он делает свои сообщения, отклоняющиеся от простого воспроизведения фактов, как бы мимоходом, в скобках, рассказывает о многом в деятельности Гранде, лишь основываясь на наблюдениях жителей Сомюра, в котором живет Гранде, лишь опираясь на слухи, которые распространяются о Гранде в Сомюре. Рассказывая, например, о возможных размерах состояния Гранде, Бальзак замечает: «Так определили размеры его состояния, очевидные для всех. Что до его капиталов, то только два лица могли иметь смутное представление об их величине... наблюдательные люди могли догадаться о внушительных размерах капиталов бывшего мэра по угодливому заискиванию, предметом которого он являлся. В Сомюре все были уверены, что у г-на Гранде припрятан целый клад». Рассказывая о борьбе Крюшо



и Грасленов за богатую невесту Эжени, Бальзак передает различные версии, которые имели хождение по этому поводу среди жителей Сомюра, воздерживаясь сам от установления истины: «Одни разрешали эту проблему в том смысле, что... Другие возражали, что... Наиболее рассудительные указывали, что... Местные старожилы, более осведомленные, полагали, что...» и т. д. Неизвестной читателю остается финансовая операция, которую Гранде проводит с государственными облигациями на сто тысяч ливров ренты. «Даже сведения, полученные из счетных книг после его смерти,— пишет автор,— так и не пролили ни малейшего света на уловки, подсказанные ему недоверчивостью, никто не узнал, к каким же способам он прибегнул, чтобы оплатить и получить эти облигации».

Стремление хотя бы частично остаться на позициях бытового реализма, стремление отвести на второй план произведения практическую деятельность, дать ей возможность протекать за пределами дома ощущается и в характере жанра романа. Показательна в этом отношении история Шарля Гранде. Шарль переживает на протяжении действия радикальную и коренную эволюцию. Из молодого человека, способного еще на искренние чувства, каким он являлся в начале произведения, Шарль превращается в прожженного карьериста, в сухого дельца. Но об этой эволюции, самой по себе достаточно красочной и характерной, мы узнаем лишь из краткого сообщения автора в последней главе романа. Мы не присутствовали при самом духовном перерождении Шарля, ибо он сам появляется перед взором читателя только накануне своего отъезда в Индию и после своего возвращения оттуда. Сложный путь, проделанный Шарлем, самая практическая его деятельность остаются за сценой, о них рассказывается, но они не изображаются.

Примерно тот же метод применяет Бальзак и для изображения Феликса Гранде, который действует в романе в первую очередь как член семьи, как муж и отец. Правда, в его отношении к близким проявляются результаты его практической деятельности, которая, таким образом, через эти результаты проникает на сцену. Однако именно практическая деятельность Гранде, денежные операции, спекуляции с государственной рентой,

ссуды местным жителям, деловые переговоры с сомюрскими виноделами, с бельгийскими и голландскими купцами и т. п.— все это остается за границами нашего кругозора. О деятельности Феликса Гранде как буржуа, как накопителя материальных ценностей, так же как о деятельности Шарля, больше рассказывается. Случайно мы узнаем, что к Гранде ежедневно приходит много народу — кровельщики, водопроводчик, каменщик, землекопы, плотник, хуторяне, фермеры: одни — договориться о починках и всяких работах, другие — внести арендную плату или получить деньги. Лишь из краткого рассказа самого Гранде становится известно, что он продал голландским и бельгийским купцам тысячу бочек вина вопреки договоренности всех сомюрских виноделов беречь сбор винограда и не спускать условленных цен.

В романе, правда, имеется большая сцена, воспроизводящая беседу Феликса Гранде с Крюшо, де Бонфonom и де Грансленом относительно парижских кредиторов Гильома Гранде и о решении Феликса Гранде заняться ликвидацией долгов брата. Но эта сцена является единственной во всем произведении. В большинстве сцен романа Феликс Гранде фигурирует как человек из народа, еще не забывший ремесла бочара, не брезгающий физическим трудом, с удовольствием занимающийся починкой лестницы, человек простых вкусов и привычек, просто одевающийся и только втихомолку, как бы под сурдинку, занимающийся торговыми делами. Таким он выступает и в представлении Эжени, не догадывающейся долгое время об его финансовых аферах, о том, что ее отец — миллионер. Следует обратить также внимание на то, что Феликсу Гранде в его практике накопителя не противостоит ни один сколько-нибудь равный ему противник. Он возвышается как одинокая фигура и над сомюрскими виноделами, и над парижскими кредиторами брата. Он не борется с ними, как равный с равным, а лишь осуществляет в отношении их, без сильного противодействия с их стороны, свои планы. «Стоя слишком высоко над обывателями города и постоянно играя их интересами, Гранде не ставил сомюрцев ни во что», — замечает автор. Борьба протекает только в камерном плане романа, где Гранде фигурирует как отец и муж. Роман, одним словом, еще не вы-

ходит в «Эжени Гранде» полностью за пределы камерного, семейного жанра. Изображая приватную жизнь как часть общественной, показывая воздействие общественной материальной практики на частное существование, Бальзак все же не делает еще эту практику непосредственным предметом своего изображения. Все это появится у него, как о том свидетельствует хотя бы «История величия и падения Цезаря Бирото» (1837), несколько позже.

Камерные тенденции «Эжени Гранде», элементы бытового реализма не случайно вызывают положительные отклики со стороны консервативной буржуазной критики, которая, заявляя, что Бальзак «никогда не создавал ничего лучше»<sup>1</sup>, и противопоставляя «Эжени Гранде» другим произведениям писателя, именует роман «восхитительным», «благоразумным», «шедевром»<sup>2</sup> Бальзака, «маленьким бриллиантом чистейшей воды»<sup>3</sup>, «безупречным произведением». Буржуазная критика объявляет Бальзака, как создателя «Эжени Гранде», мастером изображения частной жизни, семьи, интерьера и именно поэтому приравнивает его к Гольдсмиту, как автору «Векфильдского священника»<sup>4</sup>. Вместе с тем, основываясь на камерных тенденциях романа, на том, что в нем имеется картина провинциальных нравов, она пытается истолковать образы произведения как местные, локальные, не характерные для всей Франции, то есть не могущие служить основой для обличения французского капитализма в целом. Критик «Ля Франс Литерер» восторгается «откровенной наивностью», с которой автор нарисовал в романе «одну сторону жизни»<sup>5</sup>. Критик «Ревю де Пари» пишет: «Это действительно жизнь провинции, с ее смешными сторонами, даже с ее пороками, но также и с ее добродетелями»<sup>6</sup>.

Реакционные буржуазные литераторы стараются вместе с тем замолчать уродливый образ старика Гранде, скрыть содержащуюся в нем критику капитализма за разговорами об «откровенной наивности» автора романа,

<sup>1</sup> «La France Littéraire», 1834, v. XI, p. 454.

<sup>2</sup> «Révue de Paris», 1834, t. 1, p. 256.

<sup>3</sup> «La France Littéraire», 1834, v. XI, p. 454.

<sup>4</sup> «Révue de Paris», 1834, t. 1, p. 256.

<sup>5</sup> «La France Littéraire», 1834 v. XI, p. 454—455.

<sup>6</sup> «Révue de Paris», 1834, t. 1, p. 256.

о «смешных сторонах» и «даже пороках» провинциальной жизни. Они выдвигают, как главное в романе, образ Эжени, «девственницы, которая осталась после брака такой же чистой, какой была и до него»<sup>1</sup>. Образ Эжени привлекает их в силу ее покорности устоям буржуазной жизни. Рассматривая «девственность» — иными словами, чистоту, наивность, смиренность — как основную для Эжени черту, обходя молчанием ее трагическую судьбу, сломанную миром денег, они приветствуют якобы отсутствие в ее образе прямой критики буржуазного общества, так же как и в романе — отсутствие «грубой драмы»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «Révue de Paris», 1834, t. I, p. 256.

<sup>2</sup> «La France Littéraire», 1834, v. XI, p. 454—455.

---

*Глава IX*  
**«ОТЕЦ ГОРИО»**

1

Бальзак заканчивает «Эжени Гранде» перед грандиозным апрельским восстанием 1834 года, которое охватило Лион, северо-запад Франции и Париж. Он работает над «Эжени Гранде» накануне вооруженных выступлений ткачей в Лионе, которые сражались в течение шести дней с правительственными войсками и в течение шести дней господствовали над значительной частью города. Роман Бальзака «Отец Горио»<sup>1</sup> создается в самом конце 1834 — начале 1835 года, то есть уже после кровавой ликвидации восстания правительственными войсками, после ужасающего избиения нейтрального, только сочувствующего повстанцам населения улицы Транснонен, после массовых расстрелов пленных и варварского разрушения домов и целых кварталов в Лионе. Бальзак работает над «Отцом Горио» после разгрома республиканской организации «Общество прав человека и гражданина». Он занимается своим романом во времена подготовки и утверждения Палатой контрреволюционных законов, запрещающих иметь оружие, затрудняющих торговлю газетами и книгами, лимитирующих пра-

---

<sup>1</sup> «Отец Горио» появился впервые в журнале «Ревю де Пари» за декабрь 1834 года, за январь и февраль 1835 года. В марте 1835 года он вышел отдельным изданием. В мае того же года и в 1839 году последовали переиздания «Отца Горио». В 1843 году он был включен в I том «Сцен парижской жизни» «Человеческой комедии».

ва ассоциаций, в период подготовки к грандиозному судебному процессу над восставшими — одним словом, во времена начавшегося торжества буржуазии над революционным движением. Атмосфера 1834 года, когда было нанесено поражение силам народной оппозиции и когда отчетливо выявилась реакционная роль буржуазии в стране, естественно, отражается на общей направленности романа.

✓ Атмосфера 1834 года сказалась прежде всего в гораздо более трезвом, чем раньше, более свободном от каких бы то ни было иллюзий и в то же время более дифференцированном представлении о вражеском лагере. Если ранее Бальзак возражал против отдельных явлений общественной жизни, не распространивших свою власть на общество в целом, то теперь его отрицание обратилось против общественной системы современности, подчинившей единому влиянию самые разные ярусы общества, людей, которые принадлежали к различным общественным классам. Вместе с тем вражеский лагерь предстал как явление чрезвычайно многообразное, полное внутренних оттенков, требующее более сложных способов подхода к ним, чем предполагалось раньше. Это привело, с одной стороны, к объявлению враждебным не какого-либо отдельного участка буржуазного общества, а общественного строя современности в целом. Это потребовало, с другой стороны, показа комплекса различных друг от друга и вызывающих совершенно различные реакции отрицательных действующих лиц, ибо оказалось невозможным воплотить в одном отрицательном персонаже весь вражеский лагерь.

✓ Необходимость в дифференцированном показе враждебного лагеря, в свою очередь, побудила Бальзака перейти гораздо более категорически, чем раньше, к жанру социального романа. Изображение положительного героя, его союзников и его ближайших врагов, явившихся своего рода авангардом вражеского мира, оказалось уже недостаточным. В произведение вошел мир, густо населенный персонажами, многообразный и зачатую очень далекий от героя. Многофигурная композиция должна была явиться на смену персональным, биографическим формам романа. Одноплановый жанр, который всецело господствовал в бытовом реализме, должен был смениться жанром многоплановым.

У Бальзака, который, начиная с 1830 года, был далек от буржуазной апологетики, не вызывало давно уже особого сочувствия тяготение вульгарного реализма к камерной художественной форме. Именно поэтому в «Шагреновой коже», «Полковнике Шабере», «Эжени Гранде» Бальзак выступал против этого тяготения, но выступал непоследовательно, с оговорками. В «Отце Горио» он отбрасывает окончательно традиции камерного жанра и становится мастером социального романа. Правда, на первый взгляд усилия Бальзака в «Отце Горио» сосредоточены не столько на создании социального романа, сколько на борьбе с прогрессивным романтизмом. Романтизм, если судить по вступлению Бальзака к «Отцу Горио», не удовлетворяет писателя как искусство, для которого основной порок современности — в ее прозаичности и серости, как искусство, пытающееся противопоставить сегодняшнему дню нагромождение экстраординарных событий, «расточительно» употребляющее слово «драма». Исходя из антиромантических соображений, Бальзак тут же отмечает большую фактическую насыщенность повести о Горио, добавляя, что она не содержит в себе ничего исключительного, не является «выдумкой» или «романом»<sup>1</sup>. Она не рассчитана на людей, привыкших к искусству, которое, вместо того чтобы изучать жизнь, навязывает читателю субъективную схему, заранее составленное представление о жизни.

Не возражая против «скорбной литературы» романтиков, Бальзак не желает следовать за бытовым реализмом. Он не склонен удовлетворять запросы читателя, рассчитывающего, что книга его «развлечет». Произведение, которое он предлагает читателю, представляет картину «черствых сердец» и «пустых черепов» и способно превратить «самое беспечное существо в человека печального». Сумрачный колорит романа отделяет его от бытового реализма. Бальзак опасается даже, учитывая этот колорит, что его могут «упрекнуть в преувеличении» и «осудить за поэтические вымыслы», могут обвинить в отклонении от правдоподобия. Однако он уверен в том, что в Париже, который является местом действия его истории, в самом деле нередко встречаются

---

<sup>1</sup> H. de B a l z a c, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 6.

«необычайные события», концентрирующие в себе ненормальность и необычность всей парижской жизни.

В «Отце Горио» Бальзак и сосредоточивает свое внимание на этих «необычайных событиях». Он, таким образом, выступает против бытового реализма, пренебрегающего всем исключительным, и в то же время признает известную правоту романтизма, превозносящего все «необычайное». Он обращается, однако, к исключительно только в том случае, если оно представляет собой лишь резкий, утрированно-яркий сгусток жизненной правды. Тяготея к изображению обывательской жизни, Бальзак дает ее в окружении грандиозных сдвигов, потрясающих все общественное здание, показывает ее в тесном взаимоотношении с этими сдвигами.

## 2

Бальзак рассказывает в своем романе о повседневном житье-бытье в парижском пансионе г-жи Воке, расположенном в столь глухом закоулке, где даже «грохот экипажа» для него «целое событие». Рассказывая о завтраках и обедах, которыми угощает своих постояльцев г-жа Воке, описывая непритязательное убранство комнат пансиона, заурядное обличье его обитателей, Бальзак подчеркивает, что все, относящееся к пансиону, ничем не примечательно.

Вместе с тем пансион Воке, этот «тихий уголок», оказывается обуреваем мощными страстями. Источником их является существующий за пределами пансиона «большой мир», в котором происходят крупные сдвиги. Существенная часть жизни обитателей пансиона — даже жизни Мишоно и Пуаре, поскольку последних вовлекают в полицейские дела, — протекает не в пансионе. За границами пансиона разворачивается деятельность Вотрена, началась бурная молодость Горио, карьера Эжена Растиньяка. Самый выбор пансиона — своеобразного проходного двора — в качестве основной площадки действия романа не случаен. Действие «Эжени Гранде» не выходило за границы дома сомюрского фабриканта, где была сосредоточена вся жизнь героини, куда лишь как отголоски доносились известия о совершающемся в других мирах, например, о банкротстве и смерти Гильома



Гранде, о деятельности Шарля Гранде в Индии, о финансовых аферах Феликса Гранде. В «Отце Горио» в качестве исходной базы своих построений Бальзак уже отказывается от семейного мира. Он отправляется от изображения такого «нейтрального места» действия, где временно живут, столуются или же просто приходят в соприкосновение люди, принадлежащие к самым различным кругам,— и студенты, и чиновники, и торговцы, и каторжники, и великосветские дамы. Но Бальзак не останавливается и на этом. Рядом с основным местом действия — пансионом г-жи Воке, где присутствуют главным образом люди из буржуазии и люди среднего достатка (студенты и чиновники), где завершается жизненная история Горио, в романе возникают дополнительные площадки действия — салон г-жи Нусинген, салон графини де Ресто, салон виконтессы де Босеан,— здесь фигурируют аристократы и богачи, дворяне и финансисты, здесь начинается великосветская карьера одного из главных персонажей основной сцены — Растиньяка.

Для «Отца Горио» сохраняет, правда, так же как для «Эжени Гранде», огромное значение тема родственных отношений, тема семьи. Симптоматично, что Горио, образом которого связана в романе эта тема,— главный герой произведения. Ядром романа является семейный конфликт между бывшим торговцем Горио и его дочерьми, которых он выдал замуж за графа де Ресто и банкира Нусингена. Дочери старика, развращенные богатством, привыкают видеть в отце некое безразличное для них лицо, лишь снабжающее их деньгами. Они забывают о нем как о человеке. И они вымогают у него все новые и новые денежные суммы, не считают нужным навестить его, когда он лежит на смертном одре, и даже прийти на его похороны.

Бальзак удаляется от бытового реализма уже тем, что показывает семью Горио не в гармонии, а в состоянии конфликта и даже распада. Изображая семейный мир именно так, он следует традициям Жорж Санд (точнее ее романов 1832 года — «Индиана» и «Валентина») и своим собственным традициям, которые складываются у него в «Сценах частной жизни» (1829—1830), в новеллах, образовавших впоследствии роман «Тридцатилетняя женщина», в «Полковнике Шабере» и в «Эжени Гранде». Жорж Санд и Бальзак 1829—1833 годов со-

здавали свой семейный роман и семейную новеллу в противовес просветителям (Дидро, Мерсье), которые выдвинули тему частной жизни, семьи как прообраз будущего гармонического общества без сословных привилегий. После революции 1789—1794 годов общественный строй, проектировавшийся просветителями, обернулся буржуазным обществом, раздираемым внутренней борьбой не менее глубоко, нежели общество феодальное. И семья перестала быть у Бальзака символом гармонии и содружества. Между частной жизнью и общественной системой исчезло всякое принципиальное различие, в домашнем существовании открылись те же антагонистические отношения, те же неравенство и несправедливость, что и в общественной жизни.

Такое изображение семейного мира нашло свое продолжение и в «Отце Горио». Оно, однако, оказалось усугублено тем, что Бальзак в этом романе, в отличие от «Полковника Шабера» и даже от «Эжени Гранде», подчеркивает в распаде семьи отсутствие случайности, отказывается видеть в нем какое-то редкое явление. «Разве подобная трагедия не разыгрывается ежедневно перед вашими глазами? — говорит герцогиня де Ланже Растиньяку. — Тут сноха непозволительно дерзка со свекром, там зять выгнал тещу из дому... Конечно, все это кажется ужасным, а между тем такие случаи мы наблюдаем каждый день». Бальзак усматривает в распаде семьи Горио следствие тех бесчеловечных порядков, которые утвердились в обществе, когда в него проникла власть денег. Так же, как в «Эжени Гранде», он подчеркивает неизбежность разложения семьи, если в семейные отношения вмешалось богатство.

Устанавливая типичность положения, в которое попадают Горио и его дочери, Бальзак, таким образом, утверждает, что крушение семьи Горио есть общественная, а не личная катастрофа. Это осознает сам Горио. «Если отцов будут топтать ногами, — говорит он перед смертью, — отечество погибнет... Все рухнет, если дети перестанут любить своих отцов». До сознания Феликса Гранде не доходило крушение его семьи, потому что он сам, своими собственными руками разрушал естественные связи между близкими людьми. Фигура Феликса Гранде как бы заслоняла собой общественный порядок. Горио сохраняет до конца своих дней бескорыстную

привязанность к дочерям. Он не притесняет их, а, напротив, беспрестанно балует, отдает им почти все состояние. Семья рушится помимо него, и причина этого проистекает непосредственно из порядка, установившегося в том обществе, где критерием для оценки человека выдвигается его богатство.

Поэтому, когда Горио начинает понимать, что первоначальное благорасположение дочерей и их мужей к нему он получал за двухмиллионное состояние, которое он дал дочерям в приданое; когда ему становится ясным, что его не любят и никогда по-настоящему не любили, что на него «смотрели с уважением», относящимся к его «деньгам»,— он обращает свой протест против всего общественного строя. Отрицание мира, подчинившегося деньгам, приводит его к выводу, что настоящее чувство возможно только у людей, которые ничем не владеют: «Я предпочитаю быть нищим, беспризорным. По крайности, когда любят бедняка, он может быть уверен, что любим сам по себе».

### 3

Но личная трагедия Горио, раскрывающаяся в романе как трагедия бескорыстного чувства в буржуазном обществе, не исчерпывает всего содержания произведения. Среди людей, окружающих Горио, писатель выделяет Эжена Растиньяка. Судьба последнего вызывает к себе интерес независимо от его отношения к Горио. С ним связана вторая сюжетная линия произведения. В истории Растиньяка установка Бальзака на преодоление камерности раскрывается еще более четко, нежели в истории несчастья старика Горио.

В рассказе о судьбе Растиньяка проявляется и стремление писателя подчеркнуть разнородность враждебного мира. Если в «Эжени Гранде» Бальзак выводил таких двух различных представителей вражеского лагеря, как Феликс и Шарль Гранде, то его все же интересовало их внутреннее тождество, к которому они в конце концов приходили. В «Отце Горио» главным для Бальзака становится желание показать несводимость к одному типическому образу многочисленных обликов, которые принимает враг. Он не удовлетворяется одним

центрального героем и по сути дела выдвигает на положение второго центрального героя — Растиньяка.

Эжен Растиньяк, каким он предстает перед читателем в начале произведения, напоминает героя «Шагреневой кожи». Растиньяк принадлежит к разорившемуся дворянскому роду, не относится к власти имущим, занимает одну из низших ступеней общественной иерархии, — он бедный студент: «Повседневно на нем был старый сюртук, плохой жилет, дешевый черный галстук, кое-как повязанный и мятый, панталоны в том же духе... ботинки, уже сменившие свои подметки». Обращая внимание на чуждость Растиньяка тому миру, в котором он с первых шагов оказывается, Бальзак подчеркивает эту черту тем, что делает своего героя, в отличие от Рафаэля, провинциалом, заставляет его провести детство и юность в провинции, в Лангедоке. Растиньяк еще сохраняет, особенно в начале романа, кое-что от провинциальной жизни. Руководствуясь еще «естественными законами домашнего очага», он не вполне стряхнул с себя «очарование свежих, сладостных понятий», свойственных людям, «выросшим в провинции». Им не овладела полностью «лихорадка наживы», «жажда золота». Поэтому он и стремится в самом начале своей парижской жизни «окунуться с головой в работу», хочет и несколько позже «благородно, свято трудиться», «только трудом достичь богатства».

Но для Бальзака главное в Растиньяке не его первоначальные душевные свойства, а перерождение, происходящее в нем под влиянием парижской жизни. Бальзак показывает, как Растиньяк, приехавший из провинции в Париж, постепенно утрачивает «провинциальные воззрения», теряет свои «ребяческие иллюзии».

В отличие от романтиков, которые противопоставляли своего героя окружающему миру, Бальзак не просто дает характер Растиньяка в контрасте с парижской средой. Он рисует борьбу Растиньяка с этой средой, ее победу над ним, его подчинение миру, который первоначально был ему враждебен. Ранее сам Бальзак допускал еще возможность изображения героя и среды как двух застывших противоположностей. Так по крайней мере он поступал при рассказе о появлении и деятельности в Париже Шабера. Вслед за романтиками он многое воспринимал и осмыслял тогда антитетически.

Теперь он представляет себе действительность в виде причинно-следственного ряда событий, рисует характер не как антитезу среде, а как ее следствие. Характер Растиньяка, приехавшего в Париж, изображается им как порождение провинциального мира.

Кроме того, в характере Растиньяка подчеркивается его динамичность так же, как в характерах Феликса Гранде и его племянника. Но если в «Эжени Гранде» главным для Бальзака было сделанное им открытие, что над характером довлеют обстоятельства, то в образе Растиньяка писатель ставит акцент в первую очередь на различиях, существующих в самой среде. Рисуя характер Шарля Гранде, он показывал, каким образом в Шарле происходит углубление и торжество тех свойств, которые зародились в нем еще в Париже. Создавая образ Растиньяка, он концентрирует свое внимание на наличии в обществе старого, патриархального, и нового, буржуазного, укладов, на их смене, демонстрирует душевную изменчивость персонажа в связи с трансформацией общества. Создавая образ Растиньяка, он видит в его внутренней эволюции отражение борьбы двух форм общественной жизни, и внутреннее перерождение молодого человека предстает как результат его переезда из провинции в Париж, его разрыва с патриархальными нравами.

#### 4

С образом Растиньяка тесно связаны и решающие перемены в манере повествования Бальзака, отличающие «Отца Горио» от «Эжени Гранде». В «Эжени Гранде» манера повествования была направлена против способа видения мира, характерного для бытового реализма, который исходил из абсолютного тождества сознания центрального героя и сознания автора. Образы персонажей и описание вещей Поль де Кок, например, строил на основе впечатлений, которые герой получал от внешнего мира, но при этом писатель ограничивался фиксацией этих впечатлений, не пытаясь проникнуть за поверхность явлений. Этот способ воспроизведения действительности соответствовал интересам тех группировок, которые стояли за сохранение наличного социально-по-

литического строя, возражали против разоблачения его внутреннего двигателя.

Бальзак в «Турском священнике» и «Эжени Гранде» попытался порвать с традицией бытового реализма. Плоскостному восприятию действительности, которое образовывалось из совокупности впечатлений, полученных героем от предмета, он противопоставил метод двойного зрения. Знание об объективных явлениях, складывающееся у героя (аббата Бирото) или у героини (Эжени Гранде), знание неполное и порой искажающее предмет восприятия, Бальзак дополняет вторым, более глубоким пониманием предмета. Отрицая и опровергая воспринятое героем, Бальзак присваивает более глубокое понимание вещей только автору и устанавливает непродолимую пропасть между субъективно-ограниченным восприятием героя и не ведающим никаких преград знанием автора. По сути дела, противопоставляя два сознания (сознание автора и сознание героя), не допуская между ними никаких переходов, он действует здесь еще в соответствии с традицией романтизма, который также исходил из двух истин — вульгарной и возвышенной — и подчеркивал их антитезу.

Однако, если романтизм «высшее» знание присваивал исключительной личности героя, а истину «низкую» оставлял в пользование среде и ее персонажам, то Бальзак в «Отце Горио» разрешает эту проблему совсем по-иному. Для манеры повествования и изображения в «Отце Горио» очень важно, что ряд персонажей (Горио, Вотрен, Пуаре и Мишоно и др.) раскрывается с точки зрения обитателей пансиона Воке, куда эти персонажи явились, уже прожив за его пределами большую жизнь или же действуя весьма активно за его пределами и в настоящее время. И вот существование этих персонажей вне пансиона оказывается для читателя, поскольку он смотрит на все глазами обитателей пансиона, неизвестным. Относительно жизни за пределами дома Воке строятся различные предположения, совсем так, как их строили в «Эжени Гранде» в отношении спекулянтских операций старика Гранде.

Так, например, характер девицы Мишоно раскрывается через ряд вопросов, остающихся без ответа: «Надо думать, что некогда она была красива и стройна. Какая же кислота стравила женские черты у этого

создания? Порок ли, горе или скупость? Не злоупотребила ли она утехами любви?» Загадочным представляется и Вотрен: «Никто не мог постигнуть ни род его занятий, ни образ мыслей». Поведение его «позволяет думать, что... в недрах его жизни скрыта была тайна». Таинственностью окутан в романе и Горио. Он по непонятной причине разоряется, беднеет, худеет и, явившись в пансион богатым рантье, постепенно превращается в нищего. У него таинственные связи, к нему приезжают в собственных экипажах роскошно одетые женщины, которых он называет дочерьми. О причинах падения Горио и о его загадочных знакомствах «строят догадки все, кому не лень», «из него делают» то шпиона тайной полиции, то мелкого игрока. По мнению г-жи Воке, Горио просто-напросто «распутник».

Что касается Мишоно и Пуаре, автор, характеризуя их, не идет дальше гипотез. Другое дело Вотрен и Горио. Они раскрываются полностью. Тайна первого разъясняется через полицию, которая приходит арестовать его как беглого каторжника. Тайна, окутывающая второго, раскрывается в результате тщательных розысков, которые производит Растиньяк, устанавливающий, каким образом Горио положил начало своему богатству, и обнаруживающий, что у него имеются две дочки, которые систематически разоряют его. Очень важно, что субъективные впечатления и внешний объективный мир не отделены здесь непроницаемой гранью, как это было в «Турском священнике» и «Эжени Гранде», не относятся к сознаниям разного ранга. Переход от гипотезы к истине совершается в пределах сознания героя, которое, все более углубляясь, находит скрытые стимулы действия персонажей. Недаром образ Горио, постепенно обрастая все новыми бытовыми деталями, которые обнаруживают резкое отличие начала его жизненного пути от сегодняшнего состояния, проходит через сознание Растиньяка.

И здесь, кстати, становится ясным различие творческих методов Бальзака и Стендаля. Оба писателя рисуют характер своих персонажей как производное от их окружения. Оба они в отличие от романтиков избирают затем предметом своего изображения не оторванное от реального мира сознание героя, не его мечты, а реальную действительность. Оба они раскрывают, далее, смысл

реального мира не так, как бытовые реалисты, не через множество жизненных деталей. Оба они, наконец, наряду с персонажами фона показывают крупные фигуры, воплощающие в себе ведущие тенденции эпохи. При всем этом, однако, один из них — Стендаль — дает своего положительного героя как человека, все понимающего, которому открыты до последних закоулков чужие души, как личность исключительную, возвышающуюся над рядовыми людьми, остающуюся в то же время для них загадочной и непонятной, сохраняющей в себе что-то от романтического героя. Другой — Бальзак — избирает в качестве своего героя обыкновенного человека, который не все в окружающем понимает, оно полно для него тайн и неизвестного. Герой Стендаля к тому же не только находится на уровне современности, но возвышается над нею, смотрит на современность как бы из будущего. Герой Бальзака находится ниже уровня современности, ближе стоит в своем понимании вещей и процессов к патриархальному укладу, смотрит на современность как бы из прошлого. Не старика антиквара, а Рафаэля, не графиню де Ферро, а Шабера, не Трубера, а Бирото, не старика Гранде, а его дочь Эжени, не людей настоящего, а людей, связанных с прошлым, делает Бальзак своими центральными героями.

Ту же линию, казалось бы, продолжает проводить Бальзак и в «Отце Горио». Старик Горио как раз и относится к отставшим от развития действительности и вместе с тем к рядовым героям. Но рядом с Горио в романе стоит Растиньяк и оспаривает право старика на первое место в произведении. А в образе Растиньяка воплощено то углубленное понимание реального мира, которое ранее имелось только у автора. Он оказывается обладателем того высокого сознания, которое в прошлом отсутствовало у аббата Бирото и у Эжени Гранде, теперь же отсутствует у Горио. Существенно, однако, что Растиньяк к этому высокому сознанию приходит лишь в результате своего внутреннего роста. В первых главах романа он представляется еще отстающим от развития жизни, его восприятие все еще во многом ограничено рамками патриархального мира, из которого он сам недавно вышел, на современность он смотрит как бы снизу, из прошлого. Растиньяк, во всяком случае, отно-



сится одной своей стороной к архаическим героям Бальзака, от них отправляется в своем развитии. Его духовный рост именно в силу этого сопровождается у него качественными утратами, совмещается с утратой иллюзий, которые, кстати говоря, немислимы для героев Стендаля, поскольку последние с самого начала полностью свободны от них. У Растиньяка за время его жизни в Париже «расширяется кругозор», он начинает «постигать соотношение различных слоев человеческого общества», начинает размышлять об обществе в целом. И вместе с тем, делая доступным своему пониманию такой сложный предмет, как общественная жизнь, он постигает глубоко антисоциальный характер морали, которая в обществе господствует. Именно об этой двусторонности общественной жизни, точнее об ее изнанке, о засилье центробежных, пронизанных эгоизмом тяготений сообщают Растиньяку его собеседники, уже постигшие «механизм общественного строя и двигатель этой машины», поднявшие свои частные наблюдения над современной общественной жизнью до высот философского обобщения.

## 5

Исключительную роль в формировании представлений Растиньяка о парижской жизни играют обобщения виконтессы де Босеан. Она исходит из того, что свет состоит из «обманщиков» и «простаков», что женщины отличаются «глубокой испорченностью», а мужчины «жалким тщеславием». Тем не менее она не рекомендует Растиньяку отказываться от света, уверена, что ему «всюду будет ход», и готова помочь ему советами. Чтобы добиться успеха, Растиньяк должен отгородиться от других людей. «Если в вас родится подлинное чувство, спрячьте его, как драгоценность, чтобы никто даже не подозревал о его существовании... учитесь не доверять свету!» В основу своего поведения Растиньяк должен положить эгоистический расчет: «Чем хладнокровнее вы будете рассчитывать, тем дальше вы пойдете». Следует наконец рассматривать всех других людей как средство. «Смотрите на мужчин и женщин, как на почтовых лошадей, гоните их, не жалея... и вы достигнете предела в осуществлении своих желаний».

Еще большее значение для Растиньяка получают советы беглого каторжника Вотрена, который представляется на первый взгляд критиком и обличителем современного общества. Он заявляет Растиньяку, что «много размышлял о современном строе... общественного неустройства», и утверждает, что «тайна крупных состояний... сокрыта в преступлении», которое «забыто потому, что чисто сделано». Современная «мораль» оправдывает общественное неравенство, существование людей, «разъезжающих в экипажах», рядом с людьми, «разгуливающими пешком». Вотрен говорит: «Для поддержания такой морали вы платите тридцать миллионов в год жандармам и суду». Человек, совершивший крупную финансовую аферу, «укравший миллион» и считающийся «ходячей добродетелью», отождествляется Вотреном с «мошенником», «стащившим» «безделушку» и «выставленным на площади Дворца правосудия как диковина».

Создавая образ Вотрена, Бальзак не отказывается от мысли о сложности и дифференцированности вражеского мира. Его не покидает возникшее у него в годы поражения революционного движения представление о том, что ведущие деятели буржуазии, являясь участниками одного лагеря, чуть ли не выступают друг против друга как враги. Вотрен, конечно, не похож на обычного буржуа, вроде Горио или Феликса Гранде. Бальзак делает его, может быть, поэтому беглым каторжником и бандитом. Он отделяет его тем самым от «приличного» буржуа старого типа и вместе с тем едва ли не отождествляет с отъявленным мошенником и грабителем, как Нусинген, то есть с финансовой аристократией, управлявшей страной после июля 1830 года. Характерно, что Вотрен возражает против патриархальной морали, которую в период наполеоновского правления и в годы Реставрации еще вынуждена была исповедовать буржуазия в силу своей относительной слабости. Ею она прикрывала свои хищнические наклонности, маскируя перед народом свои подлинные цели разговорами о «честном труде и благородных побуждениях». И вот надоедливая мораль вызывает более всего ярость у Вотрена. Он искренне убежден, что «честностью нельзя достичь ничего». Подобно буржуазной «партии сопротивления», возглавляемой Казимиром Перье, Тьером, Гизо, наиболее полно представлявшей интересы финансо-

вой аристократии и возомнившей себя в 1834 году, после поражения второго лионского восстания, победительницей народных масс, он стоит за откровенное утверждение капиталистического порядка, за идеологию, цинически обнажающую действительное положение вещей.

Вотрен остается в своих представлениях о жизни и людях, в своей критике существующего общества полностью в пределах буржуазного мировоззрения<sup>1</sup>. Он совершенно искренне убежден, что главной целью каждого человека является приобретение денег и что люди различаются лишь в том отношении, что одни накапливают свое состояние постепенно, «честным трудом», другие же быстро, при помощи афер, спекуляций. Если он отождествляет миллионера-спекулянта с грабителем, то вовсе не для того, чтобы унижить первого: грабитель достоин быть образцом для рядового буржуа. Вотрен, кроме того, не считает возможными какие-либо другие общественные порядки, кроме тех, которые установила буржуазия: «Если я так смотрю на человеческое общество, то мне дано на это право: я знаю общество. Вы думаете, я его браню? Нисколько. Оно всегда было таким. И моралистам его не изменить... Я не осуждаю богачей, восхваляя простой народ: человек везде один и тот же, что наверху, что в середине, что внизу». Замечание Вотрена, касающееся народа, явно свидетельствует о том, что, выступая против государства, судей, жандармов, против богачей, он и не думает защищать народные массы; говоря о «бедняках», он имеет в виду не трудящихся, а люмпенов, людей, развращенных «верхами», которые всегда, в случае чего, могут быть использованы «верхами» против бедноты. Вотрен выбалтывает тайны капиталистического общества именно потому, что абсолютно уверен в его незыблемости, уверен, что «общественное неустройство» представляет собой для человеческого общества норму. У него не вызывает сомнения принцип личного обогащения за счет разорения других

---

<sup>1</sup> Отметим, что в глазах буржуазных литературоведов Вотрен — брат всех романтических мятежников, Корсара Байрона, Жана Сбогара Нодье (ср. E. Curtius, Balzac, P 1933, стр. 153). При этом упускается из виду тесная связь Вотрена с капитализмом, его мечты об американском гражданстве, от которых были чрезвычайно далеки герои Байрона, его хищнический индивидуализм, совершенно чуждый Сбогару.

людей. Человеку вполне подобает быть «охотником» с той разницей, что одни «охотятся за приданым», другие «за ликвидацией чужого состояния», третьи «улавливают души». Этой уверенности Вотрена вполне соответствуют и советы, которые он дает Растиньяку. В них сочетается, с одной стороны, требование примириться с обществом в его наличной форме, с другой же стороны, — идея агрессивного индивидуализма. Вотрен напоминает прежде всего Растиньяку, что «отдельная личность не обязана быть мудрее целой нации», что человек должен «примениться к событиям и обстоятельствам». Он убеждает вместе с тем Растиньяка, что тот является «человеком высшего разряда», проповедует высокомерное презрение к другим людям — «плоским и вонючим». «Вы привыкнете к мысли, что люди не что иное, как солдаты, обреченные умирать для блага тех, кто сам провозгласил себя королем...»

К овладению этой эгоистической моралью и сводится «перевоспитание» Растиньяка. Усвоив вотреновские «принципы», то есть представление об общественной жизни как о вечной борьбе эгоистических интересов, Растиньяк усваивает и способы завоевания общества. Ибо «завоевание» в его устах означает не что иное, как «примирение». Растиньяк овладевает знанием парижского мира вовсе не для того, чтобы начать борьбу за его трансформацию. Речь идет лишь о подчинении волчьим законам капиталистического общества, которое представляется вполне удобным для успешной карьеры.

И здесь поворачивается несколько иной стороной различие творческих методов Стендаля и Бальзака, различие между героями обоих писателей. Слабость стэндалевского героя в том, что он вознесен над бытом, над рядовыми людьми, представлен более проницательным, чем все остальные персонажи. Сила героя Бальзака в том, что он умеет учиться у жизни, становится проницательным от встреч с другими людьми. Преимущество Растиньяка, впрочем, относительно, ибо жизнь, которую он наблюдает, ограничена рамками буржуазного общества. В то же время — и это особенно важно — Растиньяк перестраивает соответственно законам буржуазной жизни свой внутренний мир. Он оказывается в этом отношении куда ниже стэндалевского героя, непримиримого, усваивающего только внешнюю окраску окружаю-

щего лишь для того, чтобы сохранить в целости свой внутренний мир. Маскировка героя у Стендаля, приспособление его к враждебной среде представляют собой своеобразную форму борьбы с этой средой, попытку выжить, отстоять, вопреки враждебному окружению, свои убеждения.

Растиньяк оказывается в этом отношении много ниже и старика Горио, другого — уже бальзаковского — героя, который так же, как Растиньяк, стоит в центре произведения. Растиньяк идет на сближение с парижским миром, — с миром, который первоначально он отрицал. Горио, напротив, чем дальше разворачивается действие романа, тем более удаляется от буржуазного порядка, приходя в момент смерти к разрыву с ним. Но эта сторона антитезы Растиньяка и Горио имеет значение для смысла всего романа. Она заслуживает специального разбора.

6

Горио показан в романе глубоко связанным с экономическим развитием страны. Он выдвинулся в период той ломки социальных отношений, которую принесла с собой революция 1789 года. До 1789 года Горио был рабочим-макаронщиком, «ловким и бережливым». Во время революции он стал председателем одной из секций Парижа. Административные обязанности были для него, конечно, делом побочным. Главным его занятием стала торговля хлебом. Он приобрел в 1789 году дело своего хозяина и разбогател во время голода, который вызвал в Париже повышение цен на хлеб. Голод, усиленный темными дельцами, прятавшими хлеб от народа, сделал его богатым. Горио, таким образом, так же как и Гранде, — активный строитель буржуазных форм жизни, один из тех, кто еще во времена революции 1789 года возводил во Франции здание капитализма. Но здание, им воздвигнутое, самого его и раздавило. Он является не только создателем, но и жертвой. Между ним и буржуазным обществом образуются к концу его жизни глубокие трещины.

И вот если Горио в последних главах романа терпит крах и умирает, то Растиньяк в тех же последних главах начинает действовать как человек, у которого не оста-

лось никаких разногласий с существующим строем. Это победитель, который только начинает свое восхождение к верхам общества. Если жизненный путь Горио заканчивается в этом романе, то Растиньяк продолжает свою жизнь в ряде последующих произведений Бальзака — в «Банкирском доме Нусинген», в «Утраченных иллюзиях», «Блеске и нищете куртизанок», в «Комедиантах неведомо для себя» и других. Бальзак, таким образом, возвращается к Растиньяку, снова и снова воспроизводя в своем творчестве его образ. Это объясняется тем, что в Растиньяке писатель видит более опасного врага. Горио вызывает в нем некоторое сожаление, относящееся, конечно, не к успешному началу его карьеры, а к его печальному концу. Что касается Растиньяка, напротив, он сочувственно описывает его первые шаги в Париже. «Перевоспитавшийся» Растиньяк возбуждает в нем только отвращение и острую ненависть. Это уже не жертва политического строя, а один из его основных столпов, порождение финансовой аристократии и ближайший сподвижник жулика и грабителя Нусингена, законченный хищник, карьерист. Он становится в конце концов богачом и миллионером. Ему принадлежит будущее, в то время как Горио — явление, уходящее в прошлое, вытесняемое из жизни современными капиталистами, уступающее место Нусингену, приятелем и союзником которого становится Растиньяк. Совсем не случайно, что Горио ненавидит буржуа новой формации — Нусингена и собирается разоблачить его финансовые махинации. Он видит в Нусингене «хитрого и вероломного мерзавца». Горио считает необходимым «проверить» его кассу, дела, конторские книги.

Весьма любопытна в романе характеристика пансиона Воке, которая открывает собой произведение. Характеристика эта подчеркивает устарелость, старомодность вещей и людей, наполняющих собой пансион. Здесь имеется мебель, «изгнанная отовсюду, помещенная сюда, как помещают в больницы для неизлечимых отходы цивилизации», мебель «ветхая», источенная червями, «чуть живая». Здесь носят «вышедшие из моды, перекрашенные и снова выцветшие платья», щеголяют в «ветхом белье». Здесь, наконец, беспрестанно встречаются «потухшие, выцветшие» глаза, «сморщенные» лица, тела, сохранившие лишь «остатки красоты». Вещи и люди,

тронутые увяданием, образуют вокруг Горио своеобразную атмосферу, концентрируют внимание на его собственной старости, на его принадлежности к уходящей эпохе, на его контрастной сопоставленности с молодым человеком, Растиньком. Как представители двух различных исторических этапов в развитии Франции и французской буржуазии противостоят друг другу Горио — осколок буржуазии эпохи Революции и Империи — и Растиньяк — соратник буржуазии новой, которая пришла к власти в 1830 году и к которой относятся Нусинген, Тайфер и др.

Если ранее — в «Шагреновой коже», в «Полковнике Шабере» — Бальзак противопоставил буржуазию народу или дворянству, если в «Эжени Гранде» он раскрыл историческое происхождение буржуазии, процесс ее выделения из «третьего сословия», то теперь он устанавливает историческую дифференцированность самой буржуазии. Он показывает эту дифференцированность в развитии, распространяет и на нее свое представление о мире как о процессе движения и изменения. Он еще более насыщает свой метод интерпретации действительности историзмом, еще более радикально освобождается от представлений о действительности как о вневременном бытии, окончательно делает свой реализм социально-историческим. В этом отношении «Отец Горио» — крупная веха в развитии творчества Бальзака.

## 7

Новаторство Бальзака в «Отце Горио» существенно, однако, еще и в другом отношении. Образами Горио и еще в большей степени Феликса Гранде и его племянника Шарля Бальзак наносил удары по сравнительно ограниченному участку — современному обществу, по капиталистической хозяйственной практике. Образы эти еще не касались тех секторов жизни страны, которые буржуазия не успела подчинить своему воздействию. Влияние ее на жизнь дворян и люмпенских слоев городской бедноты оставалось вне поля зрения художника. Характеры обоих Гранде (дяди и племянника) складывались у него в результате их соприкосновения с торговлей, с накоплением денег. Иначе обстоит дело с Растинья-

ком. Создавая образ Растиньяка, так же как образ его учителя Вотрена, Бальзак изображает людей, не имеющих пока непосредственного отношения к стяжательству, хотя и Растиньяк и Вотрен выступают, несмотря на это, апологетами буржуазной морали. Вотрен только еще мечтает об эксплуатации негров, еще только собирается стать «владельцем четырех миллионов долларов». Растиньяк становится только в будущем биржевым игроком. Именно о его деятельности как буржуазного дельца красочно рассказывается в новелле Бальзака «Банкирский дом Нусинген» (1837), действие которой относится к более позднему времени, чем действие «Отца Горио».

Резкое отличие Растиньяка и Вотрена от обоих Гранде и Горио на первый взгляд в том и состоит, что последние — практики, в то время как Вотрен и Растиньяк — идеологи, люди обобщающей мысли. Гранде и Горио накапливают богатства. Растиньяк и Вотрен идеологически обосновывают их практику. Но дело не совсем в этом. Вотрена и тем более Растиньяка никак нельзя признать только созерцательными «мыслителями». Они осмысливают мир лишь для того, чтобы действовать, чтобы захватить в нем прочное место. К тому же «Отец Горио» в целом не является каким-то особым «идеологическим» романом, романом мысли. Действие и поведение персонажей показаны в нем не менее богато и разносторонне, нежели в «Эжени Гранде» или «Полковнике Шабере». Самое главное, однако, заключается в том, что Бальзак не просто описывает в своем романе общество, то есть в данном случае определенный его сектор — идеологическую жизнь. Он не ограничивается простой констатацией состояния дел в этом секторе. Такой констатацией совершенно не довольствовался Бальзак уже в «Эжени Гранде». Он смело обличал там буржуазию, пусть на ограниченном участке ее деятельности.

Теперь удары Бальзака против буржуазии приобретают еще более разящую силу. Создавая свой роман в атмосфере крепнущей буржуазной реакции, признав как факт победу буржуазии, Бальзак не склонен примириться с этой победой и только пытается выяснить ее причины. Именно в этой связи для Бальзака приобретает значение вопрос о буржуазном мировоззрении. Раскры-



вая антиобщественный характер буржуазного мировоззрения, обличая Вотрена и Растиньяка, Бальзак обрушивается на современное общество, поскольку оно подчинилось капиталистическому духу, поскольку капиталистическая идеология получила в нем всеобщее распространение — независимо от того, принадлежит ли данное лицо к буржуазии или же не принадлежит к ней. Весьма любопытен в романе образ виконтессы де Босеан. По своему положению в обществе виконтесса, понятно, не имеет никакого отношения к буржуазии, к накоплению денег. С глубоким и продуманным осуждением воспринимает она и отношения между людьми, основанные на купле-продаже. И тем не менее все установившиеся в жизни буржуазные порядки — и всеобщая индивидуалистическая разобщенность, и карьеристская погоня за успехом, и эгоистическое пренебрежение к другим людям, — все это представляется виконтессе хотя и достойным хулы, но явлением единственно возможным. Именно в таком духе, с акцентом на неизбежность происходящего, рассказывает она о нравах современного общества Растиньяку. Она не просто передает ему о них как о любопытной, пусть печальной истории. Она преподносит рассказ о нравах в виде рекомендации. Ибо она не допускает возможности существования иных порядков, чем те, которые видит вокруг себя. Не случайно, с другой стороны, что Растиньяк, вспоминая об ее советах, с удивлением сам обнаруживает сходство этих советов с рекомендациями Вотрена. Ибо виконтесса пропагандирует ту самую буржуазную мораль, которую проповедует в своих речах каторжник. Оба они исповедуют одно и то же мировоззрение.

В «Шагреновой коже» буржуазная идеология признавалась явлением в высшей степени влиятельным, но вместе с тем она не считалась единственно возможной. В «Отце Горио» буржуазная идеология предстает как явление, которому принадлежит безраздельное господство, как сила, обеспечивающая господство породившего ее класса. При помощи своей идеологии буржуазия держит под контролем значительную часть населения страны, не имеющую прямого отношения к классу капиталистов. Буржуазное мировоззрение представляется Бальзаку именно поэтому главной опасностью, угрожающей всей нации. Вопрос о буржуазном мировоззрении

отождествляется в глазах Бальзака с вопросом о судьбах всего общества. Судьбе всего общества, а не отдельному его участку и посвящает свой роман Бальзак.

8

Мысль о всеобщем распространении буржуазной идеологии в современном обществе, ~~мысль, внушенная политической атмосферой 1834 года,~~ способствует, впрочем, в «Отце Горио» не только углублению реалистического метода Бальзака, расширению его историзма. Мысль эта определяет и такой в высшей степени серьезный для романа вопрос, как проблема положительного героя.

Для образов обоих центральных персонажей романа — для образа Горио и образа Растиньяка — существенно, что между ними и окружающей их средой имеются серьезные разногласия, что они находятся с ней в состоянии острого (нарастающего или, напротив, затухающего) конфликта. Над Горио всячески измываются постояльцы пансиона Воке, его гонят зятя, его третируют дочери. Он производит с самого начала впечатление загнанного, забитого существа. Он умирает в глубочайшем унижении, величайшей бедности, оставленный почти всеми окружающими. Растиньяк, появляясь примерно к середине романа в аристократических салонах, также ощущает там свою бедность, свой провинциализм. Он чувствует себя «неустроенным», не признанным завсегдатаями салонов. Положение, которое занимают в романе Растиньяк и Горио, или, иными словами, несчастья, которые постигают Горио, неприкаянность Растиньяка, напоминает положение центральных героев Бальзака в «Шагреновой коже», «Полковнике Шабере», «Турском священнике», «Эжени Гранде». Главный герой всех этих произведений Бальзака обязательно находился в конфликте со средой. У него или не было с ней общего языка, или же он подвергался разнообразным гонениям со стороны лиц, ее составляющих. С этим обстоятельством были связаны и те симпатии, которые вызвали к себе Рафаэль, Шабер, Эжени и даже Бирото. Сочувствие возбуждают своим положением герои «Отца Горио». Но эти симпатии, это сочувствие далеко не столь безграничны, они реализуются лишь частично.

Впрочем, абсолютно свободным от всяких оговорок был среди прежних героев Бальзака только один Шабер. Оговорки делались по адресу Рафаэля и в особенности Бирото; они затрагивали и Эжени, правда, более всего в связи с ее поведением в конце романа. Однако удельный вес сомнений и скептических заключений заметно возрастает, если мы сравним с героями «Шагреновой юбки», «Турского священника», «Эжени Гранде» таких персонажей, как Горио и Растиньяк. Это объясняется тем, что оба они в большей степени проникнуты буржуазной идеологией и тем самым во многом более чужды Бальзаку, нежели Рафаэль, Бирото и Эжени. Они оказываются больше, чем наполовину, принадлежащими к враждебному лагерю. В этом отношении они представляют полную противоположность Шаберу.

Что касается Растиньяка, за ним лишь потому сохраняется право на роль положительного героя романа, что в тот период его жизни, о котором рассказывается в «Отце Горио», в нем еще очень сильны патриархальные начала. Отсюда его искренний и возмущенный отказ от предложения Вотрена создать себе состояние путем убийства молодого Тайфера и женитьбы на его сестре. Отсюда же трогательная забота о всеми заброшенном старике Горио. Однако, несмотря на то что в душе Растиньяка остались «следы честности» и «благородства», желание выдвинуться и мечтания о блестящей карьере — сильнее. Про Растиньяка нельзя сказать, что он раздвоен между двумя одинаково могущественными тенденциями, ибо одна из них — буржуазная — сильнее укоренена в его сознании, нежели другая. И она в конце концов торжествует над своею соперницей. Переживания Растиньяка, во всяком случае, совсем не столь трагичны, как переживания Рафаэля. Он не гибнет, как Рафаэль, а остается в живых, освободившись без особого затруднения от своей «честности» и «благородства», как от начал, в конечном счете оказавшихся ему чуждыми<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Буржуазным бальзаковедам совершенно недоступно понимание Растиньяка как персонажа, пережившего моральное падение. Э. Престон пишет о нем («Recherches sur la technique de Balzac», стр. 118—119) как о человеке, выделившемся из «расточителей» и «вивёров» благодаря тому, что он стал относиться всерьез к своей карьере и добился успеха.

Более сложно с правами на роль положительного персонажа романа обстоит дело у Горио. Судьба его по-настоящему трогает нас, держит в напряжении до самого конца романа. Сочувствие к старику по мере развития действия не только не падает, а все время возрастает. Следует учесть еще одно соображение, связанное с образом Горио. Положительный герой Бальзака в большинстве случаев черпает свою силу у народа и, будучи во враждебных отношениях с дворянством или буржуазией, во многом оказывается близок народным персонажам. Так обстоит дело и с Рафаэлем, и с Шабером, и с Эжени Гранде. В то же время отрицательный герой, например старик Горио, также обязан своей значительностью происхождению из народа тому, что он вырос во время революции, которая была бы немыслима без участия в ней народных масс. Отблеск революции 1789 года лежит и на Горио. Любопытно, как он свободно, без всякого низкопоклонства перед богатством рассуждает о Нусингене, собирается проверить его финансовые дела. Любопытно также, как он без всякого стеснения, с полным сознанием своих прав требует ответа от людей, от общественного строя, считая их виновными в своих несчастьях, чувствуя, что все они обязаны ему.

Впрочем, если от революции идут достоинства Горио, то она же, поскольку она была революцией буржуазной, содействовавшей росту и подъему буржуазии, наложила на него пятно, что сильно затрудняет абсолютно положительное к нему отношение. Никак нельзя забыть, что в начале жизненного пути Горио построил свое благосостояние на голоде, на чужом несчастье. Нельзя спокойно вычеркнуть из памяти, что его колоссальное состояние пришло к нему лишь потому, что он использовал недостаток хлеба, нужду народа. Несмотря на все свои страстные инвективы против социального порядка, не взирая на то, что сам он вырос из народа, Горио остается его врагом, представителем господствующего класса. Не случайно, что советы, которые он дает Растиньяку, направлены только против буржуазных хищников, против финансовой аристократии, они не враждебны буржуазному обществу вообще. Поддерживая в Растиньяке «честность», Горио трактует эту честность в узкобуржуазном смысле, связывает ее с медленным,

не хищническим путем овладения богатством, несколько не протестуя против того, что Растиньяк мечтает «создать себе состояние», признавая это желание вполне законным.

Впечатление от страданий Горио ослабляется к тому же его мизерностью. Он слишком мелок для того, чтобы быть подлинно трагической фигурой, совершенно не понимает того, что с ним происходит, действует полумеханически, будучи ослеплен своей страстью к дочерям и только перед самым концом своим случайно постигает истину. Из всех центральных героев Бальзака, созданных им до 1834 года, он приближается по своей интеллектуальной ограниченности только к герою «Турского священника», аббату Бирото. Образ Горио свидетельствует с полной очевидностью, что Бальзак отказывается в романе от той установки на положительного героя, которая определяла «Шагреновую кожу», «Полковника Шабера», отчасти «Эжени Гранде» и была значительно ослаблена в «Турском священнике». В «Отце Горио» совершенно отсутствует положительный герой, наподобие Шабера, герой, лишенный каких-либо «пятен», находящийся в безысходном конфликте с июльскими победителями и именно поэтому сближающийся с народом. Отказ от положительного героя был связан с ростом скептических мотивов в сознании Бальзака как автора «Отца Горио». Рост же этот, в свою очередь, был вызван общей атмосферой 1834 года, которая обусловила налет безнадежности, окрашивающий некоторые части романа. Следует только напомнить, что атмосфера эта мешает Бальзаку освободиться от легитимистских заблуждений, она же влечет его и к созданию мистических произведений, вроде «Серафиты», которая была окончена в 1835 году.

Не следует, впрочем, преувеличивать роль скептических мотивов в мировоззрении Бальзака 1834 года. Писатель подвергает в романе суровой проверке различные социальные силы, в первую очередь силы оппозиционной буржуазии. Он убеждается еще более основательно, чем прежде, что эти силы не способны устранить общественные противоречия. Но, освобождаясь от своих иллюзий в отношении некоторых слоев буржуазии, Бальзак и не думает при этом отказываться от своей веры в человека. Герои Бальзака, например, Горио, терпят бедствия не

потому, что они порочны от самого рождения, а потому, что связали свою жизнь с буржуазией. Несчастья Горио проистекают из его богатства. Если бы он не был богачом, если бы не деньги, развратившие его дочерей, они, конечно, не отвернулись бы от своего отца. Не было бы, следовательно, самого трагизма в романе. С другой стороны, если Растиньяк подчиняется буржуазным порядкам, если последние оказываются во много раз могущественнее, нежели те патриархальные принципы, которые были вложены в него с детства, то виновато в этом опять-таки не их бессилие. Причиной крушения этих принципов является то, что они расшатываются в душе Растиньяка противоположными этическими установками, вытекавшими из дворянского происхождения Растиньяка, а также дремавшим в нем — до его появления в Париже — стремлением к роскоши, к знати. В образе Растиньяка намечена мысль, которую писатель разовьет потом, во второй половине 1830 годов и в 1840 годы, — мысль о единстве буржуазии и дворянства, о едином фронте крупных собственников.

Пока что, впрочем, Бальзак еще не поглощен этой мыслью. Гораздо важнее в «Отце Горио» все более решительное освобождение от буржуазных иллюзий, которые доминировали в сознании писателя в 20-х годах и еще сохраняли над ним известную силу в 1830—1833 годы. Впервые, пожалуй, в «Отце Горио» он направляет свою критику на весь современный строй как на порядок, возглавляемый буржуазией, с ее моралью и идеологией. Не случайно, что «Отец Горио» — первое произведение Бальзака, которое буржуазная критика встретила с осуждением, направленным против самого главного в романе — против творческого метода писателя. Более ранние вещи, такие как «Шагреновая кожа» или «Эжени Гранде», подвергались еще частичной критике и кое в чем принимались (например, образ Эжени).

Правда, отзывы об «Отце Горио» также не обходятся без комплиментов по адресу Бальзака. Изучая эти отзывы, не следует упускать из виду ту популярность, которую приобрели в то время его произведения среди читателей, с которой вынуждены были считаться и тогдашние литераторы. Нельзя забывать и о том, что в своих предыдущих вещах, например, в «Эжени Гранде», Бальзак допускал еще кое-какие уступки совре-

менному общественному порядку. В отношении писателя можно было еще надеяться, что его удастся вернуть на «путь истинный». В отзыве об «Отце Горио», напечатанном в «Курье Франсе» 1835 года, заявляется именно поэтому, что «Отец Горио» обязан своим успехом «былой славе автора» и его «редкому таланту». Далее речь идет о том, что никто, кроме Бальзака, «не обладает большим даром наблюдательности при изображении нравов столицы, обычаев провинции, привычек аристократов, наклонностей буржуа», никто лучше Бальзака не умеет дать большее число «оригинальных персонажей», «более тонкие нюансы»<sup>1</sup>.

Любезности эти, впрочем, касаются лишь пресловутой «наблюдательности» писателя, то есть его умения рисовать жизненные детали. Они относятся к тому же к «былой славе автора» и не смягчают того возмущения критики, которое вызывает роман в целом. Возмущает в первую очередь то, что в «Отце Горио» не открывается ничего, что примиряло бы с уродством жизни. В романе не обнаруживается ни одного персонажа, «на ком мог бы отдохнуть взгляд». Роман противопоставляется домашней сфере жизни: «О, как, закрыв книгу, в которой делается, видится и говорится столько горьких вещей, приятно чувствовать себя у семейного очага, вокруг которого витает добродетель!» Критиков Бальзака более всего пугает беспощадность бальзаковского реализма. Но они делают при этом вид, что страшит их якобы не реализм, а скепсис писателя, то, что в романе «оскорблены, поруганы» все чувства, что у большинства персонажей «расчет... доминирует над любовью», что выводы, к которым приходит автор, «безнадежны». Делая вид, что все дурное в романе проистекает из нигилизма Бальзака, буржуазные критики доходят до того, что берут под защиту от писателя реалистическое искусство, упрекают автора «Отца Горио» за отклонение от «правды жизни». «Курье Франсе» пишет: «Несмотря на эпиграф «All is true»<sup>2</sup>, не все правда в романе»<sup>3</sup>. «Ревю де Пари» осуждает Бальзака за «усилия дать невероятную психологическую конструкцию»<sup>4</sup>. В «Конститюсьонеле»

<sup>1</sup> «Courrier Français», 1835, avril, 12, № 102.

<sup>2</sup> Все правда (англ.)

<sup>3</sup> «Courrier Français», 1835, avril, 12, № 102.

<sup>4</sup> «Révue de Paris», 1835, XVI, p. 145—146.

объявляется, что «главный недостаток» романа состоит в «преувеличении». Бальзак погрешает против истины, потому что он «не управляет собой, увлекается, отдается течению мыслей», ему «не хватает меры»<sup>1</sup>.

Обличая «Отца Горио» за скепсис, которым проникнут роман, буржуазные критики даже не затрагивают, впрочем, подлинно уязвимое в этом романе,— все, что коренится в неверии Бальзака в революционную инициативу народных масс. Буржуазные критики не предполагают, что это неверие влечет писателя к легитимизму, мешает ему противопоставить Растиньяку, Горио и тем более Вотрену людей, не только свободных от их морали, но и принадлежащих к совершенно иному, чем они, социальному кругу. Отсутствие в романе такого рода героев, которые воплощали бы в себе позитивные и в то же время антибуржуазные силы общества, является действительным признаком слабости Бальзака, нарастающей с конца 1831 года и достигающей своего апогея в 1834—1835 годах. Бальзак частично преодолевает свою слабость в произведениях второй половины 30-х и особенно 40-х годов. Она, однако, сохраняет свое значение для одного из последних, наиболее выдающихся произведений второго периода, для «Папаши Гобсека», появившегося через год после «Отца Горио», в 1835 году.

---

<sup>1</sup> «Constitutionnel», 1835, mars, 23, № 82.



---

*Глава X*  
**«Г О Б С Е К»**

1

Одно из наиболее выдающихся произведений Бальзака первой половины 30-х годов, его новелла «Гобсек», занимает среди других произведений этого времени особое место. Своеобразие «Гобсека» выражается в том, что он дошел до нас в двух вариантах, существенно различных друг от друга и позволяющих проследить идейное и творческое развитие Бальзака от 1830 года, когда был опубликован первый вариант рассказа, до 1835 года, когда появился его второй вариант.

Первый вариант рассказа был создан до июльской революции. Первая глава этого варианта «Ростовщик» была опубликована в журнале «Мод» в марте 1830 года. Полностью, с присоединением 2-й и 3-й глав «Поверенный» и «Смерть мужа», в которых давался портрет поверенного и рассказывалась история аристократического семейства, рассказ печатается в апреле того же года в сборнике «Сцены частной жизни» под названием «Опасности беспутства». Основная направленность новеллы может быть охарактеризована как антифеодальная. Об этом свидетельствует уже самое название рассказа «Опасности беспутства», в котором делается упор на разоблачение моральной и материальной деградации аристократии. Внимание сосредоточено здесь на распаде дворянской семьи де Ресто, на образе графини де Ресто. «Красавица графиня», как ее назы-

вает сам Гобсек, показана внешне обаятельной, но жестокой женщиной, которая изменяет своему мужу, разрушает его здоровье, угрожает довести семью до полного разорения.

Что касается второго из основных персонажей новеллы, любовника графини Максима де Трайль, то его белоснежные зубы, ангельский облик объясняют восторженное отношение к нему графини, но не составляют его существа. Это жулик, сутенер, прожигатель жизни, растратчик своего и чужих состояний. Главное в нем — его наглость, полная беспринципность и моральная нечистоплотность. Он оказывает губительное влияние на графиню де Ресто, поощряет ее жадность и бесчеловечность. Материнские чувства, которыми она под конец новеллы проникается, не мешают ей оставаться такой же зверски жестокой, какой сделало ее влияние де Трайля.

Но если образы аристократов, Эмили де Ресто и Максима де Трайля, являясь основными объектами критики автора, показывают глубину реализма Бальзака в начале 1830 года, то центральный образ произведения — ростовщик Гобсек — в первом варианте новеллы несет на себе следы иллюзий Бальзака в отношении буржуазии. Писатель мыслил ее еще тогда как необходимую составную часть антифеодалного фронта. Склонность к накоплению денег не представлялась неотъемлемой от существа Гобсека, а его ростовщические занятия рассматривались как временные. В конце первого варианта он перестает давать деньги в рост, становится депутатом. Гобсек к тому же с удовольствием выполняет завещательное распоряжение графа де Ресто, передавая имущество покойного графа его сыну, когда тот становится совершеннолетним. Он тем самым устраняет зло, причиненное Эрнесту его матерью и Максимом де Трайль, которые были готовы разорить его.

Гобсеку вообще не чуждо внимательное отношение к людям. Он помогает сделаться нотариусом бедному молодому человеку Дервилю, в конце новеллы проявляет склонность к благотворительности. Гобсек «презирает людей, ибо читает в их душе, как в книге», ему «нравится изливать на них добро и зло поочередно». Он способен растрогаться, увидев в комнате бедной де-

вушки Фанни Мальво крестик и миртовую веточку в изголовье ее постели, готов простить ей долг в 1000 франков и даже подарить драгоценный камень.

Преимущественно антифеодалная направленность первого варианта новеллы проявляется в том, что для Гобсека характерно его превосходство над аристократами, мужем графини де Ресто и де Трайлем. В сравнении с их внутренней пустотой и ограниченностью их кругозора Гобсек отличается высоким интеллектуальным уровнем, способен размышлять над жизнью, обществом и его противоречиями. Де Ресто и де Трайль—люди в моральном отношении слабые—находятся полностью во власти Гобсека, существа предельного могущества и силы. Они не могут и пикнуть против него. Не случайна глубокая пронизательность ростовщика. Взгляд Гобсека, по его же собственным словам,—«взгляд бога». Он видит все, что совершается в сердцах, он проникает в самые сокровенные мысли окружающих его людей. Подняться над аристократией помогает ему то, что он видит насквозь всю ее жизнь со всеми ее пороками. Ему ясен облик Максима де Трайль, «бездушного игрока», который должен «разориться сам», «разорить свою любовницу», «ее мужа», ее детей и который причиняет в «салонах» больше опустошения, нежели «артиллерийская батарея». Характерно здесь «артиллерийское» сравнение. Главное для Гобсека в аристократе де Трайле то, что он разрушитель. Любопытны слова, с которыми Гобсек мысленно обращается к графине де Ресто: «Плати за всю эту роскошь, плати за свой титул, плати за свое счастье, за все исключительные преимущества, которыми ты пользуешься. Для охраны твоего добра изобрели трибуналы, судей, гильотину». Гобсек говорит здесь как человек, принадлежащий к непривилегированному сословию, ненавидящий людей, которые обладают титулами и «исключительными преимуществами».

Но, не забывая об этом «демократизме» Гобсека, Балзак уже в первом варианте рассказа далек от полной его реабилитации. Он видит не только преимущество ростовщика перед аристократией, но и реальный источник его могущества. Он понимает, что превосходство Гобсека вытекает не из личных дарований ростовщика, а базируется на его колоссальном богат-

стве. «Я достаточно богат,— заявляет он Дервилю,— чтобы покупать совесть человеческую или управлять министрами». Он именует себя «властителем жизни», от воли которого зависят многочисленные человеческие судьбы. Но так называет он себя потому, что основным содержанием жизни является, по его словам, «золото». Если Гобсек представляется Дервилю «фантастическим образом», то тот же Дервиль ограничивает гиперболические размеры этого «образа», усматривая в нем всего лишь «олицетворение власти золота».

Бальзак не скрывает моральной уродливости Гобсека. Старый ростовщик «подавляет в себе все человеческие чувства и сосредоточивает их в своем «я». Физический облик его в изображении Дервиля кажется «отлитым из бронзы». Это «человек-вексель», а его сердце — «слиток металла». Упомянув о добросердечии Гобсека, Бальзак не скрывает и его бесчеловечность. Гобсек постигает людей не из доброжелательных чувств к ним, а для того, чтобы сделать их своими жертвами. Нотариус Дервиль рассказывает о нем: «Иногда его жертвы возмущались, поднимали неистовый крик, потом вдруг наступала мертвая тишина, как в кухне, когда утку уже зарезали».

Подчеркивая преимущество Гобсека перед графом де Ресто и де Трайлем, Бальзак не забывает отметить его близость к этим аристократам. Если Гобсек спасает наследство Эрнеста от расточения его де Трайлем, то одновременно с этим он поощряет стремление к роскоши, свойственное дворянам, которым сам же Гобсек одалживает деньги. Он потворствует своим богатством беспутству аристократии. Его ростовщическая деятельность находится, с другой стороны, в прямой зависимости от дурных страстей презираемого им де Трайля, которому он прямо заявляет, что в его жилах течет не кровь, а грязь. Де Трайль говорит ему: «Да, если бы не расточители, что бы с вами стало? Мы необходимы друг другу, как душа и тело». Гобсек сильнее графа де Ресто и де Трайля. Он одновременно страшнее их. Всемогущество его только увеличивает зло, причиненное им людям, замолкающим в его когтях, как зарезанная утка. Оно лишь расширяет пределы разрушения. Чтобы сокрушить Гобсека, окажется уже недоста-

точно мощная артиллерийская батарея, о которой он говорит по поводу де Трайля.

Бальзак, впрочем, не считает Гобсека абсолютно неуязвимым. Гобсек превосходит разоряющихся и вырождающихся аристократов. Но он оказывается духовно неполноценным в сравнении с людьми труда, поведение которых свободно от корыстных инстинктов и моральной испорченности. Интересен в «Опасностях беспутства» образ Фанни Мальво, невесты Дервиля. В мир Гобсека, де Трайля, де Ресто с ней врывается струя свежего воздуха. Из деревни, из семьи сельских жителей, где выросла Фанни, она приносит с собой чистоту и неиспорченность. Она противопоставлена в новелле графине де Ресто. Графиня живет в роскоши, безделье, Фанни — бедна, нуждается, существует собственным трудом. Если графиня де Ресто окружена «цветами, бриллиантами, перчатками», которые все вместе «сливаются в образ любви, отравленной угрызениями совести, в образ рассеянной жизни», то от Фанни «веет чем-то по-настоящему добродетельным».

Любопытен и жених Фанни — начинающий нотариус Дервиль. Он противостоит Гобсеку, как человек, не ищущий богатства, не занятый накоплением денег. Он занимается только чужими сокровищами. При этом он видит людей не, менее глубоко, чем Гобсек. Он в состоянии осудить графиню де Ресто и высоко оценить простую девушку Фанни, горячо полюбить ее, а впоследствии на ней жениться. Рядом с Дервилем и Фанни Гобсек представляется ограниченным. Хотя он способен понять Фанни, отличить ее от графини де Ресто, — это никак не отражается на его поведении. Сам он не может испытать те бескорыстные чувства, которые свойственны Фанни и Дервилю. Не надо забывать к тому же, что в «Опасностях беспутства» все рассказывается словами Дервиля. Автор не желает смотреть на мир глазами Гобсека, хотя и предоставляет ему высказываться по поводу общества и жизни вообще, разделяя критические суждения Гобсека об аристократии. Моральное превосходство Фанни и Дервиля над Гобсеком свидетельствует о глубоком реализме Бальзака уже в первом варианте рассказа. Здесь намечается стремление Бальзака установить моральную неполноценность Гобсека и по-

казать, что люди, находящиеся за пределами круга накопителей и расточителей, по глубине своего понимания жизни ничуть не ниже Гобсека и превосходят его богатством своих чувств.

2

Дальнейшее углубление образа Гобсека как отрицательного персонажа мы находим во втором варианте новеллы. Этот вариант, содержащий ряд существенных дополнений к первоначальному тексту, а также ряд весьма важных изменений текста, получает новое заглавие («Папаша Гобсек») <sup>1</sup> и публикуется в 1835 году в составе «Сцен провинциальной жизни» Бальзака.

В новом варианте рассказа находят свое отражение перемены, происшедшие после июля 1830 года в политическом строе Франции, когда финансовая аристократия захватила власть. Новый вариант отразил тот общественно-политический опыт, который был усвоен Бальзаком в 1830—1835 годы и был воплощен в «Эжени Гранде» и в «Отце Горио». Бальзак пережил за это время не только распад третьего сословия, не только крушение единого антифеодального фронта, но и выступление буржуазии против народных масс, ее переход в лагерь контрреволюции. Именно поэтому «Папаша Гобсек» как рассказ, вобравший в себя весь этот опыт, оказывается ближе «Отцу Горио», чем «Шагреневой коже».

При характеристике второго варианта новеллы следует прежде всего обратить внимание на изменение ее заглавия, ибо оно указывает, что центр тяжести произведения перенесен с графини де Ресто и де Трайля на Гобсека. Если в «Опасностях беспутства» деятельность Гобсека — только своеобразный аккомпанемент к истории графини де Ресто, то теперь центром рассказа становится образ Гобсека, история же графини де Ресто перемещается в область фона.

В рассказе теперь появляются отсутствовавшие в нем ранее обширные высказывания Гобсека, характе-

---

<sup>1</sup> Название «Гобсек» рассказ получил только в 1842 году, когда он вошел в «Сцены частной жизни» первого издания «Человеческой комедии».

ризующие его мировоззрение. Они еще более подчеркивают интеллектуальное превосходство ростовщика над аристократией и свидетельствуют о том, что Бальзак в 1835 году, несмотря на все заявления о своей близости к партии легитимистов, по-прежнему трезво реалистически изображал отсталость дворянства и замкнутость его в своих личных делах. Мысли де Трайля и обоих супругов де Ресто не идут дальше Сен-Жерменского предместья, их занимают только расходы, удовольствия или же честь своего фамильного рода. Гобсек держит в своей памяти целые континенты — и Индию, и Южную Америку, и другие страны. Он постигает и основу современного общественного строя, утверждая, что всюду идет борьба между бедняками и богачами, и сводит имущественное различие между людьми к различиям биологическим. В борьбе сталкиваются у него «мускулистые» и «худосочные» люди.

Взгляды Гобсека интересны потому, что не оставляют места иллюзиям в отношении буржуазии. Если в первом варианте при виде креста и миртовой веточки у изголовья Фанни Гобсек был еще способен расстрогаться, но теперь он лишь высокомерно восклицает: «Бедная простушка! Она во что-то верит!» Бальзак во втором варианте делает своего героя еще более бездушным. Гобсек уже не отказывается теперь от своей ростовщической деятельности, не собирается простить Фанни ее долг, чувствует себя способным лишь предложить ей деньги взаймы для приобретения ею доходного предприятия. Эту мысль внушает ему уже не чистота и наивная вера Фанни — в расчете на ее трудолюбие он надеется, что деньги будут ему возвращены.

В образе Гобсека теперь более отчетливо проступает и безграничный скептицизм ростовщика. Он «не верит... ни во что», ни в какие убеждения и принципы, считая, что они зависят от обстоятельств времени и места. «То, что является пороком в Париже, за Азорскими островами признается необходимостью». В то же время он глубоко убежден, что из «всех земных благ» имеется только одно «достаточно надежное, чтобы за ним гнаться», это — золото. Гобсек утверждает, наконец, что единственно «незыблемым чувством» яв-

ляется у человека «инстинкт самосохранения», или, иначе говоря, «личный интерес». Из беспринципности и скептицизма Гобсека вырастает и его социально-политический нигилизм. Он называет «простофилями» всех тех, кто «воображает», что они приносят пользу своим близким, занимаясь установлением «принципов политики». Он придает значение борьбе бедняков и богачей, но уверен, что борьба эта безысходна и различия между бедняками и богачами никогда не будут устранены, поэтому приходит он к выводу, что лучше быть самому эксплуататором, чем эксплуатируемым. Благодаря введению в новеллу философии Гобсека, вытекающей из принципа личного интереса, образ его лишается тех моральных преимуществ, благодаря которым он возвышался над аристократами. Моральные преимущества перед ним Фанни и Дервиля становятся во втором варианте еще более бесспорными.

Философия Гобсека делает его образ не столь всемогущим. Стоит сравнить его в этом отношении со стариком антикваром из «Шагреновой кожи». Старик также пропагандировал полнейшее безразличие ко всему, что лежит за пределами собственного «я». Речь антиквара создавала при этом ощущение его беспредельного могущества. Его обособленность от реального мира служила источником его всесилы и грандиозности. Речь, которую Бальзак вкладывает во втором варианте в уста Гобсеку, напротив, подчеркивает бедность индивидуалистической философии и то, что она не имеет никакой другой более прочной базы, нежели чувство самосохранения, что она определяется лишь потребностями человека, обособившегося от общества и тем самым ослабившего себя.

Гобсек, правда, вполне убежден в непреложности того, что он защищает. И, однако, той уверенности, которая была у антиквара, у него уже нет. Показательно, что он вынужден для доказательства своих исходных тезисов ссылаться на существующее положение дел, основываться на их фактическом состоянии, в то время как антиквар исходил не из того, что есть на самом деле, а из того, каким должно стать существующее. Антиквар диктовал существующему свои условия. Гобсек подчиняется наличному, тому, что есть. В речах, введенных во второй вариант, Гобсек ближе не к анти-



квару, а к Вотрену, который также выводит свои индивидуалистические установки из фактического положения вещей, исходит из антисоциального поведения людей, господствующего в обществе. Оба они, и Гобсек и Вотрен, хотя и принадлежат вместе с антикваром к одному лагерю, представляются Бальзаку, однако, значительно менее грандиозными, чем антиквар, более покорными существующему, к которому они вынуждены приспособляться.

Но этого мало. Перестраивая образ Гобсека в 1835 году, Бальзак все больше освобождает образ врага от черт величия. Если Вотрен заявлял о своих убеждениях безапелляционно, выдвигая их как общеобязательные положения, неизвестно каким образом к нему пришедшие, то убеждения Гобсека оказываются выводом из его собственных наблюдений. Во второй вариант Бальзак вводит биографию Гобсека, которая, в свою очередь, раскрывает жизненную основу его философии, ограничивая ее общезначимость, затрудняя ее усвоение любым человеком, не прошедшим через жизненный опыт ростовщика. Философия Гобсека становится итогом его личного жизненного пути. Он был моряком, морским торговцем, объехал весь свет, видел самые далекие и экзотические страны. Огромный диапазон его сознания, не присущий ему от рождения, объясняется колоссальным объемом того, что он в течение своей многолетней жизни воспринял. Он все перепробовал, чтобы склотить себе состояние: был связан с корсарами, имел отношение к американской войне за независимость, испытал смертельные опасности, голод, несколько раз утрачивал и вновь приобретал богатство. К абсолютному неверию в моральные ценности, к безразличию ко всему, кроме золота, привела его двадцатилетняя скитальческая жизнь.

— В отличие от творческого метода бытового реализма, который довольствовался данностью, не пытаясь раскрыть ее происхождения, Бальзак установил во втором варианте рассказа реальный, жизненный генезис мировоззрения Гобсека. Но писатель не ограничился этим. Он не ограничился изолированным изображением Гобсека и ближайшего его окружения. Традиции бытового реализма не удовлетворили его и в этом отношении.

Бальзак стремится дать основные контуры картины всей страны. Устраняя черты абстрактности, которые были присущи образу Гобсека в первом варианте, он связывает деятельность ростовщика с хозяйственной жизнью Франции в годы Реставрации и Империи. Гобсек назначается членом комиссии по оценке и ликвидации владений французских подданных в Гаити и ведет там переговоры с крупными земельными собственниками. Комиссия эта была образована лишь после того, как Гаити объявило себя самостоятельным государством, а Франция признала его независимость, то есть после 1804 года.

Реалистическое углубление образа Гобсека во втором варианте достигает своего апогея в радикальной переделке эпилога. Если «Опасности беспутства» заканчивались благополучно для героя, который отходил от своих ростовщических занятий, то «Папаша Гобсек» завершается мрачно: описанием отвратительной кладовой Гобсека и рассказом о его страшной смерти. В его кладовой беспорядочно нагромождены тонны кофе, золотые ложки, табак, сервизы, книжные гравюры, присланные ему клиентами — помещиками с Гаити. Здесь гниют и разлагаются, покрываясь «пухлой плесенью», устрицы, рыбы и другие продукты, которых сам он не в состоянии употребить. «Я чуть не задохся от смрада, в котором слились всякие зловонные запахи. Все кишело червями и насекомыми», — рассказывает Дервиль.

Он же сообщает и о конце самого Гобсека, который выглядел накануне своей смерти одряхлевшим и полумным. По словам привратницы, он «исхудал, высох, почернел», он взирает на все, как рассказывает Дервиль, «металлическим взглядом», «впал в детство». Его «сильная страсть», то есть любовь к деньгам, его скупость «пережила разум»; страсть к обогащению, заставлявшая его накоплять богатство, приводит его к патологической мании все захватывать, все присваивать. Его же многолетняя и потрясающая активность в собирании богатств оказывается бессмысленной и бесплодной.

Для нового эпилога рассказа очень существен радикально перестроенный образ Гобсека. Бальзак отказывается видеть в нем стабильный характер, то есть

порывает в этом пункте как с традициями бытового реализма, так и со своими собственными установками в первом варианте. Главным для Гобсека в «Опасностях беспутства» было его своеобразие, его непохожесть на других персонажей. Внутренне он оставался на протяжении почти всей новеллы тождественным себе. Правда, в самом конце новеллы Гобсек превращался в совершенно новое существо, чуть ли не самому себе противоположное. Но это его превращение не было мотивировано ни внутренне, ни внешне, не находило объяснения ни в характере, ни в окружающей обстановке и было продиктовано недостаточно критическими настроениями самого Бальзака в отношении буржуазии до июля 1830 года. Во втором варианте Гобсек утратил свою стабильность. К концу произведения он выказывает себя в совершенно новом свете. Он превращается в маньяка, одержимого одной идеей. Скупость поглощает и вытесняет все другие его наклонности, становится исключительной его страстью<sup>1</sup>.

В отличие от первого варианта, превращение Гобсека здесь строго мотивировано. Оно, во-первых, вытекает из особенностей характера Гобсека, во-вторых, определяется деятельностью старика. Сумасшествие Гобсека представляет собой развитие одной из его страстей, это своего рода гипертрофия его скупости. Скупость превращается в сумасшествие под непосредственным влиянием практической деятельности старика, накопления богатств, которым он занят. Важно при этом, что буржуазная материальная практика не просто способствует появлению страсти, она порождает страсть, которая пожирает все прочие душевные силы, приводит к разрушению сознания, к гибели его носителя. Этот вывод можно было, впрочем, уже сделать при подведении итогов судьбы Феликса Гранде. Изображая судьбу Гобсека во втором варианте новеллы, Бальзак не ограничивается этим выводом. Накопление богатств изображается не только как предприятие, гибельное для самого накопителя, но — и это самое

---

<sup>1</sup> Следует отметить, что буржуазные литературоведы проходят мимо замечаний Бальзака о том, что Гобсек на склоне лет стал маньяком, но подробно останавливаются на якобы «достоинстве» и «силе», которые проявил Гобсек в момент смерти (ср. E. P r e s t o n, *Recherches sur la technique de Balzac*, p. 216).

главное — как дело само по себе совершенно бесцельное. Именно такой смысл получает описание кладовой.

Подводя итоги обзору бальзаковской новеллы о Гобсеке, нужно держать в памяти, что бесцельность деятельности Гобсека отнюдь не распространяется у Бальзака на весь мир, — бессмысленной писатель объявляет не всякую активность. Устанавливая причины, которые приводят Гобсека к страшному концу, Бальзак ограничивает тем самым и свои скептические выводы. Он относит их только к классу Гобсека и оставляет в стороне, как незатронутое ими, остальное человечество. Он обращает свою критику только против буржуазии и не посягает при этом на человеческую деятельность вообще.

Литературная критика примерно с середины 30-х годов обычно объявляла Бальзака пессимистом, потому что для нее крушение буржуазии действительно означало конец всякого общества. Ненависть Бальзака к буржуазии она рассматривает как человеконенавистничество. Это не значит, конечно, что концепция действительности, лежащая в основе «Папаши Гобсека», совершенно лишена серьезных изъянов. Нет, конечно, некоторые изъяны существуют, но они не имеют никакого отношения к мизантропии и выражаются в том, что Бальзак, правильно действующий в отношении буржуазии, пользующийся в своей оценке буржуазии справедливым критерием, не верит одновременно с этим в народные массы. Он оказывается не в состоянии противопоставить буржуазии реальные положительные силы героя более значительного, чем Гобсек. Переделывая «Опасности беспутства», ощущая, что первоначальный образ Гобсека не соответствует действительности, подвергая его радикальной трансформации, Бальзак оставляет без всякого изменения образ Фанни Мальво, ничем не дополняет образ Дервиля, оставляет за пределами рассказа жизненную судьбу Дервиля и Фанни, по-прежнему обрисовывает их как бы пунктиром, бледно и схематически. Бальзак не считает, видимо, возможным углублять образы положительных персонажей, противопоставленных Гобсеку. Он полагает, очевидно, что образы людей, близких к народным массам, нельзя сделать более весомыми, не приходя при этом в конфликт

с объективным смыслом существующего, с истиной<sup>1</sup>. От этого неверия в народные массы, тесно связанного с легитимистскими предрассудками, Бальзак начинает освобождаться только во второй половине 30-х и особенно в 40-х годах, но так никогда полностью от него и не освобождается. Он начинает работать, во всяком случае в третьем периоде своего творческого развития, не только над образом врага, но и над образом положительного героя, образом, которого явно недостает ему в годы создания «Отца Горио» и «Папаши Гобсека» (1834—1835).

---

<sup>1</sup> Правда, Бальзак уже в 1832—1833 годах рисовал чрезвычайно насыщенные психологическими деталями образы людей из народа в своем «Сельском враче». Но эти образы существовали вне контрастной соотнесенности с образами буржуа и дворян. Он раскрывал положительный образ человека из народа и в «Полковнике-Шабере». Но и здесь он дальше весьма приблизительных схематических очертаний не шел. То же можно сказать и относительно Нанины из «Эжени Гранде».

**Т**ВОРЧЕСКИЙ МЕТОД  
**ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ**  
**КОМЕДИИ"**

---

## Глава XI

### МИРОВОЗЗРЕНИЕ БАЛЬЗАКА В 1836—1849 ГОДАХ

#### 1

Приступая к анализу социально-политических позиций Бальзака 1836—1849 годов, следует иметь в виду чрезвычайную разнохарактерность и неравноценность материалов, которые могут быть использованы для такого анализа. К подобного рода материалам относятся довольно многочисленные (около сорока) статьи Бальзака, публиковавшиеся с февраля по июнь 1836 года в газете «Кроник паризьен» и посвященные международному положению Франции. Примечательны также «Русские письма» — статьи Бальзака о внешней и внутренней политике французского правительства, напечатанные в 1840 году в журнале «Ревю паризьен». Заслуживают внимание шесть статей Бальзака по истории Франции, опубликованные в 1837 году в «Разговорном словаре». Это статьи о царствованиях французских королей XVII—XIX веков. Необходимо вспомнить также и об очерках Бальзака 1840—1846 годов, таких, как второй вариант «Бакалейщика» (1840), «Нотариус» (1840), «Монография рантье» (1840), «Уходящий Париж» (1844), «История и физиология парижских бульваров» (1845) и др. Исключительное значение для общественно-политических позиций Бальзака того времени имеют также его публицистические статьи: «О рабочих» (1840), «Письмо о труде» (1848) и «Политический символ веры» (1848). И наконец немаловажные данные

об общественно-политических взглядах Бальзака можно почерпнуть в его литературно-критических статьях («Письма о литературе, живописи и театре»), предисловиях к отдельным его романам («Темное дело», «Дочь Евы»), художественных произведениях: в новеллах «З. Марка» (1840), «Пьер Грассу» (1840), «Банкирский дом Нусинген» (1837), а также и в романах: «Темное дело» (1841), «Жизнь холостяка» (1841—1842), «Изнанка современной истории» (1842—1847), «Деревенский священник» (1839—1843).

Весьма существенно, что во второй половине 30-х и 40-х годов Бальзак сохраняет то отрицательное отношение к буржуазии, которое выказывал еще в первой половине 30-х годов. Показательны в этом отношении его статьи о внешней политике правительства Луи-Филиппа, относящиеся к 1836 году. О внешней политике министров Луи-Филиппа Бальзак пишет здесь с нескрываемым осуждением и насмешкой, напоминающими его высказывания 1830—1831 годов в «Письмах о Париже». Он упрекает современное французское правительство в недостатке «патриотизма», считает современную ему французскую дипломатию «ничтожной» и «непроницательной» (III, 22), не имеющей твердого и продуманного плана действий и способной лишь «лабиринтовать».

Основной источник неудач или, вернее, бездеятельности и пассивности французской дипломатии Бальзак усматривает в том, что люди, проводящие внешнюю политику, руководствуются не интересами Франции, а лишь интересами французской буржуазии. Они заняты не внешнеполитическими задачами Франции как государства, а укреплением авторитета орлеанского королевского дома в Европе (III, 29). Отсюда проистекает их склонность к установлению дружественных отношений с буржуазной Англией, которая относится к Июльской монархии лучше, чем Россия. И это невзирая на то, что Англия препятствует территориальному расширению Франции, ее распространению до Рейна, присоединению к ней Бельгии и т. п., в то время как интересы России, сосредоточенные на Ближнем Востоке, и интересы Франции «нигде не сталкиваются» (III, 95—97). Предвидя от дружбы с Англией плачевные результаты (III, 68), Бальзак утверждает, что Франция от подобной дружбы «никогда и ничего не выиграет» (III, 28).



Англия вызывает недружелюбное отношение Бальзака не только как соперница Франции на международной арене, но и как страна, правительство которой также проводит свою внешнюю политику в интересах буржуазии: английские дипломаты в Испании только и заняты, что «делом биржи», защищают интересы английских держателей «испанских ценностей» (III, 64—65). Бальзак иронически замечает, что английское правительство видит «опасность» лишь тогда, когда в «угрожающем положении» находятся ее «торговые интересы». От парламентских дебатов в Англии, по словам Бальзака, «несет торговлей» (III, 74).

2

После 1835 года антибуржуазные настроения у Бальзака не только сохраняются, но и значительно углубляются. Это объясняется постепенным превращением буржуазии из оппозиционной силы в господствующий социальный класс, в явление консервативного, охранительного порядка.

Углубление антибуржуазных настроений Бальзака выражается прежде всего в том, что он распространяет свое отрицательное отношение к «финансовой аристократии» на весь основной массив буржуазного класса. Очерки Бальзака 1839—1840 годов — «Бакалейщик» (второй вариант), «Монография рантье» — показательны в том отношении, что Бальзак направляет в них острие своей критики уже не на миллионеров, вроде Гобсека, старика антиквара или даже Гранде, а на мелкую буржуазию, на «великую армию бакалейщиков». Не в банкирах видит он теперь основную опору режима Июльской монархии. Он понимает теперь, что без мелкой буржуазии монархия Луи-Филиппа не смогла бы держаться, ибо лавочники, бакалейщики ничуть не меньше, чем финансовые воротилы, заинтересованы в ее существовании. «Если бакалейщик не будет поддерживать «нынешний социальный строй, каков бы он ни был, кому он будет продавать?» (III, 213), — спрашивает Бальзак. Рантье, по наблюдениям писателя, всемерно остерегается республики, ибо уверен, что республика после переворота может «объявить себя банкротом» и отказаться от выплаты ему процентов на капитал. От-

сюда свойственное рантье преклонение перед Луи-Филиппом.

Углубление антибуржуазных настроений выражается у Бальзака и в том, что он отказывается, начиная именно с этого времени, от частичной героизации представителей буржуазии, героизации, которая еще допускалась им в 1830—1835 годах, о чем свидетельствовал хотя бы образ Гобсека или образ старика антиквара, все более настойчиво утверждает узость идейного кругозора буржуазии. Буржуа, считает теперь Бальзак, поощряет в литературе все пошлое и низкопробное, содействует успеху Поля де Кока, мелодрамы, вульгарной комической оперы (II, 15). Бакалейщик успевает до своей смерти прочитать только 17 страниц первого тома Вольтера или Руссо, хотя и покупает все собрание их сочинений (II, 21), ибо его интерес к великим произведениям прошлого чисто показной. Поверхностным представляется Бальзаку и интерес рантье к политическим деятелям, к деятелям культуры и т. п.— он сводится к пустому любопытству, бесцельному, как и все существование рантье.

К тезису о мизерности и мелкотравчатости буржуазии Бальзак приходит одновременно с отказом от бонапартистских иллюзий, согласно которым он в 1820-х и в 1830—1835 годах допускал, что новое, послереволюционное общество способно породить высокие страсти, героические характеры, что наполеоновское время— прямое продолжение революции 1789 года, что политические деятели империи, и в первую очередь наполеоновские офицеры, резко отличаются от дворянства демократизмом и связью с народом. Наполеоновский офицер для Бальзака 1821—1835 годов— воплощение положительного, прогрессивного начала в жизни, символ свободы. Для зрелого Бальзака существенным становится не противопоставление наполеоновского офицера людям Реставрации, а сближение и даже отождествление его с буржуазией.

Впервые это новое понимание наполеоновской эпохи проявляется в романе 1841—1842 годов «Жизнь холостяка». Роман этот создавался Бальзаком после перенесения в Париж останков Наполеона (1840), всколыхнувшего всех бонапартистов и показавшего в то же время их действительное лицо.

В герое этого романа — Филиппе Бридо — мы не обнаруживаем ничего героического, связанного с отвагой и самопожертвованием. Он ничем не напоминает Юло, Мерля и Жерара из «Шуанов», Луиджи Порта из «Вендетты», Шабера из одноименной повести, Женеста из «Сельского врача» и Монриво из «Герцогини Ланже». Бальзак, рисуя образ Филиппа Бридо, как бы ставит точку на своих симпатиях к наполеоновской эпохе. Создавая образ Филиппа, Бальзак обращает внимание на его солдафонство, вульгарную храбрость, некультурность. Это человек, привыкший пользоваться готовым, жить на чужой счет. Он выклянчивает деньги у своего брата Жозефа, обирает мать, обворовывает свою тетку, совершает кражу в редакции газеты.

Характер Филиппа формируется под влиянием его жизни в Соединенных Штатах Америки, где он находился в 1817—1818 годах и где достигли «высочайшей степени» «спекуляция» и «индивидуализм», где до «цинизма» дошла «грубость наживы», где человек «предоставлен самому себе» и «полагается только на свою силу». Бальзак видит в наполеоновском офицере Филиппе Бридо порождение условий жизни буржуазного общества. Он указывает на спекуляцию, наживу, индивидуализм как на явления, способствовавшие формированию его характера.

Но пребывание в Америке только развивает основное свойство характера Филиппа, которое зародилось в нем до его отъезда из Франции, то есть до 1817 года, — его потрясающую самовлюбленность, его безграничный индивидуализм, воспитанный в нем наполеоновским режимом. По возвращении из Америки Филипп уже не представляется человеком, закинутым, подобно Шаберу или Монриво, в чуждый ему мир. Он прекрасно уживается с теми людьми, среди которых ему приходится существовать. Это становится особенно ясным после выхода его из тюрьмы, во время его жизни в Иссудёне, где он выказывает себя чрезвычайно хитрым и изворотливым человеком, умеющим разыграть роль простофили, где он полностью раскрывается как безжалостный стяжатель.

Филипп Бридо не одинок в творчестве Бальзака 40-х годов. Грубый, ограниченный солдафон Монкорне из «Крестьян» и опустившийся, утративший человеческое достоинство Гектор Юло из «Кузины Бетты», принадле-

жавшие в прошлом тоже к наполеоновской армии, показывают, что, создавая образ Филиппа Бридо, Бальзак не просто дополнял галерею наполеоновских офицеров еще одним портретом,— он перечеркивал свое прежнее положительное отношение к наполеоновской эпохе.

Но вернемся к тому пониманию буржуазии, которое складывается теперь у Бальзака. Лишенный ореола грандиозного, низведенный до уровня мизерных явлений, буржуа не представляется Бальзаку менее зловредным, чем прежде. Бальзак сохраняет и теперь выводы, сделанные им из размышлений о Феликсе Гранде (1833). Он уже не склонен видеть в буржуазии, как о том свидетельствовали очерки 1830—1832 годов, особенно очерк «Филипотен», по преимуществу жалкое, комическое явление, достойное лишь презрительной усмешки. Не случайно внешняя безобидность бакалейщика, если судить по второму варианту одноименного очерка (1839), прикрывает его хищнические аппетиты. Медоточивый, обходительный с покупателями, он выказывает себя придиричивым, злым, когда ему приходится иметь дело в качестве домовладельца с квартиронанимателями: «отличающие его достоинства превращаются в пороки, лишь только он становится собственником» (II, 21).

Если образ Филипотена (1832) был выдержан в комедийных тонах, то в очерке «Нотариус» 1840 года мы имеем дело с атмосферой, близкой трагизму. Образ нотариуса лишен той независимости и свободы от меркантильных интересов, которые отличают созданный в 1830 году образ нотариуса Дервиля. В очерке «Нотариус» Бальзак рассказывает, как общественная система, основанная на власти денег, содействует моральному разращению человека, даже если он приходит с ней в простое соприкосновение, не становясь накопителем ценностей. Нотариус слышит с юношеских лет совет: «Постарайся разбогатеть» (III, 206), ежедневно наблюдает, как разрушается семья, как «сын приносит жалобу на отца, дочь на родителей». И он приучается «все видеть, не глядя, смотреть и ничего не видеть», скрывает свои подлинные мысли и чувства, «изготавливает моралистические поучения, как повара готовят соус» (III, 202—204).

Но, подвергая осуждению буржуазию, Бальзак имеет в виду не одно лишь душевное оскудение человека в буржуазном обществе. Он видит теперь в буржуазии не только силу, разлагающую семью и уродующую человеческие души, но в первую очередь тормоз на пути общественного развития страны. В «Письмах о литературе, живописи и театре» (1840) он высказывается против правительства Луи-Филиппа, потому что оно «из-за своего бессилия обрекает нацию на полный застой» (III, 299—300). Он рассматривает буржуазию как силу, которая ведет науку и искусство к оскудению и измельчанию, политическую жизнь и хозяйство страны — к упадку. Именно об этом свидетельствуют произведения Бальзака 1839—1840 годов — его «Деревенский священник», «Пьер Грассу», «З. Маркà».

В «З. Маркà» обращают на себя внимание слова героя о «старцах, составляющих королевский двор», о правительстве, которое «уже одряхлело», о людях, которые «хотят умалить Францию»<sup>1</sup>. В «Пьере Грассу» рассказывается о «посредственном» художнике, который находит восторженных почитателей в буржуазном семействе Вервель. Он приходится этому семейству по душе, потому что его «не терзают ни бурные страсти, ни мятежные мысли, ни чувство иронии, — свойства великих художников»; у него нет «собственного лица», и способен он лишь на то, чтобы «жалко скопировать» Греза, «рабски подражать голландским пейзажам» или «позимствовать сюжет» у Герарда Доу<sup>2</sup>. Искусство, поскольку его подчиняет своим вкусам буржуа, оказывается обреченным на застой.

Ту же косность проявляют и люди, которым буржуазия вручила управление техникой и наукой в стране. Судя по письму инженера Жерара в «Деревенском священнике», эти люди чинят препоны всему, связанному с молодостью, с прогрессом. Жерар с негодованием рассказывает про Главный комитет дорог и мостов, который обязан заниматься строительством путей сообщения во Франции, а на самом деле представляет собой своеоб-

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 21, p. 429—430.

<sup>2</sup> Там же, t. 16, p. 441—448.

разный «глушитель», «уничтожающий проекты самых смелых умов», «парализующий руки прекрасной молодежи»<sup>1</sup>.

Сила и опасность буржуазии усугубляются теперь в глазах Бальзака тем, что она имеет за своими плечами органы государственной власти. Недаром Мален, один из персонажей «Темного дела» (1841), устраняет прежних владельцев имения при помощи судебного процесса и обвинения в государственной измене. Законы, суд, полиция становятся в его руках средством для присвоения чужого имущества. Точно так же и буржуа дю Круазье («Музей древностей», 1836—1838) пытается при помощи судьи и следователя заточить в тюрьму своего противника д'Эгриньона. Совершенно так же владельцы типографии и бумажные фабриканты Куэнте (III часть «Утраченных иллюзий», 1843) при содействии нотариуса, судьи, полицейских присваивают себе изобретение в области бумаги, сделанное Давидом Сешаром.

Бальзак изображает буржуазию как господствующий класс современного общества, видит в ней уже не антагониста дворянства, когда-то господствовавшего в обществе, а скорее союзника этих прежних господ. Если наиболее существенными для творчества Бальзака предшествующих лет были образы Гранде, Горио, Гобсека—людей, поднимающихся снизу, торжествующих над дворянскими персонажами, то теперь писатель сосредоточивает внимание на образах людей, уже достигших власти. Характерен образ Нусингена в романе «Блеск и нищета куртизанок» (1839—1847). Банкир Нусинген принадлежал до своего появления в этом романе к числу наиболее детально разработанных образов Бальзака. В нем писатель усматривал одно из наиболее характерных проявлений капитализма в период Июльской монархии во Франции. Создавая образ Нусингена, Бальзак концентрировал свое внимание не столько на его чертах приобретателя, сколько на откровенно грабительских методах, которыми Нусинген скопил свое восемнадцатимиллионное состояние. Он ведь составил свое богатство, выбирая до нитки других, менее удачливых капиталистов. Так охарактеризован Нусинген в «Отце Горио» (1834). Таким же выступил он в ряде произведений начала третьего периода — в «Дочери Евы» (1839), в «Величии и па-

---

<sup>1</sup> H. d e B a l z a c, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 25, p. 186.

дении Цезаря Бирото» (1837) и особенно отчетливо в «Банкирском доме Нусинген» (1837), где рассказывалась история происхождения его богатства и где Нусинген сопоставлялся с разбойником с большой дороги.

Нусинген не оставляет своих финансовых афер и в «Блеске и нищете куртизанок». Но он интересен здесь уже не как финансовый деятель, а как частное лицо, как человек, влюбленный в куртизанку Эстер. Он выступает здесь как расточитель похищенных богатств. Любовь его к Эстер только повод для растраты сотен тысяч, которые идут на взятки и подкуп ее приближенных, на роскошную обстановку в ее доме.

Нусинген приближается по своим вкусам, по своему поведению к дворянству. Он оказывается таким же мотом, как Максим де Трайль или Растиньяк из «Шагреновой кожи». Аналогичен Нусингену в «Блеске и нищете куртизанок» и образ разбогатевшего коммерсанта Кревеля, выведенный в «Кухине Бетте» (1846). Приближается к нему по своему характеру и Жозеф Бридо, герой «Жизни холостяка» (1841—1842). Это хищник и приобретатель. Ему удастся путем темных махинаций завладеть миллионным состоянием своего дяди Жан-Жака Руже. Но Филипп не только приобретатель, а также и бездельник, пьяница, для которого главное не в аккумуляции богатств, а в транжирстве. Став богачом, он приобретает дворянское звание и титул графа. Еще более, чем Филипп Бридо, характерен для Бальзака 40-х годов образ ростовщика Ригу в «Крестьянах» (1838—1848), в котором писатель также подчеркивает черты богача-эпикурейца, потребителя жизненных благ. Буржуазия для Бальзака 40-х годов превращается в класс крупных собственников, являющийся основным препятствием для роста производительных сил общества и благосостояния подавляющего большинства населения страны.

#### 4

Антибуржуазные тенденции, точнее, углубление и рост их в мировоззрении зрелого Бальзака, объясняют и значительную живучесть у него во второй половине 30-х годов легитимистских настроений. Ибо эти настроения, как мы уже знаем, были и в первой половине 30-х

годов тесно связаны с его выступлениями против господства буржуазии. Эти настроения, впрочем, в 1836—1838 годах не просто продолжают существовать, а скорей даже усиливаются, причем их усиление находится в тесной зависимости от снижения революционной энергии народных масс, которое становится заметным как раз в эти годы. Именно теперь народ, обескровленный и обессиленный террористическими ударами со стороны правительства, временно как бы отходит от прямых столкновений с врагом. И здесь следует вспомнить, что «легитимистские» воззрения Бальзака — не только следствие его антибуржуазности, но также результат его неверия в политические возможности народных масс.

О близости Бальзака во второй половине 30-х годов к легитимизму свидетельствует уже серия его статей 1836 года о международном положении Франции. Ибо статьи эти во многом совпадают с внешнеполитическими установками легитимистских газет — «Котидьен», «Газет де Франс». Еще более отчетливо близость Бальзака того времени к легитимизму проявляется в его статьях 1837 года о французских королях. Бальзак, однако, и теперь отличается от правоверных легитимистов в том отношении, что главным для него остаются не симпатии к дворянству самому по себе, а высокая оценка абсолютной монархии. Дворянство он по-прежнему ценит лишь во вторую очередь как попутчика абсолютизма, как своеобразного «посредника» между ним и народом.

Бальзак высоко ставит абсолютную монархию совсем не за то, что она содействовала расцвету дворянства, как полагалось бы стопроцентному легитимисту, а за то, что она сумела создать из Франции централизованное государство. Королевская власть импонирует Бальзаку именно тем, что она положила конец феодальной «анархии». Если он положительно отзывался о политике Генриха IV, Ришелье и Людовика XIV, то лишь постольку, поскольку Генрих IV «подавлял» феодалов с их «привычкой» к «шумливой независимости», поскольку Ришелье усердствовал, добиваясь «усиления королевской власти», поскольку дворянство в результате деятельности Ришелье «снова вернулось под иго монархии» (III, 144—146).

Бальзак подчеркивает вместе с тем расхождение интересов абсолютизма с интересами дворянства. Укреп-



ление королевской власти в стране сопровождалось тем, что дворянство перестало быть сословием, «уважаемым» всей нацией, стало сословием ненужным, «излишним» (III, 152), потерявшим право на особые «привилегии». Дворяне превратились в царедворцев, усвоили «придворный этикет», «изнежились», привыкли, находясь при дворе, к «праздному и роскошному существованию» (III, 161—165). Переехав в Париж, они утратили свою связь с провинцией и перестали быть «представителями провинции» при короле (III, 172). Бальзаку, правда, не нравится, что деятельность Ришелье и Людовика XIV в конечном счете привела к ослаблению монархии в царствование Людовика XV и Людовика XVI и даже завершилась ликвидацией абсолютизма. Но все получилось так только потому, что «принижение» и «раздробление» дворянства, которое производилось в XVIII веке Ришелье, вело, к глубокому сожалению писателя, не только к усилению королевской власти, но одновременно и к усилению власти «фаворитов, первых министров». Абсолютная монархия, поскольку она уступала требованиям буржуазного класса и поскольку она уже в эпоху Людовика XIII напоминала временами не «наследственную», а «выборную монархию» (то есть монархию Луи-Филиппа) и проявляла свойственные последней «зыбкость» и «колебания», вызывает раздражение Бальзака. Он высказывает «сожаление» по поводу того, что Людовику XIV помогали управлять страной министры, связанные с буржуазией, считает «ошибочным», что Людовик XIV, «уступив советам» одного из таких министров — Кольбера, — уравнил торговлю с «территориальными богатствами», то есть уравнил буржуазию с дворянством. Ошибочным, по мнению Бальзака, было и создание во времена Людовика XIV «значительного морского флота», задачей которого было «эскортировать торговые корабли», и предпринятая в интересах французского купечества бомбардировка Алжира и Генуи, а также морское сражение с голландским флотом (III, 152). Достойной сожаления является, по мнению Бальзака, и либеральная политика Людовиков XIV и XV в отношении судебных-административных учреждений тех времен, именовавшихся «парламентами» и представлявших тогда своеобразные центры буржуазной оппозиции. Бальзака возмущает, что парла-

менты «присвоили себе право обсуждать королевские указы, контролировать правительство» и в случае необходимости «поднимать против него народ» (III, 147—148).

Восторженное отношение Бальзака к королевской власти XVII—XVIII столетий как к силе, которая централизовала государство, цементировала нацию, вынуждает его к резкой критике тех деятелей абсолютизма, которые своим поведением скомпрометировали самую идею абсолютной монархии. Так, признавая «по существу добродушным, мудрым и остроумным» Людовика XV, Бальзак решительно осуждает его за склонность рассматривать свою «корону» как «частное богатство», за «отчаянное бездействие», за стремление уединиться и вести «затворническое» существование в стороне от народа, который уже не имел «во главе себя» «привычного своего вождя» — короля. А это вело к полному «разрыву» между «нацией» и «коронай», ибо король не являлся уже «государем» (III, 157—159).

Положительная оценка Бальзаком абсолютной монархии XVII—XVIII столетий вынудила его к переоценке одного из реакционных мероприятий Людовика XIV, которое сам Бальзак ранее, в 1832 году, резко осуждал, а именно — отмены Людовиком XIV Нантского эдикта. Бальзак признает и теперь, что мероприятие Людовика XIV, будь оно проведено в XIX столетии, явилось бы симптомом «нетерпимости», показалось бы «бесчеловечным» и «лишенным смысла» (III, 152). Если оно представлялось «разумным» в XVII веке, то лишь потому, что имело своей целью, изгоняя из страны «врагов абсолютной власти», не допустить укрепления антигосударственных и центробежных тяготений. Ибо именно с такого рода тяготениями, с установкой на безудержную свободу и своеволие обособившегося индивида было связано в сознании Бальзака гугенотство, которому и нанес один из самых сокрушительных ударов Людовик XIV, отменяя Нантский эдикт.

Отмена Нантского эдикта представлялась Бальзаку проявлением положительных тенденций абсолютной монархии. Отмена эта была продиктована стремлением укрепить целостность государства. Она была обращена против буржуазии как силы, разлагающей и раздробляющей страну и нацию. Бальзак учитывал при этом, что абсолютную монархию ориентируют в совершенно

ином направлении всякого рода влияния, исходящие от буржуазии. Результатом этих влияний явились либеральная политика Людовиков XIII и XIV в отношении парламентов, покровительство торговле и строительству флота, предпринятое Людовиком XIV. Бальзак видел непоследовательность политики французских королей, недаром завершившуюся революцией 1789 года, которая уничтожила абсолютизм. Как непоследовательную рассматривал он и деятельность Людовика XVIII и Карла X, допускавших уступки буржуазии, недооценивавших своего союзника (дворянство), что и привело к катастрофе, к революции. Но Бальзак считал все же, что «либерализм» Людовиков XIII и XIV, а также уступки Людовика XVIII еще не составляли главного в политике Бурбонов. Он рассматривал их только как некоторое отклонение от основной линии. Основная же линия представлялась ему направлением, враждебным буржуазии. В абсолютной монархии он усматривал почти единственную силу, которую еще можно было направить против буржуазии, чтобы ее сломить, подчинить. В основе легитимистских взглядов Бальзака 1832—1833 и 1836—1838 годов лежала уверенность, что на эту силу еще можно положиться.

Особенность бальзаковского «легитимизма» заключалась, однако, в том, что, вступив в 1832 году в тесное содружество с политическим мировоззрением писателя, легитимистские идеи все же органически не срослись с ним. Они не заполонили сознания писателя, не вытеснили из него других, подчас враждебных им принципов. И то, что эти принципы сохранились в сознании Бальзака, оказалось чреватым для его «легитимизма». После своего бурного рождения в 1832 году и после временно-го усиления в 1836—1838 годах, усиления, происходившего за счет некоторого ослабления демократических установок (ср. переоценку указа об отмене Нантского эдикта), «легитимизм» Бальзака переживает, начиная с 1840 года, серьезный кризис.

Краеугольный камень бальзаковского «легитимизма» — вера в абсолютную монархию. Естественно, что кризис этого «легитимизма» проявился прежде всего как сомнение в абсолютизме. Бальзак усомнился в совершенной противоположности королевского абсолютизма буржуазному началу, заподозрил их близость.

Кризис бальзаковского «легитимизма» запечатлелся в его романах 40-х годов — в «Темном деле» (1841), в «Жизни холостяка» (1841—1842) и в «Изнанке современной истории», писавшейся в 1842—1844 и 1847 годах. Среди персонажей «Темного дела» заслуживает внимания наполеоновский сенатор Мален. В прошлом член Конвента, он являлся одним из тех, кто способствовал в 1794 году падению Робеспьера, а вслед за тем утверждению Консульства (переворот 18 брюмера) и Империи. В Малене доминирует чисто буржуазная страсть к приобретательству и наживе. Обязанный своим богатством годам революции, он в период Империи вступает в тесные связи с наполеоновским административным аппаратом.

Но для Малена характерны не только его принадлежность к пореволюционной буржуазии, а также и близость к деятелям старого порядка. Он является секретным агентом Людовика XVIII, с которым состоит в переписке с середины 90-х годов, то есть еще в бытность короля в эмиграции. Мален сохраняет в период Реставрации свое звание сенатора, титул графа и — главное — свое богатство, захваченное в годы революции у дворян Симёзов. Он остается и после 1815 года могущественным и влиятельным. Со своей стороны, Людовик XVIII скрывает от Лоранс де Сен-Синь, двоюродной сестры Симёзов, тайну судебного процесса 1807 года. А этот процесс привел к гибели Симёзов и преданного им управляющего Мишю: их ложно обвинили в якобы имевшем место «похищении» Малена, бывшего тогда наполеоновским сенатором, и в борьбе против Бонапарта. Людовик XVIII ничего не рассказывает Лоранс о процессе потому, что выдать эту тайну — означало бы разоблачить Малена как корреспондента короля. Людовик не в состоянии объяснить Лоранс, что поведение Малена перед его «похищением», им самим организованным, и неожиданный приезд сенатора в Гондревиль, где он и был «похищен», были тесно связаны с намерением Малена уничтожить ряд документов. А эти документы могли бы раскрыть связь Малена с Людовиком XVIII и тем самым скомпрометировать сенатора в глазах Наполеона. Разрыв же Малена с Империей был

тогда совсем не в интересах короля. Последний завязывал через Малена связи с пореволюционной Францией, готовясь таким образом к последующему признанию совершившихся в стране перемен, к признанию того огромного удельного веса, который приобрела во Франции буржуазия.

Людовик XVIII оказывается в «Темном деле» и союзником буржуа Малена, и одновременно с этим предателем аристократов Симёзов и Сен-Синь, которым он совершенно очевидно предпочитает Малена. Он избегает в разговорах с маркизой де Сен-Синь всего, что могло бы разъяснить причины «похищения» Малена, поэтому маркиза начинает «считать его соучастником этого темного дела»<sup>1</sup>. Людовик XVIII оказывается в числе людей, не заинтересованных в разоблачении Малена, который подготовил в свое время гибель Симёзов и освободился тем самым от них как от бывших владельцев захваченного им поместья. Людовик XVIII оказывается не заинтересованным и в посмертной реабилитации Мишю и Симёзов, в том, чтобы Мален вернул гондревильское поместье наследнице Симёзов Лоранс де Сен-Синь, чтобы был нанесен удар новому слою крупных собственников.

Скепсис Бальзака затрагивает королевскую власть Бурбонов, эту твердыню его легитимизма, и в романе «Изнанка современной истории». Сторонники Бурбонов, легитимисты, казалось бы, торжествуют здесь над людьми наполеоновской эпохи. В прошлом крупный наполеоновский чиновник, барон де Бурлак, оказывается после 1830 года нищим. Г-жа де Шантри, героиня романа, в прошлом легитимистка, с оружием в руках выступавшая против Наполеона, платит де Бурлаку добром за зло, которое он ей когда-то причинил, осудив на смерть ее дочь: она вызволяет его из беды, спасает от нищеты и болезни, нависших над ним и его дочерью. Но если г-жа де Шантри поступает таким образом, то Людовик XVIII оказывается в своих действиях далеко не безупречен. Выясняется, что он был в свое время связан с неким Контенсоном, наполеоновским шпионом, который способствовал провалу заговора легитимистов против Бона-

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 21, p. 262.

парта и привел к смерти дочь г-жи де Шантри. Людовик XVIII оказывается таким образом на стороне врагов героини, становится в ряд людей из враждебного лагеря. Легитимизм как последовательное политическое мировоззрение немислим — таков вывод из романа, переключившийся в этом отношении с итогом «Темного дела». Еще более непосредственно сомнение Бальзака в легитимистских установках и идеях проявляется в романе 1841—1842 годов «Жизнь холостяка». Писатель с возмущением рассказывает здесь, как жулика и негодяя Филиппа Бридо берут под свою защиту сторонники Бурбонов. Существенно, что дворянское звание и графский титул, чин полковника гвардии и должность адъютанта наследника престола Филипп Бридо, этот буржуазный хищник и карьерист, получает от Бурбонов, которые делаются, таким образом, покровителями человека, воспитанного буржуазным обществом, да еще в прошлом ярого бонапартиста.

Легитимизм, во всяком случае, не может уже быть теперь полностью признан противником буржуазии и ее господства, а старый режим не может рассматриваться как полная противоположность буржуазному обществу. Именно поэтому становятся немислимы в творчестве Бальзака 40-х годов идеальные образы легитимистов, такие, как, например, маркиз д'Эспар, маркиз д'Эгриньон, дю Геник. Само старое дворянство не вызывает, впрочем, у Бальзака 40-х годов прежнего восхищения. В то время как легитимисты, всегда готовые осудить Бурбонов за действия, противоречившие интересам дворянства, исходят при этом из интересов последнего, Бальзак, одновременно с разочарованием в королевской власти, уже в 1841 году, в том же «Темном деле» отказывается от какой-либо идеализации старого дворянства. Восхваляя Лоранс де Сен-Синь за ее борьбу с Наполеоном, Бальзак не забывает упомянуть и о корыстных импульсах, толкающих ее на эту борьбу. Он сообщает как бы мимоходом, что для Лоранс «уничтожить Бонапарта и восстановить Бурбонов значило вновь обрести Гондревиль и вернуть кузенам (то есть Симёзам) их благосостояние»<sup>1</sup>.

Разочарование Бальзака в архаическом дворянстве

---

<sup>1</sup> H. de B a l z a c, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 21, p. 80.

еще более отчетливо проявляется в III части «Беатрисы», вышедшей в 1845 году и озаглавленной «Запоздалый роман». Здесь старое дворянство уже не отделяется в сознании Бальзака каменной стеной от дворянства, усвоившего дух и идеи буржуазного общества. Люди аристократического склада — герцогиня де Гранлье и священник Бросет, правда, ведут в «Запоздалом романе» борьбу с Беатрисой де Рошфид, представительницей современного дворянства, и стремятся к тому, чтобы Калист дю Геник бросил «разлучницу» Беатрису, которой он увлекся, и вернулся бы к своей жене. И они добиваются своих целей. В финале романа Калист расстается навсегда с Беатрисой и возвращается к своей жене Сабине (урожденной де Гранлье). Существенно, однако, что в кампании против Беатрисы принимают участие и представители современного дворянства, завсегдатаи аристократических салонов маркиза д'Эспар и граф де ла Пальферин, а возглавляет кампанию Максим де Трайль, полностью променявший дворянскую честь на деньги, прожженный мерзавец и человек без принципов. Существенно также, что удачный исход достигается при помощи клеветы и интриг. Это обстоятельство, непосредственно вытекающее из того, что в победе над Беатрисой принимает участие де Трайль, дискредитирует победу. Любопытен в этой связи и образ герцогини де Гранлье, которая решается (пусть для спасения дочери) на соглашение с де Трайлем, на «гадкие» и «неприглядные», по ее собственным словам, поступки. Выходит, что она не лучше де Трайля и де ла Пальферина. Не лучше оказывается и священник Бросет, кстати говоря, один из наиболее образцовых легитимистов у Бальзака. Он благословляет герцогиню на ее «неприглядные» действия. Легенда о мнимом благородстве духовенства и старого дворянства, легенда, некогда порождавшая образы д'Эспара и д'Эгриньона, терпит крах. Бальзак и в этом отношении отделяется от легитимизма.

## 6

Разочарование Бальзака в королевской власти — важнейший симптом кризиса его «легитимизма» в 40-х годах — не исчерпывало, впрочем, всего содержания

этого кризиса. Одним из его элементов было и глубоко отрицательное впечатление, которое вызывал в писателе обозначившийся с конца 30-х годов процесс постепенного превращения легитимистов как идеологов крупного землевладения из оппозиционной политической группировки во фракцию «партии порядка», о которой писал Маркс в своей «Классовой борьбе во Франции с 1848 по 1850 г.» и которая окончательно оформилась лишь после июня 1848 года, но начала складываться за восемь — десять лет перед тем. Об этом свидетельствует хотя бы статья либерала Дювержье де Орана, напечатанная в «Ревю де Монд» 1840 года. Дювержье де Оран, один из ближайших соратников Тьера, призывает в своей статье легитимистов, равно как и буржуазных республиканцев, образовать единый союз с правительственными партиями (с консерваторами типа Гизо, с Тьером и его сторонниками, с либералами типа Барро) против социалистов и коммунистов, чтобы «дать отпор беспорядкам и волнениям» и противодействовать «попыткам дезорганизации общества»<sup>1</sup>. Чрезвычайно любопытно, что в «Русских письмах», представлявших собой обзор внутреннего и международного положения Франции в 1840 году, Бальзак специально отмечает тесные отношения, установившиеся у Тьера, одного из создателей режима Июльской монархии, с Беррье, лидером легитимистской фракции Палаты. Беррье, по словам Бальзака, «великолепно договаривается» с Тьером об общей линии поведения в Палате. Во время выборов Тьера в Академию Беррье даже предоставил в его распоряжение голоса легитимистов. Очень часто, по наблюдениям Бальзака, «легитимистские голоса в Палате» (III, 339) оказываются отданы Тьеру.

Обуржуазивание партии легитимистов, постепенное сближение их с орлеанистами, несомненно, ведет к все большему охлаждению к ним Бальзака. Показательна его статья «О рабочих» (1840 г.), где он критикует Июльскую монархию с позиций, во многом еще совпадающих с легитимистскими. Бальзак утверждает здесь, в частности, что нищета масс была бы невозможна во Франции до 1789 года, так как в условиях абсолютизма еще существовали крупные дворянские состояния, обеспечи-

---

<sup>1</sup> I. Charlety, La monarchie de Juillet, P. 1921, p. 319.



вавшие высокий уровень цивилизации и прочный доход низшим классам. И, однако, критикуя современность с точки зрения, приближающейся к легитимистской, Бальзак в то же время прямо говорит здесь о том, что он выступает лишь как «отдельный человек» («homme isolé»; III, 412), то есть как человек независимый, не принадлежащий ни к одной из находящихся в оппозиции к правительству партийных группировок. Легитимисты, по мнению Бальзака, не способны на подобного рода суждения. Они, иронически замечает писатель, «боялись бы повредить своей партии». Бальзак имеет здесь в виду, что легитимисты, постепенно сближаясь с правящими группировками, не желали бы портить критическими выпадами хороших отношений с орлеанистами. Они шли на примирение с буржуазным порядком. Что касается Бальзака, то он, в противоположность легитимистам, был далек от какого бы то ни было компромисса с существующим.

Большое значение для понимания отношения Бальзака к легитимизму в 40-х годах имеют его высказывания по политическим вопросам во втором «Письме о литературе, театре и искусстве» (1840). Бальзак обрушивается здесь на «нынешнюю буржуазию... лишенную решимости и мужества, скупую, ничтожную, неграмотную». Он решительно осуждает и ее «подлую, трусливую форму правления» (III, 301), объявляя правительство Луи-Филиппа «низким... бездейственным... и беспринципным». Подвергая полному отрицанию Июльскую монархию, Бальзак не забывает напомнить здесь и о том, что сам он «преклоняется перед королем божьей милостью». Он, однако, понимает, что в настоящих исторических условиях его политический идеал неосуществим, и высказывается как за идею, имеющую гораздо больше шансов на реализацию, за республику. Он прямо заявляет: «Если я не могу жить в абсолютной монархии, я предпочитаю республику». Он восхищается «избранником народа», утверждает, что «Екатерина<sup>1</sup> и Робеспьер творили одно дело», что «принципы монархии так же абсолютны, как принципы республики», что он не знает «ни одного жизнеспособного государственного устройства, кроме этих двух образов правления». Рес-

---

<sup>1</sup> Бальзак имеет в виду Екатерину Медичи.

публика, которую он трактует как «власть, исходящую снизу» (III, 299—300), представляется ему гораздо более близкой идеалу, чем буржуазное французское государство 30—40-х годов.

Для правильного понимания взаимоотношений Бальзака 40-х годов с легитимизмом очень много дает его предисловие к «Темному делу», относящееся к 1842 году. Как бы подводя итоги своим сомнениям в королевской власти Бурбонов, Бальзак подводит здесь черту своему былому преклонению перед абсолютной монархией. В явном противоречии с прежними своими взглядами он выступает здесь в защиту тех французов, которые в 1814 году, в период «Ста дней», вместо того чтобы уйти с королем в эмиграцию, остались во Франции, «нападали на союзников» и «обороняли» от них страну. Тех, кто «эмигрировал, чтобы защищать монархический принцип», он считает «не более благородными, величественными и мужественными», чем тех, кто «остался во Франции, чтобы защищать родину». Люди, которые «обороняли Францию», представляются ему вполне «достойными уважения». И он прямо заявляет, что «защита отечества» — принцип не менее священный, чем «защита короля»<sup>1</sup>.

Отношения Бальзака с легитимистами, сблизившимися с буржуазной монархией Луи-Филиппа, еще более портятся в 1848 году, в бурную пору революции, когда их объединение с орлеанистами ставится на повестку дня. Показательно в этом отношении заявление Бальзака в статье «Письмо о труде» (апрель 1848 г.), где он довольно равнодушно сообщает, что королевская династия Бурбонов «навсегда потеряла право на престол». Утрата этого права вытекает, по мысли Бальзака, из «желания подавляющего большинства французской нации». Он не считает себя более легитимистом, ибо легитимизм оказался не соответствующим потребностям французского народа, а потребности «подавляющего большинства французской нации» являются для Бальзака решающими. В том же «Письме о труде» содержится и заявление Бальзака по поводу республики, которую он считает единственно возможной в настоящих

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 562—563.

условиях формой правления, поскольку за нее высказывается большинство населения страны: «Если Франция желает республику, будет установлена республика» (III, 683).

О своем разрыве с легитимизмом с наибольшей определенностью Бальзак заявляет в статье «Политическое исповедание веры» (апрель 1848 г.). Он признает здесь республику, именно от нее ждет установления «власти», более «длительной» и «постоянной», то есть более прочной, чем все «сменившие друг друга после 1789 года» политические режимы. Он высказывает пожелания, чтобы вновь установленная республика просуществовала более продолжительное время, чем 15—18 лет, прямо намекая здесь на реставрацию Бурбонов и на монархию Луи-Филиппа (1830—1848) (III, 682).

7

Понятия «родины», «отечества», «подавляющего большинства», которыми пользуется Бальзак в Предисловии к «Темному делу» (1841) и в «Письме о труде» (1848), в высшей степени знаменательны для его общественно-политических позиций конца 30-х и 40-х годов. Корректируя представления, восходящие к «легитимистским» предрассудкам писателя, эти понятия позволяют раскрыть подлинный смысл его симпатий к «сильной власти», проявившихся в статьях 1837 года о королях Франции; проясняют они и ту высокую оценку Франции XIX столетия, которую он дает в 1839 году в Предисловии к «Дочери Евы». А он заявляет здесь о «великолепии переживаемой ею (Францией.— Д. О.) эпохи», о «величии... роли», которую играет Франция в современности, о «грандиозном зрелище работы огромного механизма, который представляет собой французское общество»<sup>1</sup>.

Любопытно, что черты, обуславливающие это «величие» современной Франции, проистекают, по мысли Бальзака, в конечном счете из революционного переворота конца XVIII века, уничтожившего сословные преимуще-

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 522.

ства. Рассуждая в этом же Предисловии о «равенстве», установившемся во Франции с 1789 года, Бальзак особо констатирует, что люди современной Франции не подчиняются никакой регламентации («обо всем говорят, обо всем мыслят, все совершают»), что общественная арена «принадлежит теперь всем». Он рассуждает также о независимости человека во Франции от «господства касты», о том, что «индивид» «теперь зависит» не от сословия, а «от себя самого»: «Франция первая... создала тип общественного человека»<sup>1</sup>.

И современная Франция превосходит в глазах Бальзака не только свое собственное историческое прошлое. Она превосходит и те современные ей европейские государства, которые или остались феодальными или сохранили пережитки феодализма. Бальзак указывает на «бремя обычаев» в Англии, которое лишает человеческое чувство «непринужденности», на отсутствие «свободы» в Италии, на то, что в Германии, где происходит борьба новых «установлений» против старых, борьба эта ведется еще «глухо», так как «ничто еще не определилось»<sup>2</sup>. Необходимо учесть, что характеристика Франции в Предисловии к «Дочери Евы» самым резким образом противоречит легитимизму, для которого современное состояние страны представляет собой, по сравнению с дореволюционным, зрелище абсолютного упадка. Характеристика эта не означает вместе с тем и никаких уступок в пользу буржуазии, тем более что Бальзак в том же 1839 году подвергает критике роль последней за то, что она расшатывает и подрывает и современное французское искусство, и хозяйство (ср. «Пьера Грассу» и «Деревенского священника»). Эти мысли Бальзака можно понять, только если вместе с ним видеть источник величия современной Франции не в дворянстве и не в буржуазии, а в «подавляющем большинстве нации», в народных массах, если видеть его в общей демократизации страны, в «свободе» и «равенстве», которые принесла с собой революция 1789 года.

И тогда раскрывается с несколько иной стороны кризис «легитимистских» воззрений Бальзака в 40-х годах.

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 520—521.

<sup>2</sup> Там же, стр. 521.

Ибо не случайно, что этот кризис совпал с новым подъемом симпатий писателя к народным массам, к республиканскому движению. Об этом свидетельствовали относящийся к 1838—1839 годам образ республиканца Мишеля Кретьена (вторая часть «Утраченных иллюзий» и новелла «Тайны княгини Кадиньян»), затем появление в 1840 году повести «Пьеретта», в которой главными героями выступали люди из народа, наконец многие высказывания в «Русских письмах», относящихся к 1840 году, и опубликование в «Ревю паризьен» за 1840 год статьи «О рабочих».

Правда, интерес к народу и его нуждам у Бальзака никогда совершенно не угасал. Стоит вспомнить, что к 1835 году относится его рассуждение о роли в обществе народа, который это общество кормит, поит и одевает («Златоокая девушка»). В 1836 году выходят его новеллы «Фачино Кане», где выведен образ рабочего, и «Дело об опеке» с довольно детализованными образами городской бедноты. В «Банкирском доме Нусинген», публикующемся в 1837 году, Бальзак сочувственно говорит о лионских ткачах. Как бы то ни было, но интерес к народу одновременно с симпатиями к республиканской партии появляется у Бальзака все же именно в 1839—1840 годах, в то время когда в стране происходит оживление борьбы против режима орлеанистов, когда явно обнаруживается слабость легитимизма и растущая сила народа и когда на арену общественного движения во Франции выступает как самостоятельная сила рабочий класс.

Именно к 1840 году относятся крупные стачки, охватившие почти всю промышленность Парижа. Франция по крайней мере пять лет не знала забастовок такого размера. Бастуют в этом году и столяры, и типографщики, и сапожники, и резчики, и строительные рабочие. Стачка отличается необычайной продолжительностью и редким упорством — она длится более полугода, бастующие возводят баррикады, вступают в столкновение с войсками, полицией, национальной гвардией. Эта стачка явилась началом новой волны рабочего движения во Франции — за ней следуют забастовки рабочих Луарского угольного бассейна (округ Рив-де-Жье) в 1844, 1846, 1847 годах, им сопутствуют волнения жителей провинциальных городов в 1841 году, голодные бунты кре-

стьян в 1845—1846 годах. Рабочие стачки сопровождаются многочисленными столкновениями с полицией и жандармерией, стычки с войсками происходят в 1841 году в Клермоне, войска вызываются и в Тулон в том же 1841 году, и в Бюзанс в 1846 году. В 1838—1842 годах усиленно распространяется среди рабочих социалистическая и коммунистическая литература (книги Лапонере, де ла Отьер, Леру, Л. Блана и др.). Тогда появляются системы утопического коммунизма (Кабэ, Дезами, Пийо), знаменовавшие собой явную сосредоточенность общественного внимания на рабочем классе. Кризис «легитимистских» симпатий имеет своей прямой и непосредственной причиной этот новый подъем общественного движения в стране, точно так же, как внутренняя трещина в оппозиционном движении начала 30-х годов породила в сознании писателя поворот в сторону легитимизма, а пауза в революционном движении после 1835 года привела в 1836—1838 годах к укреплению легитимистских идей.

Выдающаяся роль, которую играет в кризисе бальзаковского «легитимизма» прогрессивное общественное движение, еще более подчеркивается тем обстоятельством, что отход от легитимизма не означает примирения Бальзака с режимом Июльской монархии. Бальзак крайне далек по своим взглядам и убеждениям от политических деятелей, стоящих на защите интересов господствующего в данный исторический период класса и утверждающих, что в современном обществе все обстоит благополучно. В статье 1840 года «О рабочих» он резко и вместе с тем вполне резонно возражает «друзьям порядка», то есть защитникам Июльской монархии, заявляя, что им как раз «порядка»-то и не хватает, что волнений, мятежей, ожесточенных столкновений, «подобных» тем, какие совершались в «нашей прекрасной Франции» в течение последних 10 лет (начиная с июля 1830 года), «не знает ни одна страна» (III, 406).

Апологеты Июльской монархии, или, как называет их сам Бальзак, «преданные министерству писатели» (III, 408), полагают, что если беспорядки и случаются, то представляют собой явление случайное, местное. Бальзак, напротив, видит в этих беспорядках, в частности, в «мятежах рабочих» (III, 406), отнюдь не «изолированные факты», а явления глубоко закономерные. Ли-

онское восстание вызвано «причинами, примерно подобными тем, которые вызвали восстание в Париже» (III, 409—410). Все эти беспорядки порождены не местными обстоятельствами, существующими в том или ином городе, на той или иной фабрике, а положением рабочих при современном экономическом строе. Бальзак именует «мятежи рабочих» «болезнью». Паллиативные меры, принятые против того или иного симптома, не устраняют болезни как таковой. Недостаточно «указать местное лекарство», «снять красное пятно с политического тела». Этим могут ограничиться только «врачи-шарлатаны». Болезнь «продолжает существовать» и после подобного медицинского вмешательства «вызывает сыпь», но только в «ином месте» (III, 406). И это потому, что «остается в неизменном состоянии причина». «Настоящий политический врачеватель обязан дойти до средоточия зла» (III, 408).

Показательно, что основной причиной лионского восстания Бальзак считал еще в 1837 году, судя по его новелле «Банкирский дом Нусинген», нищету и бедность лионских рабочих, «дороговизну жизни в Лионе». В нищете лионских рабочих он видел производное от «чрезмерных пошлин на съестные припасы в Лионе». Нищета эта выражается в том, что лионские ткачи «еле сводят концы с концами, когда у них есть работа», и «умирают с голоду», стоит работе прекратиться. Бальзак с негодованием говорит здесь устами Блонде о лионских фабрикантах, которые без «предварительного заказа» и без «надежных гарантий платежа» не хотят соткать «ни одного локтя шелка». Им нужно только одно — обеспечение прибыли, и им нет дела до рабочих, условий их жизни. Бальзак осуждал в том же 1837 году и применение оружия против рабочих во время подавления восстаний. Он возмущался тем, что фабриканты и правительство вместо того, чтобы «устранить корень зла», то есть уничтожить нищету рабочих путем снижения цен на товары и повышения реальной заработной платы, напротив, «загнали болезнь внутрь» при помощи «сильно действующих наружных средств»<sup>1</sup> — полиции и армии, суда и тюрем.

---

<sup>1</sup> H. de B a l z a c, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 14, p. 400—401.

Все это показывает, что сформулированная Бальзаком в 1840 году характеристика восстаний как явлений совершенно не случайных сложилась у него еще до 1840 года и была им глубоко продумана. И если апологеты Июльской монархии брали на себя смелость утверждать, что недовольство, вызвавшее беспорядки, не имеет под собой никакой реальной базы, то Бальзак в статье «О рабочих» признавал, что в обществе «имеется достаточное количество людей», интересы которых «задеты», что «часть народа, очень значительная в количественном отношении... страдает». В противовес защитникам *status quo*, он признавал далее совершенную основательность и полнейшую законность того «иска», который эта часть народа «предъявляет» к власти имущим. Ибо «против» «доводов» народа «нельзя устоять», они «вполне логичны». Бальзак пишет: «Ничто не может помешать желаниям рабочих и всех остальных неимущих, если они хотят получить за работу вознаграждение большее, чем они до сих пор получали». Но если сила этих народных требований именно в том и коренится, что они порождены реальными нуждами, то становится понятным, почему для Бальзака «масса не виновна» «во всех случаях» столкновения с правительством, а правительство всегда «виновно», даже если оно «выходит победителем» из этих столкновений. Правительство, по мнению Бальзака, обязано не только «изучить» и «удовлетворить» потребности, но и «предвидеть» их. «Сборища какой угодно недовольной массы» есть, с точки зрения Бальзака, «обвинительный акт» (III, 407—408) против руководителей государства.

## 8

Критикуя консерваторов, «друзей порядка», Бальзак не склонен, судя по статье «О рабочих», становиться и на сторону «друзей свободы», то есть буржуазных либералов и буржуазных республиканцев. Правда, в «Русских письмах» Бальзак начинает учитывать расхождение, существующие между «королевским двором» и той частью буржуазии, которая не представляет собой «опору трона» и мечтает о том, чтобы «управляться непосредственно», отодвинув Луи-Филиппа на второе место; «выразителем» (III, 342—343) интересов этой части



буржуазии является, по мнению писателя, Тьер. Однако все эти расхождения, свидетельствующие о сужении социальной базы правительства Луи-Филиппа и предвещающие крушение Июльской монархии, отступают для писателя перед другими тенденциями — тенденциями к сближению, которые превращают различные фракции оппозиции против орлеанистского режима в составные части единого буржуазного лагеря. Бальзак ощущает что во Франции примерно с 1838—1840 годов постепенно и медленно складывается единый фронт контрреволюции, который окончательно оформляется и становится, так сказать, зримым и осязаемым только после июня 1848 года, когда совершается слияние орлеанистов и легитимистов в единый монархический лагерь, когда монархисты объединяются против революционеров с буржуазными республиканцами, когда создается та организация, которую Маркс в «Классовой борьбе во Франции с 1848 по 1850 г.» назвал «партией порядка».

Таким образом, смутная пока еще мысль о едином фронте контрреволюции, о «партии порядка» возникает у Бальзака уже с 1840 года, когда он начинает тщательно отмечать тенденции к сближению между Тьером как лицом, ответственным за создание и укрепление режима Июльской монархии, и буржуазными республиканцами, представителями «крайней республиканской левой». Эта «левая» голосует против всего, что может «доставить удовольствие» королевскому двору. Она действует в полном единодушии с Тьером, который добивается с ней такого же «сотрудничества», как с партией легитимистов (III, 339).

Интересны замечания, которые Бальзак делает в тех же «Русских письмах» относительно «Насьоналя», органа буржуазных республиканцев. Он уверен, что у сотрудников газеты есть «честолюбивые стремления» и с ними сможет «когда-нибудь договориться г-н Тьер» (III, 345). Если «Насьоналю» что и мешает, то лишь репутация «неподкупного органа печати», в то время как остальные буржуазные газеты находятся на содержании у правительства. Эту репутацию газета завоевала себе в бурные 1830—1834 годы. Своей былой славой она, по наблюдению Бальзака, теперь, в начале 40-х годов, начинает тяготиться, явно «сожалея» (III, 338), что прежде опрометчиво вела себя, препираясь с властями.

Отрицательная оценка, которую Бальзак дает в своих «Русских письмах» буржуазным республиканцам, «друзьям свободы», объясняет и его отношение к режиму буржуазной республики, установившемуся после февраля 1848 года. Это отношение было далеко не восторженным. Наиболее ясно оно было выражено в статье «Письмо о труде» (март — май 1848 г.), где Бальзак осуждает послереволюционное «государство» как «плохо организованное»: имея «хороших и умных рабочих», оно ставит их в такое положение, что они «не находят средств существования для своих семей». И не против рабочих, недовольных своим положением, как это делают буржуазные республиканцы, вроде Ледрю Роллена или Араго, а против правительства, уже готового усмирять этих рабочих, направляет свое негодование Бальзак. Он заявляет и теперь, так же как он заявлял по адресу Июльской монархии, что «правительство не право». Он не видит вообще принципиальной разницы между этими правительствами, как раньше он не улавливал существенного различия между «друзьями порядка» и «друзьями свободы». Имея дело с вождями буржуазной республики и имея в виду их действия против рабочих, Бальзак вспоминает при этом о событиях далекого 1831 года, о «черном флаге Лиона, на котором были написаны страшные слова... «Работа или смерть». Он считает эти слова «скорее приговором, чем обвинением», и видит во «флаге Лиона» «возмездие государству» (III, 689). Буржуазная республика 1848 года не разрешает противоречий между трудом и капиталом, поскольку она остается правительством, представляющим тот же общественный класс, что и правительство Луи-Филиппа, — такова подспудная мысль Бальзака.

## 9

Из всего этого вовсе не следует, что Бальзак оказывается в 1840—1849 годах чуть ли не на позициях социализма, что он критикует буржуазную монархию Луи-Филиппа, полностью исходя из интересов народных масс.

Нет, Бальзак и в 1848, тем более в 1840 году, как об этом свидетельствуют «Русские письма», статьи «О рабочих» и «Письмо о труде», еще очень далек от того,

чтобы перейти на позиции идеологов трудящихся. Ибо кризис легитимистских симпатий, как показывает его Предисловие к «Человеческой комедии» (1842), а также романы «Крестьяне» (1838—1847) и «Изнанка современной истории» (1842—1847), все время осложняется рецидивами старых взглядов. Стоит вспомнить хотя бы о том, что в Предисловии к «Человеческой комедии» (1842) Бальзак заявляет: «Я пишу при свете двух вечных истин: религии и монархии», «избирательная система, распространенная на всех, приводит к управлению масс... чья тирания безгранична, так как называется «законом» (*Oeuvres complètes*, t. 1, p. XXXI), «я не верю в бесконечное совершенствование человеческого общества» (там же, стр. XXXIV). Стоит вспомнить и то, что Бальзаку, судя по его «Письму о труде», победа народных масс рисуется в 1848 году как «анархия», в которую неизбежно «впадет Франция, если только она подчинится «режиму радикалов» (III, 684). Стоит вспомнить наконец о рецидивах легитимизма и монархизма Бальзака в июне—июле 1848 года, когда писатель под влиянием июньских дней проникается предельным скепсисом по отношению ко всему связанному и с революцией, и с буржуазией и снова вспоминает о Бурбонах.

Пережитки прежних взглядов Бальзака ощущаются и в тех проектах реформ существующего строя, при помощи которых Бальзак пытается поддержать колеблющееся здание современного общества. Так, в 1840 году в статье «О рабочих» он пишет, что спасти положение могли бы только богатства феодальной аристократии, имевшиеся во французском обществе в период абсолютизма и являвшиеся тогда источником существования для тружеников Парижа (III, 408). Наряду с возвратом к старым, «легитимистским» позициям, мы сталкиваемся в 40-х годах с возникновением в сознании Бальзака всякого рода иллюзий в отношении всемогущества капиталистической техники, которая якобы сможет принести исцеление всем общественным бедам. Именно такого рода соображения лежат в основе романов «Деревенский священник» (1839—1845), «Страдания изобретателя» (третья часть «Утраченных иллюзий», 1843), пьесы «На что способен Кинола» (1842).

Рецидивы легитимистских воззрений, так же как всякого рода технократические, пробуржуазные иллюзии

Бальзака этих лет, держатся и возникают в его сознании не случайно — источник их в общественном положении страны, в первую очередь, в недостаточной организованности народа, недостаточной монолитности народного лагеря, в серьезных расхождениях между рабочим классом и остальными слоями народа, находившимися под сильным влиянием буржуазии, в отсутствии прочного единого фронта, направленного против крупных собственников. Февральская революция недаром завершается поражением не буржуазии, а рабочего класса. Именно из ощущения этой недостаточной сплоченности народных масс вырастают и рецидивы неверия Бальзака в народ, и пессимистические оценки оппозиционности непролетарских слоев городской бедноты, и временами пробуждающаяся у Бальзака склонность видеть союзников, а не врагов в крестьянстве и буржуазии.

Существенно вместе с тем и то, что любые пережитки легитимистских воззрений, любые технократические иллюзии не получают у Бальзака 40-х годов сколько-нибудь полного развития, не складываются в законченную систему. Ибо «народный лагерь», хотя и недостаточно могуществен, как показали события 1848 года, чтобы углубить буржуазно-демократическую революцию и осуществить ликвидацию капитализма, все же достаточно влиятелен и силен для потрясения всего общественного здания Франции, как это и было в феврале и особенно в июне 1848 года. Это обстоятельство объясняет серьезные сомнения Бальзака 40-х годов в отношении тех проектов реформ существующего социального строя, которые сам же он предлагает в своих статьях и особенно детально развивает в «Деревенском священнике». Выдвигая эти проекты, писатель понимает, что при создавшемся положении с помощью отдельных улучшений ничего не изменишь. Реформы могут несколько поправить положение рабочего класса, замедлить рост его обнищания и тем самым уменьшить «беспорядки». Но они не в состоянии воспрепятствовать росту цен на уголь, на мясо, на жилища, от которого страдает прежде всего городская беднота и о котором Бальзак упоминает в очерке 1845 года «Уходящий Париж». Этот рост цен вызван интересами оптовой торговли, расходами на строительство огромных магазинов с прилавками из каррар-

ского мрамора, магазинов, которые вытеснили прежние мелкие лавочки, ларьки, киоски. «Фальшивый блеск Парижа», пишет Бальзак, является «причиной нищеты в провинции и пригородах» (III, 609). Реформы не в силах помешать и «мгновенному образованию крупных состояний», то есть спекулятивным аферам, концентрации богатств в немногих руках, о чем пишет Бальзак в статье «О рабочих». Они так же бессильны замедлить образование новой «аристократии», как бессильны и помешать росту «голодающих масс», готовых этой аристократии, как прямо заявляется в статье «О рабочих», «угрожать» (III, 409).

А наряду с растущим и укрепляющимся сознанием бесцельности и бессилия реформ перед Бальзаком все явственнее встает призрак приближающейся революции, восстания масс. В 1840 году Бальзак вкладывает в уста Зефирина Марка, героя одноименной новеллы, следующие слова: «Я не думаю, что теперешнему строю удастся продержаться более десяти лет». Марка «предвидит» «вихрь... движения», которым «будет сметен» существующий порядок. Писателя именно с этого времени одолевает мысль о том, что страна вступает в новую революционную ситуацию. И перспектива надвигающейся революции обнаруживает неосновательность всех «технократических» мечтаний Бальзака, всех легитимистских предрассудков, продолжающих жить в его сознании. Революционной ситуации приличествуют «революционные меры», которые находятся вне возможностей «регулярной власти» Луи-Филиппа. И Бальзак вновь, как в 1830—1831 годах, начинает размышлять о возможности новой «революционной войны», которая обязательно вспыхнет, стоит только произойти революции. Он снова предполагает, что в «схватке с Европой» Франция «одержит победу», только «поддержав сторону народов против королей» (III, 365).

Говоря о том, что Бальзак, начиная с 1840 года, буквально одержим мыслью о приближении революции, о восстании масс, необходимо особо учитывать первое из его «Русских писем», датированное февралем 1840 года, где Бальзак высказывается относительно избирательной системы, принятой во Франции. Эта система «не подходит» ни «власти», то есть правительству Луи-Филиппа, которое «хотело бы сломать» ее, ни «народной партии»,

которая также «желает сломать» эту систему. Но власть «не смеет сделать этого», а народная партия «посмеет это совершить». Желание власти и желание народной партии образуют две тенденции. Обе же они «скрывают заднюю мысль», в которой «заключается для Франции новая внутренняя революция» (III, 332).

«Русские письма» свидетельствуют и о том, что предчувствие новой революции вызвано в сознании Бальзака также впечатлениями от внутренней политики правящих кругов Июльской монархии, точнее, от политики правого крыла этих кругов, которое в начале 30-х годов именовалось «партией сопротивления» и которое с 1835 года стало без всяких ограничений хозяйничать в стране. Наполнив, по словам Бальзака, «историю Парижа за последние девять лет» (то есть с 1830 по 1839 год) «убийствами» и «сражениями», консерваторы своими преследованиями оппозиционных организаций «создали неистовый антагонизм», содействовали развитию «ненависти», которая не только «существует», но «назревает» и «потихоньку охватывает провинции». Бальзак утверждает, что в каждой провинции имеются «революционные комитеты», составленные из «оскорбленных, озлобленных» и «вполне готовых к действию» людей. Он весьма сомневается в том, что «революционная энергия» после того, как ее в течение 10 лет «осмеивали», «преследовали» и «расстреливали», «признает» правительство (III, 365).

Неизбежность революции вытекает, впрочем, в представлении Бальзака не из одних лишь террористических мероприятий консерваторов, не является только лишь следствием гнета политической реакции. Неизбежность новой революции диктуется — и это всего важнее — общим направлением, которое принимает социальное развитие Франции в условиях буржуазного строя вне зависимости от того, кто ею управляет, — консерваторы, либералы или республиканцы. Предчувствие революции коренится в глубоких сомнениях Бальзака, на правильном ли пути находится развитие страны, где «больше заботятся о рубцах», о «сосисках» или, точнее, о том, как выгоднее продать эти «рубцы» и «сосиски», нежели о народе, о «живых людях». Бальзак высказывает эти сомнения в очерке «Уходящий Париж» (1844). Симптоматично, что здесь же он вспоминает и о лионском восста-

нии: «В Лионе уже имеются жертвы, их зовут лионскими ткачами. В любой отрасли промышленности имеются собственные лионские ткачи» (III, 809).

Бальзака преследует мысль о неминуемой катастрофе, которая подстерегает современный общественный строй (очерк «Уходящий Париж»). Он убеждается в том, что «половина Франции находится в долгу у другой половины». Ему представляется неизбежным, что «должники сотрут кредиторов», когда произойдет «сведение счетов». Он пишет: «Вот каков будет, вероятно, конец так называемому царству промышленности... Богатая буржуазия предоставит в распоряжение палача большее количество голов, чем это сделало дворянство (Бальзак вспоминает здесь о революции 1789—1794 годов.— Д. О.); но если у нее (буржуазии.— Д. О.) есть ружья, то зато у нее имеются в качестве противников и те, кто эти ружья изготавливает» (III, 609). Упоминание Бальзаком людей, изготавливающих оружие, не случайно. Деятельность людей, производящих оружие, необходимо сочетается в его представлении с грядущей революцией, причем он видит этих людей в тесном сотрудничестве уже не с буржуазными республиканцами.

## 10

Очень важно, что начиная с 1840 года мысль о грядущей революции тесно связана у Бальзака с растущей убежденностью в силе народа, особенно в могуществе рабочего класса, который не сможет удовлетворить никакие паллиативные меры и реформы. И здесь следует еще раз вспомнить, что Бальзак, хотя и ощущает недостаточную сплоченность и самостоятельность всех слоев народа, никогда и нигде, даже в наиболее резких и почти что враждебных высказываниях о демократическом лагере, не подвергает сомнению могущество народных масс.

Силу народа и рабочего класса Бальзак прежде всего видит в самом существовании народных масс, в том, что они составляют подавляющее большинство нации. Весьма существенно различие между «нацией» Франции и ее правительством, которое проводит Бальзак в 1840 году в «Русских письмах». В «правительстве» и его

политике ему видится «слабость», «слепота» и «непоследовательность». Действия правительства он относит к «легковесным вещам», считая, что оно «держится на поверхности». Он обнаруживает, однако, «к счастью», как сам он пишет, что во Франции, кроме правительства, существует «нация», что нация, «подобно морю», таит в своей глубине «здравый смысл», «здравую политику», «разумность». Она отличается «величием», «прозорливостью», «силой» (III, 332). —

Именно раскол между «нацией» и «правительством», тот факт, что «нация» не является базой правительства, послужил, по мнению Бальзака, главной причиной революционной ликвидации Июльской монархии. Луи-Филипп, разъясняет Бальзак в «Письмах о труде», был побежден в феврале 1848 года именно потому, что «жертвовал» «моральными и политическими интересами Франции за границей», жертвовал «честью страны во всех внешних вопросах». Он делал все это потому, что исходил не из интересов большинства нации, народа, а из интересов буржуазии, или, как говорит сам Бальзак, из интересов «торговли». А «во Франции честь дороже денег, и если вы слишком явно продаете честь нации, она восстанет» (III, 685). «Королевский двор», — указывал Бальзак еще в 1840 году в «Русских письмах», — «совершенно безразличен к массе», «не имеет ничего национального» (III, 366), он забыл о том, что еще Людовик XI в своей борьбе с крупными феодалами «опирался на народ» (III, 343). Луи-Филиппа, как бы продолжает Бальзак эти свои мысли в 1848 году, погубило то, что он «опирался на коммерческий интерес», совсем упустив из виду, что «тот, кто опирается на коммерческий интерес, ни на что не опирается», что «коммерция, буржуазия — самая обманчивая из всех сил» (III, 685). Луи-Филипп совсем забыл, что только народ мог бы поддержать его против современных «денежных» феодалов, против «банкиров», «тех же высоких баронов средневековья» (III, 343), с которыми столкнулся Людовик XI.

Но дело не просто в могуществе народа. Огромное значение имеет организация народных масс, которую проводят республиканцы. Огромное значение имеет также то, что существуют республиканцы левые, антибуржуазного толка, близкие к народу, политические дея-



тели, которых Бальзак заботливо отделяет от сторонников буржуазной республики. Он замечает в «Русских письмах», что «Насьональ», орган буржуазного республиканства, «более не представляет подлинных республиканцев» (III, 345) и что, с другой стороны, наиболее левые политические деятели, примыкающие к «бабувистам, коммунистам и уравнителям («эгалитариям»)), не желают признавать официальный орган республиканской партии своим органом и его «отвергают» (III, 338). Следует учитывать, что республиканцы представляются Бальзаку в 1840 году, если судить по его статье «О рабочих», «самой энергичной из партий», что правительство, как утверждает тогда же писатель, хотя и «сражается» с ними уже «десять лет», так до сих пор и «не сумело» или «не посмело» их «истребить» (III, 411). Союз республиканцев с народными массами вообще совершенно необорим. Это сила, которую не могут сломить ни пропаганда («нет никакой моральной силы», которая была бы способна «оттолкнуть выступление... двухсот пятидесяти тысяч парижских рабочих»), ни войска («военная сила будет совершенно беспомощной»). Войска бессильны против рабочих, — «настоящей армии неимущих», причем рабочие являются «самыми настоящими унтер-офицерами этой армии», а ее «генералы... состоят в республиканской партии» (III, 409—411).

Говоря об отношении Бальзака к революционерам-республиканцам, стоит вспомнить о его восхищении (судя по новелле «З. Маркэ», 1840) Пьером Морэ, казненным в 1836 году участником террористического акта Фиески против Луи-Филиппа. Бальзак восторгается «твердостью», «презрительным спокойствием», «самообладанием неслыханным в летописях европейского правосудия», которые проявлял этот «республиканец, заговорщик, француз, старик»<sup>1</sup>. В то же время не случайно, что врагами революционеров-республиканцев в произведениях Бальзака оказываются наиболее отрицательные персонажи. Стоит вспомнить в этой связи отвратительную фигуру полковника Гуро из «Пьеретты» (1840), который кончает тем, что в июле 1832 года «берет штурмом церковь» Сен-Мэри и за «подавление восстания»

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 21, p. 417.

получает звание пэра Франции<sup>1</sup>. Стоит вспомнить также художника Грассу, пресмыкающегося перед буржуа, растерявшего в общении с ним последние остатки своего таланта и вместе с тем, как иронически замечает Бальзак, «проявившего себя с лучшей стороны во время восстания 12 мая» (Бальзак имеет в виду восстание 12 мая 1839 года, организованное в Париже тайным республиканским «Обществом времен года») и награжденного за подавление восстания «офицерским орденом Почетного легиона».

Конечное торжество союза левых республиканцев с рабочими представляется совершенно неизбежным и в условиях 1848 года, когда Бальзак полон уверенности, что дело не сможет ограничиться революционной ликвидацией режима Луи-Филиппа и установлением буржуазной республики. Он убежден, что продолжение и углубление революции неминуемо. Бальзак, правда, как раз в первые месяцы (февраль — апрель) этого года в гораздо большей степени, чем раньше, отдается во власть иллюзий относительно внутренних возможностей капитализма. Он не случайно именно в 1848 году, уже после февральской революции, предлагает для разрешения внутренних социальных противоречий, не снятых революцией, проведение радикальной налоговой реформы, которая бы снизила стоимость хлеба, повысила бы реальную заработную плату городского рабочего, сделала бы возможным снижение номинальной заработной платы, а также снижение цен на товары, и спасла бы французскую промышленность от конкуренции со стороны Англии. Он рекомендует также правительству сконцентрировать свои усилия на организации новых рынков сбыта для товаров французской промышленности, предполагая тем самым, что капитализм имеет в самом себе средства для устранения противоречий.

Бальзак ощущает вместе с тем так же, как в начале 40-х годов, что все эти предложения не способны уже спасти положение, что необходимость радикальной реконструкции всего общественного строя нарастает и что именно поэтому неизбежна победа народа и левых, «подлинных» республиканцев. Неизбежность этой победы стоит вне всякой зависимости от того, получит ли

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 9, p. 134.

«народная партия» большинство или меньшинство в Национальном собрании. Если «фурьеристы, коммунисты и республиканцы-радикалы» в самом деле окажутся в «большинстве» и установится «режим радикалов», то это, правда, приведет к «неистовым... междоусобиям», а Франция «впадет в анархию». Любопытно, однако, что «анархия» для Бальзака вовсе не равнозначна какому-либо распаду нации, государства: Франция, заявляет Бальзак, и тогда не «погибнет», ибо «нации не умирают». Он оставляет вопрос о будущем Франции при этом возможном варианте открытым. Будущее не обязательно отождествляется в его представлении с разложением страны. Но и в том случае, если «левые» окажутся в меньшинстве, это вовсе не будет означать их поражения. Борьба и тогда будет продолжаться, только она выйдет из стен Палаты депутатов, ибо «левые» будут вынуждены «обратиться за помощью к массам» (III, 684), а мы знаем уже, как в представлении Бальзака могущественны массы, как они тесно связаны с «левыми», как много у них шансов на победу.

---

## Глава XII

### ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ БАЛЬЗАКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1830-х И В 1840-х ГОДАХ И ПРОБЛЕМА «ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ КОМЕДИИ»

#### 1

Для возможно более объективного представления об основных особенностях творчества Бальзака в 1836—1849 годах, то есть в третий период его идейного и художественного развития, когда он создает «Человеческую комедию», необходимо учитывать своеобразное положение писателя в это время в литературной жизни Франции. Наряду с ростом популярности его творчества, которое как раз в эти годы начинает оказывать влияние на французский роман, возрастает и одиночество писателя.

С одной стороны, именно в это время появляется целый ряд писателей, усваивающих художественную манеру Бальзака и использующих ее в своих произведениях. Так, у Шарля Бернара в его «Сорокалетней жемчужине» (1838) решающим для поведения персонажей оказываются, как и у Бальзака, материальные интересы, приданные, наследства, завещания, брачные договоры. Бернар обнаруживает, что поступки его героев определяются карьеристскими замыслами, стяжательскими инстинктами, тяготением к богатству, к материальному благополучию. Так, Жорж Санд в своих романах 1844—1845 годов («Мельник из Анжибо» и «Грех г-на Антуана») вводит читателя в чисто бальзаковскую атмосферу, в круг капиталистических отношений,

в круг буржуа Бриколеней и Кардоне, одержимых страстью к накоплению, охваченных жаждой богатства. Со своей стороны, Эжен Сю, изображая в «Парижских тайнах» (1842—1843) современность, рисует ее как мир, находящийся во власти денег, как общежитие должников и заимодавцев, людей, связанных отношениями собственности и потому именно нуждающихся в посредничестве нотариуса. Огромную роль играют в его романе завещания, закладные, брачные свидетельства. Герои его озабочены необходимостью платить по своим долговым обязательствам, их преследуют по суду за неоплаченный вексель, их имущество описывает полиция, они попадают в долговую тюрьму, закладывают вещи в ломбарде. То же у Леона Гозлана. В его «Нотариусе из Шантильи» (1836) на первом плане оказывается буржуазная материальная практика, накопление денег, финансовые аферы, спекуляции на земельных участках. В Предисловии к своему роману Гозлан характеризует современность как время, когда «деньги делают все, могут все, представляют собой все». Судя по тому же Предисловию, Гозлан выдвигает в качестве героя романа «торговца с улицы Сен-Дени», считая его «столь же величественным, как Наполеон в изгнании», и требует, чтобы купец изображался занятым «ведением торговых книг», а уже если кончал бы самоубийством, как часто кончают персонажи художественных произведений, то только из-за того, что не может «уплатить в срок по счетам». Главным героем своего романа Гозлан делает нотариуса — «хранителя богатств», человека, которому «принадлежит первое слово» при «замужестве» и при заключении «договора об имуществе». Нотариус представляется ему таким же символом современности, как священник являлся символом дореволюционного строя.

С другой стороны, Бальзак именно в эти годы значительно более изолирован от литературного движения, нежели в начале 30-х годов. Противоречие это находит свое объяснение в том, что писатели, следующие за Бальзаком, являются его мнимыми учениками — их разоблачения или лишены критического пафоса (Бернар, Гозлан), или сопровождаются бесчисленными оговорками, которые по существу сводят их на нет (Эжен Сю). Этому пафосу придается к тому же пессимистический и панический оттенок, так как буржуазия и ее

практика рисуется как сила, влекущая к гибели и катастрофе (Ж. Санд). Бальзак остается одинок в своей концепции существующего. Любопытно, что Бернар как бы не понимает, судя по его произведениям, глубоко трагического смысла изображаемой Бальзаком действительности, не понимает, что Бальзак обнаруживал в основе поведения своих персонажей стяжательские инстинкты и карьеристские интересы совсем не для того, чтобы признать эти интересы и инстинкты нормой, а только для того, чтобы разоблачить сущность общественного строя, который калечит и уродует, огрубляет и обесчеловечивает людей. Любопытно, что Гозлан, изображая в «Нотариусе из Шантильи» внутрисемейную вражду, не видит в ней, в отличие от Бальзака, симптома разложения современной семьи и тем более симптома разложения всего общественного строя. Для него эта вражда — нечто обычное, нормальное. И это происходит оттого, что, ничего не имея против буржуазного общества, он возражает только против неумеренного и «незаконного» обогащения, связанного с присвоением чужих денег и происходящего за счет других собственников. В своих выступлениях против Июльской монархии он склоняется к буржуазной республике.

Как бы то ни было, Бальзак именно во второй половине 30-х годов стремится к сближению с крупнейшими французскими писателями — как представителями левого лагеря, так и сторонниками промежуточных позиций. Начиная с 1838 года, он посещает в Ногане Жорж Санд, а она в 1842 году берется написать вступительную статью к «Человеческой комедии». В 1839 году он часто встречается с Виктором Гюго, в том же году посвящает ему «Утраченные иллюзии», а в 1840 году объявляет его в «Письмах о литературе, театре и искусстве» величайшим поэтом Франции. В том же 1840 году он обменивается письмами со Стендалем и пишет восторженную статью о его «Пармском монастыре». 1837—1843 годы являются свидетелями его дружеских действий в отношении Нодье, Готье, Ламартина.

Все эти связи остаются, однако, непрочными. Вместе с тем в это же время явно ухудшаются отношения Бальзака с периодическими органами: он окончательно расходитя в 1836 году с «Ревю де Пари» (с другим журналом — «Ревю де Дё Монд» он уже разошелся в

1833 г.), в котором принимал активное участие в начале и середине 30-х годов. Он, правда, усиленно печатается, начиная с 1836 года, в газете «Ла Пресс», с 1839 года в газете «Ле Сьекль» и других. Но и отношения Бальзака с редакциями газет далеки от какого-либо благополучия. Следует напомнить хотя бы неудачу с публикацией «Крестьян» в «Ла Пресс»: первые главы романа были встречены настолько холодно, что газета смогла поднять свой престиж только опубликованием «Королевы Марго» Александра Дюма. Следует вспомнить также, что «Ла Пресс» отклонила в 1837 году бальзаковскую новеллу «Банкирский дом Нусинген», так как в ней, судя по сообщению самого Бальзака в Предисловии к «Выдающейся женщине» (1838), «поднимались вопросы слишком щекотливые, которые никак не соответствовали политическому курсу газеты». Бальзак рассказывает далее, что «Ла Пресс» отклонила его произведение «Торпиль» (первую часть «Блеска и нищеты куртизанок»), боясь «скандала» и соглашаясь публиковать только вещи вполне безопасные, «смешные, но без примеси насмешки», «нечто среднее между проповедью и литературой»<sup>1</sup>. Следует припомнить наконец, что одно из главных своих произведений 40-х годов «Бедные родственники» (1846—1847) Бальзак вынужден был печатать не в «Ла Пресс» и не в «Ле Сьекль», а во второсортном периодическом органе того времени — в «Конститусьонеле». Что же касается ряда его вещей, например, второй части «Утраченных иллюзий» (1839), разоблачавшей нравы буржуазной печати, они вообще не смогли появиться ни в одной газете или журнале того времени и вышли в свет лишь отдельным изданием. Об остроте положения Бальзака в литературной жизни Франции 1836—1848 годов косвенно свидетельствуют и его попытки организации именно в это время собственного, независимого от враждебных ему литераторов журнала. В 1836 году он организует печатание «Кроник де Пари», в 1840 году — «Ревю Паризьен». О том, сколь безвыходным казалось Бальзаку его положение, показывают и его планы тех лет относительно отъезда из Франции и переезда в Россию.

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 507—508.

Растущее одиночество Бальзака и обострение отношений между ним и буржуазным обществом наиболее ясно демонстрируют, впрочем, не эти факты, а враждебное поведение буржуазной литературной критики, которая в первой половине 30-х годов (точнее, до появления «Отца Горио»), хотя и осуждала многое в его творчестве, все же в целом (ср. хотя бы отзывы об «Эжени Гранде») признавала его «своим». Литературная деятельность Бальзака, начиная с 1835 и особенно с 1839 годов, когда появилась вторая часть «Утраченных иллюзий», проходит в атмосфере необузданных преследований писателя и грубо оскорбительных, клеветнических выпадов против него со стороны большинства литераторов того времени. Буржуазные критики начинают все более и более остро осознавать неприемлемость для современного общества установок Бальзака. И они форменным образом распоясываются во всевозможных инсинуациях по адресу великого писателя. Его третируют как литературного ремесленника, объявляют неспособным создать значительные художественные произведения, полагают, что он может лишь дискредитировать великие традиции литературы XVII—XVIII столетий.

Правда, среди отзывов о Бальзаке в литературной критике попадаются и отзывы благожелательные. Такова, например, статья республиканца Франсиса Жиро в «Библиографе» 1841 года. Автор статьи связывает творчество Бальзака с традициями литературы XVIII века, видит в нем последователя «энциклопедистов», которые, «отвергнув социальные и религиозные авторитеты, заменили их свободным исследованием человеческого разума и рациональным исследованием фактов». Бальзак «продолжает дуэль» против «традиционного порядка», против «верований, принятых наивно, в силу традиций», дуэль, которая была «начата в «Монахине» Дидро и в повестях Вольтера».

Заслуживает также внимания статья фурьеристского критика Изальгье (1836), опубликованная в газете «Фаланж» (в номере от 20. X). Статья Изальгье направлена против критиков, стремившихся загнать Бальзака во «фламандизм», как тогда говорили, превратить его в художника-эмпирика, фактографа, копииста, сделать его специалистом по домашнему быту и интерьеру. Изальгье оспаривал наличие у Бальзака этого «фламандизма»,



считая «Эжени Гранде» и «Отца Горио» более свободными от него, чем, например, «Старую деву» и, стало быть, более значительными, чем она. Картина жизни в повести «Старая дева» казалась Изальгье «слишком ограниченной в своих размерах», «слишком фламандской». Он находил в ней «слишком много особенного». Все в ней представлялось ему недостаточно «обобщенным» и «типизированным». Бальзак изменил в ней самому себе, слишком «умалив» свою тему. Чрезвычайно высоко ставит Изальгье и беспристрастность, объективность Бальзака. Он имел при этом в виду, с одной стороны, отсутствие у писателя стремления вернуться к историческому прошлому, отсутствие аскетической морали Сент-Бева и Виньи, а с другой стороны, отсутствие у него апологетической оценки современности. Изальгье приветствовал именно поэтому «нейтральность» Бальзака, то есть его правдивость. Бальзаку, правда, недоставало, по мнению Изальгье, «мыслей о будущем», но писатель был свободен по крайней мере от той «фальши и лжи», которые «пропагандировались в других романах».

Но статьи Франсиса Жиро и Изальгье остаются все же в крайнем одиночестве среди огромного количества враждебных Бальзаку отзывов. Они тонут в клеветнических обвинениях, переполняющих статьи Жюля Жанена (1835), Шодезега (1839), Ломени (1841), Гашона де Молена (1841), Ланженеве (1843), Лимайрака (1845), Кастиля (1846), Лерминье (1844 и 1847), а также ряд статей и заметок Сент-Бева 1838, 1840, 1844, 1846 и 1850 годов. Знакомясь с этими статьями, нельзя забывать, что произведения Бальзака, расхвалившиеся в эти годы в тысячах экземпляров, имели огромный успех у читателя, чем и объясняются в этих статьях, особенно у Кастиля, вынужденные реверансы по адресу писателя.

Значительное место в литературно-критических отзывах 1839—1850 годов о Бальзаке занимают бесконечные ламентации по поводу якобы обозначившегося в это время упадка его творчества. О Бальзаке пишут, что он «потерял понимание искусства», в его последних произведениях виден результат «исчерпавшего себя вдохновения»<sup>1</sup>. Ланженеве говорит об «истощении воображения» писателя, о том, что в последних вещах Бальзака, хотя

---

<sup>1</sup> «R<sup>é</sup>vue des Deux Mondes», 1839, t. XIX, p. 268—269.

он старается всячески «замаскировать» и «оживить» это истощение, «чувствуется усталость»<sup>1</sup>. Сент-Бев в 1840 году в статье «Десять лет спустя в литературе» прямо заявляет, что Бальзак после нескольких сравнительно удачных произведений вновь возвращается к тому уровню, на котором находились его ранние романы.

Ханжеские сожаления по поводу будто бы начавшегося упадка творчества Бальзака сопровождаются лицемерными похвалами прежним его произведениям. Критик «Фигаро» в 1839 году делает вид, что не может понять, «куда девались» «тонкость» «Турского священника», «прелестная поэтичность» «Эжени Гранде», «сдержанное вдохновение «Шагреновой кожи». «Ничего, ничего больше нет... Бальзак умер, осталась лишь его тень»<sup>2</sup>. Рецензируя «Жизнь холостяка» Бальзака, Ланженеве сокрушается о «старой доброй манере» писателя<sup>3</sup>, которая сводится критиком к «поразительной верности деталям»<sup>4</sup>. Первая часть «Утраченных иллюзий» представляется ему более совершенной, чем «Старая дева» (1837), «по очарованию и правдивости деталей, тонкости нюансов, разнообразию красок»<sup>5</sup>.

В то же время «пороки» творческого метода Бальзака, оказывается, проистекают из того, что писатель отошел от этой «верности деталям», что он якобы отказался от правдивости. Вторая часть «Утраченных иллюзий» именуется в «Ревю де Дё Монд» «отвратительной повестью, далекой от правды»<sup>6</sup>, «плодом фантазии» автора<sup>7</sup>. О таланте Бальзака в «Ревю де Пари» говорится, что его можно свести к «воображению» и притом «самоу буйному», что Бальзак «обладает всеми качествами сочинителя» и у него нет ни одного «качества писателя»<sup>8</sup>. Лимайрак в статье «О современном романе и наших романистах» сообщает, что крестьяне, изображенные Бальзаком, не имеют никакого отношения к реальным жите-

---

<sup>1</sup> «Révue des Deux Mondes», 1843, t. IV, p. 818.

<sup>2</sup> «Figaro», 28.III—1839, по Merlant. Balzac en guerre contre les journalistes («Révue de Paris», 1915, p. 196).

<sup>3</sup> «Révue de Deux Mondes», 1843, t. IV, p. 826.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, 1837, t. XI, p. 505—507.

<sup>6</sup> Там же, 1839, t. XIX, p. 268—269.

<sup>7</sup> «Artiste», 1839, t. IV, p. 54—56.

<sup>8</sup> «Révue de Paris», 1839, t. VII, p. 145—178.

лям деревни: «таких нет ни на севере, ни на юге Франции», они, «по-видимому, происходят из той же страны, которая породила девушек последних произведений Бальзака»<sup>1</sup>, то есть из области фантазии. Лерминье в статье «Об изображении современных нравов» замечает о Бальзаке, что он часто «уходит от правды»<sup>2</sup>.

В связи с этими упорными обвинениями Бальзака в господстве у него выдумки над наблюдением некоторые особо ретивые критики производят радикальный пересмотр суждений о близости писателя к «фламандской школе», относительно его умения «наблюдать» и т. п. Следует указать, что критики, и теперь более или менее благосклонно относящиеся к Бальзаку, например Берту, выступивший в 1841 году в «Мюзе де Фамийль», более всего подчеркивают сходство творческого метода Бальзака с методом Рубенса, Терборха, Рембрандта, указывают на «совершенное воспроизводство мельчайших деталей» в его произведениях, на то, что он «не забывает ничего из аксессуаров», умеет «придать... необычайную ценность... наиболее вульгарным предметам»<sup>3</sup>.

И вот, как бы в ответ всем этим критикам, Лерминье заявляет, что он считает неправильным сравнение Бальзака с «фламандской школой», так как Бальзаку «не хватает сдержанности рисунка», он «не умеет остановиться вовремя». Лерминье признает за Бальзаком качество «редкого наблюдателя». Но одновременно с этим он отмечает, что писатель «доводит до крайности» характеры своих персонажей, что к «живым краскам» он подчас добавляет «кричащие тона»<sup>4</sup>. Итог всем этим сомнениям в достоинствах Бальзака как «наблюдателя» подводит Сент-Бев. Он пишет в 1850 году в «Конститусьонеле» (2.IX), что Бальзак — «самый оригинальный, самый умный, самый глубокий... живописец современных нравов». Но к этой характеристике он добавляет, что Бальзак «не довольствовался наблюдениями и догадкой» и «часто грезил, и выдумывал»<sup>5</sup>. Признавая, что Бальзак «угадывал тайны провинциальной жизни», он

<sup>1</sup> «Rèvue des Deux Mondes», 1845, t. XI, p. 955—956.

<sup>2</sup> Там же, 1847, t. XVIII, p. 205.

<sup>3</sup> «Musée des Familles», 1841, t. 9, p. 31—32.

<sup>4</sup> «Rèvue des Deux Mondes», 1847, t. XVIII, p. 204—207.

<sup>5</sup> Ch.-A. Sainte-Beuve, Causeries du Lundi, t. II, p. 417—422.

присовокупляет к этому, что писатель «иногда выдумывает их, чаще их не знает и насилует поэзию, которую эта жизнь в себе содержит»<sup>1</sup>.

Любопытно, что параллельно всем этим вымыслам откровенно пресловутой измены Бальзака правде идут рассуждения о том, что из наблюдателя и художника он становится мыслителем и философом и что это превращение вовсе не идет на пользу его таланту. Ланженеве пишет о «претензиях ученых, философских и публицистических», которыми одержим Бальзак, а также о его «энциклопедическом тщеславии»<sup>2</sup>. То же осуждение бальзаковского стремления выйти за рамки чистого наблюдения и изображения чувствуется и в статье Гашона де Молена, который порицает Бальзака за то, что тот «объявляет себя» «законодателем века»<sup>3</sup>. Раздражение против Бальзака как писателя, неудовлетворенного «реализмом деталей» и пытающегося преодолеть его, ощущается и в статье Лерминье, который осуждает Бальзака за «манию универсализма», за то, что тот «выдает себя за великого мыслителя»<sup>4</sup>.

Критика, осуждающая Бальзака за уход в фантастику и область абстракций, выдает себя с головой, когда она же предъявляет ему обвинение в том, что он чересчур близок к реальности, к ее «наиболее отталкивающим сторонам»<sup>5</sup>. И тогда оказывается, что уход в фантазию и абстракцию обманно приписывается писателю, который на самом деле, отказываясь от «реализма деталей», только становится в итоге еще ближе к реальности, вбирая в свои образы ее внутренние противоречия. Буржуазные литературные критики, впрочем, и здесь не легко сдают свои позиции. Они объявляют раскрываемое Бальзаком уродство действительности нетипичным и обвиняют писателя в тайной симпатии к этому уродству. Будучи не в состоянии отрицать уродливое в жизни, они делают вид, что и не думают этого делать. Шодезег, например, пишет, что в «современной действительности» имеются, конечно, и «бесчестие», и «позор»,

---

<sup>1</sup> Ch.-A. Sainte Beuve, Portraits contemporains, t. I, p. 453.

<sup>2</sup> «Révue des Deux Mondes», 1843, t. IV, p. 826.

<sup>3</sup> Там же, 1842, t. XXXII, p. 398.

<sup>4</sup> Там же, 1847, t. XVIII, p. 210—213.

<sup>5</sup> «Révue de Paris», 1843, t. XIII, p. 61—67.

и «состояния сомнительного происхождения» и «узурпированное общественное положение», и «низкие ремесла», и «бесчестная индустрия»<sup>1</sup>. Он и его единомышленники хотели бы, однако, чтобы все эти стороны современной жизни скрывались, не так уже выпячивались на первый план, изображались бы как побочное, незначительное. Творчество Бальзака их раздражает именно потому, что писатель помещает уродливое в фокус изображения. И они, чтобы выйти из тупика, в который завело их стремление реабилитировать существующее, ставят все с ног на голову, объявляя виновным за господство уродливого в произведениях Бальзака не реальную действительность, а его самого.

Они обвиняют Бальзака прежде всего в том, что он якобы «любуется» злом, «поэтизирует», «ласкает», «преувеличивает» его<sup>2</sup>, что у него имеется особая любовь к гнусностям реальной жизни<sup>3</sup>. Они объявляют его пропагандистом безнравственности, уверяют, что он не только «понимал развращенность своей эпохи, но сам добавлял ее»<sup>4</sup>, что он соединял «глубокие и тонкие наблюдения» с «размягченной испорченностью», которая «передается читателю»<sup>5</sup>. Они приписывают Бальзаку «крайний цинизм»<sup>6</sup>, «безграничный пессимизм», уверяют, что он обрисовывает общество с «безнадежной стороны»<sup>7</sup>, что у него, как пишет Кастиль, присутствует во всем «презрение к человеку», что он вообще «певец безнадежности»<sup>8</sup>.

Они (например, Шодезег) не желают при этом замечать, что у Бальзака «грязный и гнусный интерес» вовсе не является единственным движущим мотивом поведения, что у Бальзака фигурируют не одни только «бандиты», «негодяи», продажные женщины, что у него присутствуют и играют видную роль люди, свободные от

---

<sup>1</sup> J. Chaudesaigues, Les écrivains modernes, P. 1841, p. 228.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> «Révue de Paris», 1843, t. XIII, p. 61—67.

<sup>4</sup> Ch.-A. Sainte-Beuve, Causeries du Lundi, t. II, p. 483.

<sup>5</sup> Ch.-A. Sainte-Beuve, Premiers Lundis, t. II, p. 365.

<sup>6</sup> «Révue de Paris», 1843, t. XIII, p. 61—67.

<sup>7</sup> «Révue des Deux Mondes», 1847, t. XVIII, p. 202.

<sup>8</sup> Цит. по Sp. de Lovenois, Histoire des oeuvres de Balzac, P. 1879, p. 362—363.

власти «порока» и «денег»<sup>1</sup>. Они не желают замечать, что носителями сил, враждебных злу и уродству, являются у него люди, враждебные буржуазному строю, что зло и уродство тождественны в его глазах не человеческой жизни вообще, а существованию людей в условиях буржуазной культуры. И это потому, что им выгоднее представлять Бальзака не врагом буржуазного общества, а своеобразным выродком, мизантропом, врагом человека и человеческой жизни вообще.

## 2

Весьма важным обстоятельством, также способствующим пониманию основных особенностей творчества Бальзака второй половины 30-х и 40-х годов, является то, что он в эти годы активно выступает как критик и теоретик литературы. Бальзак печатает в 1837, 1838, 1839, 1840 и 1842 годах семь больших вступительных статей: к первой части «Утраченных иллюзий», к «Чиновникам», к «Музею древностей», к «Дочери Евы», к «Провинциальной знаменитости в Париже» (вторая часть «Утраченных иллюзий»), к «Пьеретте» и к «Темному делу». Кроме того, в 1840 году он публикует три больших «Письма о литературе, театре и искусстве»<sup>2</sup> и значительную по объему статью о «Пармском монастыре» Стендаля, озаглавленную «Этюд о Бейле», а в 1842 году пишет довольно обширное Предисловие к «Человеческой комедии».

Особенность критических статей Бальзака 1837—1843 годов в том, что они, с одной стороны, обобщают тот практический опыт, который был приобретен писателем за первую половину 30-х годов, с другой же стороны, дают теоретическое обоснование его творческому методу 1836—1849 годов, подводят вплотную к тем преобразованиям, которые производит в то время Бальзак в своем искусстве. Они являются своего рода его ответом на то перерастание романтизма в реализм, которое

---

<sup>1</sup> J. Chaudesaigues, Les écrivains modernes, P. 1841, p. 226—227.

<sup>2</sup> В этих «Письмах», которые Бальзак предполагал давать из номера в номер в своем «Ревю Паризьен», он успел только коснуться некоторых произведений литературы, совершенно не затронув в них ни театра, ни живописи.

отчетливо обнаруживается в литературном движении того времени, как об этом свидетельствуют хотя бы «Мемуары дьявола» Сулье (1835) и появляющиеся несколько позже «Парижские тайны» Эжена Сю (1841—1842). Они представляют собой реакцию Бальзака и на те серьезные отступления от реалистического творческого метода, которые обнаруживаются в творчестве Гозлана и Бернара. Бальзак защищает в своих статьях искусство, вырастающее и черпающее материал из действительности. С точки зрения этих критериев, он оценивает в «Письмах о литературе, театре и искусстве» романы В. Скотта и Купера, Латуша и Эжена Сю, новеллы Мюссе и Урлика. С тем же критерием правдивости в искусстве подходит он и к «Пармскому монастырю» Стендаля, и — во многих вступительных статьях 1837—1842 годов — к своим собственным произведениям.

Бальзак утверждает, прежде всего, теснейшую зависимость литературы от реального мира. Подавляющая часть материала художественного произведения имеет своим прямым источником окружающую писателя действительность. «Во все времена, читаем мы в Предисловии к «Музею древностей» (1838), рассказчик являлся секретарем своих современников». Нет «ни одной новеллы о Людовике XI, ни одной новеллы Банделло, королевы Наваррской, Боккаччо, ни одного фавль старинных авторов», «в основе» которых не лежал бы какой-нибудь «подлинный факт того времени». Бальзак допускает, что «все писатели имеют уши», но он глубоко уверен, что не все они «умеют слушать», «дар этот присущ немногим». Это умение обнаружить в окружающем материал будущего произведения представляется ему необходимым для всякого писателя. Ему совершенно ясно, что только книги, «основанные на фактах и наблюдениях, на картинах, увиденных в жизни», могут рассчитывать на долговечную славу»<sup>1</sup>. «Секрет всемирного, вечного успеха» тех или иных произведений в их «правдивости» (III, 320). Бальзак осуждает развязку новеллы Урлика «Коллине», считает ее неудачной за ее «малую вероятность». Она не соответствует «ни действительности, ни психологической правде» (III, 323).

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. 22, p. 517.

Именно в этой связи так ценит Бальзак «автобиографические сочинения» или же рассказы о событиях, «сокрытых в глубинах мирского океана» и «извлеченных на свет острогой гения» (*Oeuvres complètes*, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 517). Он уверяет, что «в основе» его собственных произведений «лежат истинные события», либо «погребенные в бурной пучине парижской жизни», либо «известные лишь в некоторых кругах парижского света» (там же, стр. 550). Он пишет по поводу своих романов и рассказов: «Что касается всей совокупности описанных автором фактов, то любой из них взят из жизни». В. Скотт приводит Бальзака в восторг именно тем, что он брал материал своих произведений из жизни, «находил в кругу своих знакомых человека, чей характер напоминал бы ему характер канцлера Шотландии», которого он должен был вывести в «Ламермурской невесте». Именно в этой же связи Бальзак именует произведения, «ничем не связанные с действительностью», сюжет которых «полностью вымышлен», — «мертворожденными» (там же, стр. 516—517). Он сомневается в существовании человека, который был бы способен «придумать такое множество рассказов» (там же, стр. 516). Героиня «Озера Онтарио» Купера плоха для Бальзака уже тем, что «все ее достоинства выдуманы» (III, 288). Очень характерно здесь это враждебное отношение Бальзака к «выдумке», к «способности придумать», к сюжетам, «полностью вымышленным». Оно еще раз подчеркивает, какое значение для него имеет точное соответствие образа и описания реальному явлению.

Насыщенность произведения деталями, ситуациями и психологическими чертами, взятыми из действительности, определяет и решение Бальзаком частных проблем поэтики, например, проблемы характера. «Пармский монастырь» пленяет Бальзака во многом потому, что Стендаль показывает там характеры, вырастающие из окружающей их жизни. В образе Джины для Бальзака важно то, что ее «своеобразную» натуру «развили» в ней «события бурной жизни», что «потрясения обогатили ее природные силы, изощрили ее способности и разбудили инстинкты» (III, 376). Бальзак подчеркивает связь стэндалевских персонажей с фоном. Обращая внимание на астрологические увлечения аббата Бланеса, на его веру в оккультные науки, Бальзак указывает, что он представ-



ляет собой «правдоподобный для Италии персонаж» (III, 387). Тот же протест против искусства, не соблюдающего принцип подчинения образа закономерности реального мира, обнаруживаем мы и в размышлениях Бальзака по поводу диалога у Эжена Сю в его романе «Жан Кавалье». Бальзак утверждает, что Эжен Сю «совсем не понял роли диалога в историческом романе». Речи персонажей Сю потому «не производят никакого впечатления», что все они «как бы приклеены» к действующим лицам и «не являются, как у персонажей В. Скотта, причиной или результатом событий». Они не принадлежат к объективному миру, независимому от художника, ибо Сю, по утверждению Бальзака, «не заставляет своих персонажей говорить, а сам говорит за них, упражняясь в изменениях голоса». Он «не владеет даром перевоплощаться» (III, 289).

Верность искусству, насыщенному реальностью, называется и в суждениях Бальзака о современной литературе, которые содержатся в его статье «Этюд о Бейле» (1840). Выделяя в современном литературном движении творческие системы Стендаля, Мюссе, Мериме, Бранже, Делавиня, г-жи де Жирарден, Планша, Карра, Нодье, Монье, Бальзак объединяет их под именем «школы идей», ценит эту «школу идей» за то, что она соразмеряет с реальной действительностью свои характеры и ситуации, направляет свое внимание на процессы и события, происходящие в объективном мире. Представители этой школы рисуются ему «активными натурами», которым нравятся «стремительность», «движение», «столкновения», «борьба», «драматизм» (III, 371—372). О той же направленности на внешний мир свидетельствует и «обилие фактов», которым отличаются произведения «школы идей», а также характерная для нее «тонкая наблюдательность». Тяготение к реальной действительности, стремление рассказывать о совершающемся в объективном мире определяют наконец и склонность представителей «школы идей» к повествовательной форме, свойственные им «сжатость», «уменьше рассказывать», «ясность».

Но если Бальзак характеризует «школу идей», исходя из реалистических установок, то из тех же установок вытекает и критика враждебного «школе идей» направления. Бальзак именует его «школой образов» и относит к нему художественные системы Гюго, Шатобриана,

Сент-Бева, Сенанкура, Готье, Барбье, отчасти Виньи (III, 372). Он прямо отождествляет это направление с романтизмом, воспринимая «школу идей» как антиромантическое течение, продолжающее традиции классицизма (III, 373). Бальзака раздражает в «школе образов» ее субъективизм, чуждый реалистическому подходу к художественному изображению. У него не вызывает никакого энтузиазма склонность сторонников «школы образов» игнорировать закономерность объективной действительности. Его не удовлетворяет, что образ субъекта заслоняет у романтиков образ объективного мира. Ему весьма не нравится, например, что представителям «школы образов» «не дается диалог», что у них не услышишь «живой и стремительный диалог Бомарше», что в произведениях вождя школы, В. Гюго, «диалог слишком похож на авторские слова». Ему представляется ненормальным, что Гюго «недостаточно перевоплощается», что он «вкладывает себя в персонаж вместо того, чтобы самому стать персонажем» (III, 372). Именно в силу своего отвращения ко всякому субъективному искажению реального мира в искусстве Бальзак и не соглашается принять традиции «школы образов», «стать под ее знамена».

### 3

Стремление насытить искусство жизненными деталями, борьба с субъективистским искажением действительности, хотя и является существенной чертой эстетики Бальзака конца 30-х — начала 40-х годов, не исчерпывает всей совокупности проблем, поставленных в его статьях. Это лишь одна сторона его эстетической концепции, направленная против романтического искусства и его пережитков в современности. Она приводит к систематизации и обобщению тенденции бальзаковской эстетической теории, содержащейся в статьях «Романтические акафисты» (1830) и «Романтические салоны» (1830), в рецензиях на «Эрнани» Гюго (1830) и на «Индиану» Жорж Санд (1832).

Наряду с этим в критических статьях и предисловиях Бальзака 1837—1843 годов имеются суждения, казалось бы противоречащие его защите реализма. Основная их тенденция в отрицании искусства, механически

снимающего копии с реальных явлений, ограничивающегося протоколом процессов, событий и происшествий. Бальзак выступает против отклонений от социально-исторического реализма, содержащихся в произведениях Гозлана, Бернара и др., а также против вульгарного, бытового реализма, который приобрел к началу 40-х годов очень серьезные позиции во французской литературе и по существу слился с другими формами реализма, вроде реализма Гозлана или Бернара. Бальзак высказывается за необходимость считаться со спецификой художественного образа, за обязательность художественного вымысла для искусства. В той же самой статье о «Пармском монастыре», где Бальзак высказывается в пользу «школы идей» и подвергает серьезной критике «школу образов», он допускает и частичную реабилитацию самого романтизма. При этом осуждение субъективистской деформации действительности у романтиков вовсе не мешает Бальзаку понимать, что выдвигаемое «школой образов» изображение душевной жизни человека заслуживает самого тщательного внимания. Изображение сферы субъекта может быть использовано для расширения предмета искусства. Без помощи «школы образов» при изображении реального мира не обойтись: «Я не считаю возможным живописать современное общество строгими методами XVII и XVIII столетий». А именно наследником этих методов явилась «школа идей».

Представители «школы образов», эти «созерцательные, вдумчивые умы», как их характеризует Бальзак, внесли в литературу «мечтательность», «раздумье», «величественные зрелища природы», способствовали развиту «поэтического чувства», связанного с той же созерцательностью и самоуглублением, установили в человеческой душе «внутренние связи с природой» (III, 371, 373). Они приобщили к искусству огромную область жизни, находившуюся за его пределами. Признание заслуг «школы образов» перед искусством, обращенным к реальной жизни, делает понятным, почему Бальзак, не примыкая как писатель к этой школе, не относит свое творчество и к «школе идей»: ему ясна недостаточность последней с точки зрения подлинного реалистического искусства.

Задачи подлинного реалистического искусства вызывают и возражения Бальзака против установления тожде-

ства между реальным явлением и его образом в искусстве. «Правда в природе,— прямо заявляет он в «Письмах о литературе, театре и искусстве»,— никогда не будет правдой искусства» (III, 320). В Предисловии к «Темному делу» (1841) он резко разграничивает два явления — реально существующего человека, «действующее лицо» определенной исторической эпохи, и «тип», художественный образ, в котором сконцентрированы «характерные черты тех, кто на него походит». Если между двумя явлениями обнаружится «полное совпадение», то подобное открытие будет означать «уничтожающий приговор писателю», ибо в таком случае «действующее лицо художественного произведения» не было бы уже «художественным вымыслом» (*Oeuvres complètes*, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 560). А Бальзак особенно настойчиво напоминает, что «тип» — это продукт творческой активности художника. Писатель — не копиист, не фотограф «натуры», а создатель; он, как утверждает Бальзак в Предисловии к «Музею древностей», «соединяет начало одного события с концом другого», «берет несколько схожих событий, чтобы получить из них одно». Жизненный факт вообще нельзя перенести механически в художественное произведение: жизнь порой «слишком драматична», временами «недостаточно живописна» и «не все, что происходит в действительности, покажется правдоподобным в литературе... не все, что правдиво в литературе,— правдоподобно в действительности» (там же, стр. 515—516). И Бальзак отстраняется от тех, кто сводит искусство к простому воспроизведению событий. «Если послушать некоторых наших критиков,— иронически замечает он,— то, вместо того чтобы создавать произведение, достаточно было бы сделаться стенографом французского суда». Для искусства, однако, еще мало «самой неприкрытой правды». Если бы вы «обрели правду в книге, вы отложили бы это ужасающее сочинение, не дочитав первого тома» (там же, стр. 518). Задача искусства «выбирать естественные обстоятельства» и «превращать их в элемент художественной правды» (III, 320).

Художественное произведение не может, конечно, совсем обойтись без воспроизведения действительности. Насыщенность произведения жизненными фактами — явление неизбежное. Но картина жизни, создаваемая худож-

ником в романе или повести, никогда не может быть сведена к повторению или удвоению реального мира — «реальные характеры» обязательно должны быть дополнены «эпическими героями», которые, по словам Бальзака, являются «олицетворением наших чувств, исходящих из самых глубин души». «Реальным характерам» непременно должны сопутствовать действующие лица, которые явятся «порождением наших желаний, воплощением наших надежд». Они призваны «великолепно оттенять правдивость реальных характеров». И Бальзак заключает: «Без этого не существовало бы ни искусства, ни литературы»<sup>1</sup>.

4

Введение в искусство субъективных переживаний, как особой области реальной жизни, включение в художественное произведение «эпических героев» как выражения внутреннего мира, идеалов и мечтаний художника мыслилось Бальзаком одним из вероятных путей к полноценному искусству. Этот путь представлялся ему возможным через расширение границ изображаемого, через синтез завоеваний «школы идей» и «школы образов». Он не считал себя представителем ни одной из этих школ, включал себя как художника в состав третьего литературного направления современности, к которому, по его мнению, относились также В. Скотт, г-жа де Сталь, Жорж Санд и Купер<sup>2</sup>. Это направление он называл «литературным эклектизмом» (III, 373). Понятно, что Бальзак и не думал при этом о какой-либо близости своего собственного творчества художественным системам Вальтера Скотта, Жорж Санд и тем более г-жи Сталь, Купера. Он, однако, считал существенным для всех четырех писателей, что ни один из них не отказался от изображения объективного мира, от традиций «школы идей», от старого реализма. Он учи-

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Levy, t. 22, p. 547—548.

<sup>2</sup> Бальзак сближает с «литературным эклектизмом» и «Пармский монастырь» Стендаля, выделяя его тем самым из «школы идей». Правда, называя роман шедевром этой школы, он здесь же отмечает, что Стендаль сделал «школе идей» и «школе образов» уступки и что эти уступки «удовлетворяли оба лагеря» (III, 374).

тывал, кроме того, что все они считались с субъективным началом, с внутренним миром человека, предметом изображения «школы образов», романтизма. Направление «литературного эклектизма», полное выражение которого Бальзак, видимо, видел только у Стендаля и в своем собственном творчестве, он характеризовал как «цельное», обладающее свойствами и литературы идей и литературы образов. Главным достижением «литературного эклектизма» являлось то, что он был много ближе, чем обе другие школы, к подлинному реализму. «Литературный эклектизм» «требовал изображения мира таким, каков он есть», ставил своей задачей «полный обзор явлений» (III, 371), чего не доставало ни «школе идей», ни «школе образов».

Но тем не менее в одном лишь расширении изображаемого, в одном лишь дополнении «копий» «вымыслом» Бальзак не видит истинного пути к полноценному искусству. Значительно более правомерен для него вопрос об углублении реалистического творческого метода, намеченный им еще в начале 30-х годов в новелле «Неведомый шедевр», где имелось высказывание в пользу искусства, не удовлетворяющегося непосредственным изображением отдельных подробностей. Он продолжает и теперь интенсивно разрабатывать вопрос об искусстве, обращенном за пределы отдельных деталей к целостной картине действительности. В статьях и предисловиях 1837—1843 годов параллельно советам внимательно присматриваться к действительности, не забывая в то же время о роли вымысла, Бальзак рекомендует сопровождать изображение предметов и повествование о событиях комментарием, объяснением к ним. Так, например, разбирая в «Письмах о литературе, театре и искусстве» новеллу Урлиака «Сюзанна», Бальзак солидаризируется с автором, заявляя, что обращение Ла Рейньи к религии после жизни, «постыдной и трусливой», вполне «согласно с южной натурой». Но, однако, этого «согласия», одного соответствия художественного образа реальности еще очень мало. Необходимо выйти за пределы явления, доискаться его причин, обнаружить его источник: «чтобы объяснить этот поступок, потребовалась бы целая книга» (III, 320). Писатель не должен ограничивать себя ни снимками копий с объективного мира, ни воплощением в образах своих собственных мыслей и чувств. Он обязан

прорываться сквозь внешнюю оболочку явления, раскрывать его второй, глубинный план, должен «показать все корни» жизненного события. «Талант,— читаем мы в «Письмах о литературе, театре и искусстве»,— проявляется в обрисовке причин, порождающих факты» (III, 278).

Такого рода требования Бальзака делают понятным, почему он подвергает критике роман Латуша «Лео». Бальзака не смущают «странные», «чудовищные» поступки героини Латуша. «Социальная природа так богата странностями, что для нее нет ничего невозможного». Но, рассказывая о любом поступке, необходимо или указать на его повторяемость, то есть окружить его аналогичными явлениями, или связать его с какими-то другими фактами, то есть ввести в причинно-следственный ряд: «самые чудовищные явления имеют в прошлом аналогии, которые их разъясняют, или же причины, относящиеся к медицине». Необходимо, во всяком случае, раздвинуть границы изображаемого. Глубокая ошибка Латуша в том, что он как бы останавливается на полпути, не восходя от явления к его реальному основанию, не пытаясь разъяснить его. «Вместо того чтобы проникнуть в человеческое сердце и там найти причины странного поведения», он «преподносит их (поступки.— Д. О.), как католический автор преподнес бы нам жизнь какого-нибудь католического святого, не требующую комментариев» (III, 276).

Именно отпавляясь от принципа углубленного, двупланового образа, Бальзак возражает против чрезмерного обилия в произведении вещей и событий, против их нагромождения без комментария. Художник должен, с его точки зрения, интересоваться не самим по себе изображением людей и обстановки. Он пишет: «Мне нравятся простые сюжеты, они указывают на большую творческую силу и всегда таят в себе неисчислимые богатства» (III, 282). Он убежден, что «нагромождение фактов» выдает «беспомощность автора» (III, 278). Факты, события могут интересовать писателя лишь в той мере, в какой они объясняют характер персонажей. Для характеристики Жана Кавалье Эжену Сю «совсем не требовалось такого множества событий» (III, 290). У «искусных романистов» «чрезвычайно мало фактов» (III, 278).

Нагромождение событий, подробностей в произведениях Эжена Сю Бальзак не приемлет; Сю и подобные ему исторические романисты предпочитают ограничиваться пересказом непосредственно данного. Используя деталь, они исходят не из целого, часть которого эта деталь составляет. Они «овладевают ёю (деталью.— Д. О.) и расписывают... обобщают частности» (III, 291). Механическое копирование деталей, которые в сумме должны дать ощущение «местного колорита» или же колорита эпохи, представляется Бальзаку вредным именно для исторического романа. Главная его задача — «выражение духа эпохи». Рисовать же «отдельные... подробности», которые «исчезают в общем движении вещей, идей и фактов», значит «искажать характер эпохи» (III, 292). Пренебрежение совокупностью сказывается, по мнению Бальзака, и на изображении характера у Эжена Сю. Он совершенно не считается, создавая свои характеры, с тем, что они составляют элементы какой-то огромной картины, рассматривает их как самостоятельные единицы, видит в них только частных лиц. Как человека, который «любил хорошо покушать», от которого «нехорошо пахло», который, чтобы казаться выше ростом, «подкладывал себе в башмаки карточные колоды, а на голову надевал высокий парик», рисует Эжен Сю в «Жане Кавалье» Людовика XIV. А Бальзак утверждает, что Людовик XIV был «неутомимым созидателем крепостей, строителем каналов и памятников, покровителем искусств и торговли» (III, 290). Он раскрывает образ Людовика XIV на фоне всей его эпохи, видит в нем как бы элемент национальной жизни.

Еще более отчетливо ощущается желание Бальзака проецировать отдельное явление на целое при анализе новелл Мюссе. Бальзак упрекает Мюссе как автора «Эмелины» и «Фредерики и Бернеретты» за то, что тот рисует в своих новеллах «лишь происшествия в нашем современном обществе, а не весь облик этого общества» (III, 327). Мюссе не сумел «поднять» ни одну из своих новелл «до такой высоты», чтобы они «стали бы выражать типическое». Он не сумел коснуться в них чувств, которые «могут испытывать» «немало людей», таких чувств, которые именно поэтому «неминуемо покоряют сердца». По поводу новелл Мюссе Бальзак пишет, что непременным условием создания художественного про-



изведения служит интерес писателя к жизни всего общества. Он напоминает, что создатели «великих произведений» всегда «изучали состояние умственной атмосферы общества». Они «всматривались в него, щупали пульс своей эпохи», «чувствовали ее болезни», «наблюдали ее физиономию». Произведения их «являлись призывом», которому отвечали «современные идеи, зарождающиеся фантазии, тайные страсти». Они представляли собой в то же время своего рода ответы на «потребность», которая «чувствовалась всюду». «Книгу требовали безмолвно и невидимо. Гений слышит эти желания или догадывается о них» (III, 328).

Мысль о целом, о всем обществе, которое должно определять отдельную деталь, впервые отчетливо обнаруживается у Бальзака, когда он заявляет в 1837 году в Предисловии к первой части «Утраченных иллюзий», что каждая его книга всего лишь «глава грандиозного романа об обществе» и что он намерен предпринять «всестороннее изображение общества — во всех его проявлениях, на всех его ступенях»<sup>1</sup>. Та же мысль руководит им в 1838 году, когда он признается в Предисловии к «Выдающейся женщине», что им «владеет навязчивая идея — описать общество в целом таким, каково оно есть» (там же, стр. 511), и в 1839 году, когда в Предисловии к «Дочери Евы» он заявляет о своем намерении создать цикл произведений, которые составили бы «историю современных нравов». Мысль эта ощущается и тогда, когда он в 1839 году в Предисловии к «Музею древностей» рассматривает свое «огромное произведение» как «собрание фактов социальной жизни» (там же, стр. 518), и тогда, когда он в 1840 году в Предисловии к «Пьеретте» характеризует свое творчество как «широкую, всеобъемлющую картину нравов, лиц, деяний, движений, характерную для современного общества» (там же, стр. 540). В «Письме к Кастилю» от 11 октября 1846 года он рассказывает о своем стремлении изобразить общество в целом, о своем намерении «написать историю всего общества» (III, 648).

Бальзак выдвигает искусство, вырастающее из реальности и ей соразмерное. Но, говоря о реальности, он

---

<sup>1</sup> H. de B a l z a c, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Levy, t. XXII p. 388—389.

имеет в виду не отдельные жизненные детали и происшествия, не изолированные характеры, мотивы, а целое исторической эпохи, частными проявлениями которой являются отдельные детали, жизненные участки, индивидуальны человеческие судьбы. Предмет художественного изображения он видит не в существовании отдельного человека, пусть даже и предельно реалистически изображенного, а в жизни человеческого поколения, в жизни всего общества, которая не составляет уже только фон действия. Социальная жизнь предстает не в общих контурах, не в качестве второго плана, стоящего за изображаемым. Бальзак передвигает ее из глубины картины на авансцену, разворачивает ее перед читателем в качестве непосредственной данности. Не имея возможности показать в каждом отдельном произведении совокупность общественной жизни, представляя перед читателем в каждом своем романе, повести или рассказе отдельный, как сказал бы писатель-натуралист, «кусочек жизни», он квалифицирует последний как составную часть целого и усматривает в этом целом объект обширной системы произведений. Его не покидает, начиная примерно с середины 30-х годов, мысль написать «драму, разыгрываемую четырьмя или пятью тысячами выдающихся людей» (III, 648). Именно в этой связи и кристаллизуется у него замысел «Человеческой комедии».

*Замысел Бальзака. 5 комедий*

Этот замысел первоначально тесно связан с стремлением Бальзака к циклизации, то есть к объединению отдельных произведений в серии или циклы, и только к концу 30-х годов приобретает самостоятельный характер. Мысль о циклизации, таким образом, возникает несколько раньше. Еще в 1830—1832 годах Бальзак создал первые циклы своих произведений — «Сцены частной жизни» и «Философские повести». В 1833 году Бальзак задумал цикл произведений более обширный; он мечтает, судя по сообщению его сестры Лоры Сюрвиль, о «колоссальном здании», для которого «теперь» только «обтесывает камни»<sup>1</sup>. Замысел 1833 года реализовался в форме

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. 24, p. XXXIX.

12-томного издания «Этюды нравов XIX столетия», над выпуском которого Бальзак работал в конце 1834 года, весь 1835, весь 1836 и первые месяцы 1837 года. В это издание вошли вновь дополненные «Сцены частной жизни» и ряд произведений, объединенных новыми названиями: «Сцены провинциальной жизни» и «Сцены парижской жизни». Параллельно «Этюдам нравов XIX столетия» Бальзак печатает в 1835—1840 годах многотомное издание «Философских этюдов».

Уже к концу 1834 года у Бальзака родилась идея более обширного цикла, в котором, под названием «Социальные этюды», были бы объединены и «Этюды нравов XIX столетия» и «Философские этюды» (письмо к Ганской от октября 1834 года). 1835 и 1836 годы проходят в напряженной работе как над созданием новых произведений («Златоокая девушка», «Брачный договор», «Лилия в долине», «Музей древностей», «Чиновники», «Старая дева», «Фачино Кане» и др.), так и над публикацией «Этюдов нравов». В начале 1837 года Бальзак вновь сообщает Ганской, что он готовится объединить «Этюды нравов» и «Философские этюды» под заголовком «Социальные этюды». Судя по воспоминаниям Шевырева, посетившего Бальзака в Париже в 1838 году, и по предисловиям к «Музею древностей», к «Дочери Евы» и к «Пьеретте», он продолжает думать о том же гигантском цикле в 1838, 1839 и 1840 годах. Он заявляет Шевыреву, что предполагает издать огромный цикл произведений и «обнять» в нем « всю историю современных нравов со всеми подробностями жизни во всех сословиях общества». В 1840—1841 годах конкретизируется самое название цикла — «Человеческая комедия». Об этом свидетельствуют два письма Бальзака к Ганской, датированные июнем и сентябрем 1841 года. В сентябрьском письме Бальзак прямо сообщает о «Человеческой комедии»: «Таково название моей истории общества, изображенного в действии». В 1842 году Бальзак пишет Предисловие к «Человеческой комедии», выпускает проспект всего многотомного издания и его первый том. Он работает над публикацией «Человеческой комедии» в течение 1842—1847 годов, выпустив в 1848 году ее 17-й том, так и не успев осуществить до конца свой гигантский замысел.

Основываясь на переписке Бальзака, а также на вос-

поминаниях современников, можно предполагать, что «Человеческая комедия» выросла непосредственно из «Этюдов нравов XIX столетия». И, однако, более пристальное рассмотрение вопроса приводит к выводу, что, создавая свои «Этюды», Бальзак преследовал иные цели, нежели в «Человеческой комедии». В годы публикации «Этюдов» (1834—1836), продолжая тенденции, наметившиеся еще во втором периоде его творчества, Бальзак вкладывает всю свою энергию в преодоление «фламандизма», «жанровых» картин, стремится выйти за пределы изображения семейной жизни, показать профессиональную деятельность своих героев, материальную буржуазную практику, введение которой в сферу художественного изображения ставил ему впоследствии в заслугу Ипполит Тэн. Создавая свои «Этюды нравов XIX столетия», Бальзак ставит целью максимально расширить изображаемый предмет. Посвящая первые четыре тома «Этюдов» «Сценам частной жизни», он отводит остальные восемь томов «Сценам провинциальной жизни» и «Сценам парижской жизни». Необходимость в создании этих двух новых разделов диктовалась тем, что ряд произведений, написанных в 1832—1836 годах, например «Турский священник», «Полковник Шабер», «Феррагюс», «Герцогиня де Ланже», «Отец Горио», «Чиновники», «Старая дева» и др., уже не могли войти в первый бальзаковский цикл «Сцены частной жизни», ибо в них были представлены картины, выходящие за пределы интерьера, семейного существования.

В «Человеческой комедии», к созданию которой Бальзак приступил в 1837—1838 годах, то есть по окончании «Этюдов нравов», им руководила уже не мысль о выходе за стены дома в сферу профессиональных занятий, в область, где совершаются сделки, заключаются юридические договоры, где действуют нотариусы и царят деньги. Им руководит стремление показать, что сфера буржуазной материальной практики — один из влиятельнейших секторов современного общества — тоже еще не составляет всего содержания общественной жизни. Им движет стремление раскрыть общественную жизнь как нечто целостное, независимо от этой практики. Уже не разрозненные картины нравов, пусть охватывающие недомашнее поведение человека, а цельная картина всего общества, как чего-то единого, оказывается в поле зре-

ния Бальзака. Принцип механического суммирования отдельных романов, повестей и рассказов становится уже недостаточным. Его сменяет в «Человеческой комедии» принцип объединения отдельных вещей в единую систему, в единое произведение.

Единству создаваемой Бальзаком картины, которая выходит за границы отдельных романов, повестей и рассказов, содействует большое число так называемых «переходящих» из одного романа в другой или из одного рассказа в другой действующих лиц, цементирующих различные части этой картины. Введением в свое творчество переходящих персонажей (прием этот наметился еще в середине 30-х годов, но окончательно устанавливается во второй половине 30-х годов и в 40-х годах) Бальзак подчеркивает, что круг его интересов как художника не замкнут пределами отдельной человеческой жизни или пределами существования отдельной семьи. То обстоятельство, что уже не на жизни отдельного человека и его близких, а на существовании огромного коллектива людей сосредоточивается внимание писателя, делает понятным его возвраты в более поздних произведениях к более ранним периодам жизни тех или иных персонажей. Автор вновь возвращается к той или иной индивидуальной судьбе, рассказ о которой, казалось бы, уже закончен, потому что этого требует от него необходимость продолжать рассказ обо всем обществе. Изложение событий, точнее — последовательность их изложения, подчиняется не ходу индивидуальной судьбы, а ходу жизни всего общества, соразмеряется с ним.

Введением в свое творчество переходящих персонажей Бальзак как бы концентрирует внимание на том, что отдельные конфликты, находящие разрешение в том или ином частном случае, не разрешают конфликтов в масштабе всего общества. Борьба и столкновения, смолкающие на одном участке, снова вспыхивают на участке соседнем. Жизнь и связанные с нею противоречия и борьба продолжают и после данной развязки. Персонажи продолжают действовать, страдать, наслаждаться, терпеть поражения, добиваться успеха и после данного финала и потому именно переходят из сюжета в другой, что их активная жизнь не кончилась вместе с концом данного сюжета, что им предстоит еще много

Ср. 111

удач и огорчений, ибо продолжает существовать и развиваться общество, членами которого они являются.

Рассматривая все свои романы, повести и рассказы как составные части «Человеческой комедии», Бальзак воплощает в ее создании свое стремление сделать художественное произведение отражением всей многообразной и многоплановой жизни общества. Он набрасывает в 1842 году общую схему, или план, «Человеческой комедии», распределяет все свои отдельные вещи по различным разделам этого плана и предпосылает «Человеческой комедии» Предисловие, являющееся своеобразным творческим манифестом. Бальзак заявляет в этом Предисловии, что писателю недостаточно «тщательного воспроизведения» жизни, недостаточно быть «более или менее точным... счетчиком профессий, летописцем добра и зла». Он снова возражает против «фламандизма» и «правдоподобия деталей», против которых он боролся еще в 1834—1835 годах, приступая к созданию своих «Этюдов нравов XIX столетия». Он, однако, видит теперь средство преодоления эмпиризма не в стремлении раздвинуть границы изображаемого. Писатель не желает ограничиваться «составлением описи пороков и добродетелей». Он считает своей обязанностью выявить «общую основу... социальных явлений», уловить «скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий», найти «социальный двигатель»<sup>1</sup>.

Совсем не случайно, что в Предисловии к «Человеческой комедии» вообще делается упор на «единстве», «связи», тождестве явлений, на их сходстве и подобии. Автора Предисловия занимает то обстоятельство, что «животное развивается так же, как растение», что «Общество подобно Природе». Утверждая, что «создатель пользовался одним и тем же образцом для всех живых существ» (там же, стр. XXVI), он принимает сторону Жофруа де Сент Илера в его столкновении с Кювье, который оспаривал выдвинутую Сент Илером теорию единства строения организмов животного мира (там же, стр. XXV): «Главное для писателя,— заявлял Бальзак еще в 1839 году в Предисловии к «Дочери Евы»,— прийти к синтезу путем анализа, описать и собрать воедино

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. I, p. XXIX.

основные элементы жизни». Судя по Предисловию к «Человеческой комедии»<sup>1</sup>, он усматривает ошибку В. Скотта в «недостатке связи», в том, что английский романист «не задумывался над тем, чтобы связать свои повести одну с другой и, таким образом, создать целую историю, каждая глава которой была бы романом» (*Oeuvres complètes*, éd. Conard, t. I, pp. XXVIII—XXIX).

## 6

Принцип связи отдельных частей между собой и целым, принцип обобщения, раскрытия общего в частном, принцип обусловленности частного общим не определяет, однако, всю специфику «Человеческой комедии», все отличие метода изображения действительности, который составляет ее основу, от метода, которым пользовался Бальзак в своих произведениях первой половины 30-х годов. И здесь следует вспомнить, как трактовал Бальзак вопрос о развитии общества, об изменяемости жизни в своем творчестве 1830—1835 годов и как он трактует его теперь, в «Человеческой комедии». Создавая в первой половине 30-х годов свои романы и повести, впоследствии составившие «Этюды нравов XIX столетия», Бальзак делал еще некоторые уступки антиисторизму, которому следовали Виньи, Готье, Поль де Кок и др. А они были уверены в неизменности людей и вещей, в незыблемости традиционного общественного уклада. Что касается Бальзака, он был близок тогда к компромиссным позициям в отношении развития и изменения социальной жизни, к позициям, которые занимал, скажем, Стендаль.

Бальзак, правда, допускал уже тогда, что общество изменяется, что в нем присутствуют явления, относящиеся по своему происхождению к различным историческим периодам. Он обнаруживал уже тогда среди происходящих вокруг многочисленных перемен одну главную, которая определяет своеобразие современного периода. Он видел уже тогда эту главную переменную в установлении строя жизни, основанного на принципе купли-про-

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, *Oeuvres complètes*, éd. Calmann Levy, t. XXII, p. 525.

дажи, на власти денег. Он, однако, подобно Стендалю, придавал еще большее значение различиям между отдельными историческими периодами, например, разнице между периодом Империи и периодом Реставрации в «Полковнике Шабере», затемняя этими различиями более принципиальный водораздел между дореволюционным и пореволюционным строем. Главный перелом, переход от феодального общества к буржуазному, ступеньвался к тому же временами в сознании Бальзака перед противоположностью камерной сферы и сферы «деловой», профессиональной («Эжени Гранде»). Именно вследствие всего этого в годы опубликования «Этюд нравов XIX столетия» существовала еще некоторая возможность истолковывать переход к изображению материальной буржуазной практики как выход за границы одного участка общественной жизни на территорию соседнего участка. Существенным представлялся еще не самый показ общественного развития от старого к новому, а стремление к демонстрации все новых и новых форм и аспектов общественного организма, стремление к максимальной полноте изображения.

Перейдя от «Этюд нравов XIX столетия» к «Человеческой комедии», Бальзак окончательно отошел от изображения форм существующего и перенес свое внимание на главенствующий процесс перелома, который совершается в обществе. Проникшись гораздо более глубоко и основательно принципом историзма, он признал теперь существенным для развития общества смену не исторических периодов (Республика, Империя, Реставрация, Июльская монархия), а социально-исторических формаций. Правда, при первоначальном ознакомлении с произведениями Бальзака, написанными после 1835 года, создается впечатление, будто в творчестве писателя ничего по существу не изменилось. В большинстве произведений 1836—1849 годов Бальзак продолжал, казалось, преследовать те же цели, что и в «Этюдах». Он создавал здесь картины профессиональной, домашней деятельности, показывая человека все в новых и новых обличьях, обличьях купца, финансиста, деревенского ростовщика, писателя, журналиста, политического деятеля и т. д. и т. п., и ни к чему другому по сути дела будто бы и не стремился. Так, в «Истории величия и падения Цезаря Бирото» (1837) он показывал работу



магазина, во второй части «Утраченных иллюзий» (1839) — нравы театров и газетных редакций, в «Страданиях изобретателя» (1843) — порядки, установившиеся в типографии, в «Крестьянах» (1838—1848) — жизнь деревенских жителей, а в «Кузене Понсе» (1847) — жизнь бедноты. Он рассказывал в той же второй части «Утраченных иллюзий» и в «Мелких буржуа» (1843), как издаются книги и как делается журнал, в «Мелких буржуа» и в «Депутате от Арси» (1847) — как проводится избирательная кампания, а в «Истории величия и падения Цезаря Бирото» и в «Банкирском доме Нусинген» (1837) — как осуществляются финансовые аферы.

Демонстрируя все это, Бальзак не ограничивается, однако, установлением целостности изображаемой картины. Если его не занимает уже, как в годы создания «Этюдов нравов», бесконечное разнообразие человеческих типов, то он не стремится и к изображению отдельных секторов общества как сторон единого общественного организма. Его интересует не сосуществование отдельных частей общества, пусть возникших на различных стадиях общественного развития, а сами перемены, происходящие в общественной жизни, или, точнее, главный процесс изменений. Он считает теперь особо важным перелом, который совершился в 1789—1794 годах, полагает все последующие переломы, происходившие в 1804, в 1815, в 1830 годах, вторичными, производными от него. Его захватывает центральный процесс современности, смена дореволюционного, феодального порядка порядком послереволюционным, капиталистическим. Этот центральный процесс современности он пытается проследить через всевозможные его вариации, обнаруживая его в многообразии человеческих судеб, в разнообразии местных условий, в поступках людей самых различных профессиональных занятий, в поведении самых различных социальных слоев и групп. Внимание Бальзака привлекают не жизнь магазина, не торговые сделки, не финансовые аферы сами по себе, не сама по себе деятельность журналистов и издателей или жизнь деревенских жителей, городской бедноты. Его занимает вытеснение старых, дореволюционных капиталистов капиталистами новыми, современными, проникновение в журналистскую и издательскую жизнь новых,

пореволюционных, буржуазных навыков и привычек, подчинение деревенских жителей новым, пореволюционным хозяевам-ростовщикам и начинающееся возмущение против них, недовольство городской бедноты новыми, пореволюционными богачами. Внимание Бальзака сосредоточивается на различных сторонах смены феодализма капитализмом, на разных аспектах единого процесса, совершающегося во времени.

Но более глубокое, более основательное, чем раньше, усвоение Бальзаком, как создателем «Человеческой комедии», историзма проявляется не только в том, что теперь он уже, в отличие от Стендаля, не считает главным смену отдельных исторических периодов, что он видит теперь в переменах, происходящих в обществе, результат смены социально-исторических формаций. Очень важно, что самый переход от архаической формации (феодализма) к новой формации он склонен рассматривать как прогрессивное движение. Если Леон Гозлан, судя по его Предисловию к «Нотариусу из Шантильи» (1837), исходит из специфических особенностей современного общества, возникшего в 1789—1794 годах, то Бальзак видит в современности не очередную, новую форму общественной жизни, ничуть не лучшую и не худшую, нежели прошлое (Предисловие к «Дочери Евы», 1839), а рассматривает ее как определенный шаг вперед. Свое творчество он мыслит в его направленности против патриархальных порядков, в равной мере существовавших и в условиях рабовладения, и в условиях феодализма, и прямо противопоставляет его «Тысяче и одной ночи» и романам В. Скотта. При этом «Тысячу и одну ночь» он связывает с «однообразным, замкнутым миром» Востока, где частная жизнь господствовала над всем, а жизнь общественная по сути дела отсутствовала, где дома были «обнесены высокими стенами», а женщины находились «взаперти». Обращая свое искусство против «фламандизма», «бытовизма», против преимущественного изображения частной жизни, интерьера, он относит все эти враждебные ему явления уже не к определенному сектору общества, находящемуся вне развития, а к историческому прошлому, к определенной стадии исторического развития. Так же интерпретирует Бальзак и В. Скотта, отмечая, что последний имел дело с четко ограниченными сословиями, с обществом, ко-

торое вследствие этой сословной раздробленности «немного давало для содержания романа». В. Скотт был вынужден довольствоваться, так же как авторы «Тысячи и одной ночи», «простыми и немногочисленными средствами»<sup>1</sup>.

Эпоха Бальзака (точнее, исторический период, наступивший после 1789 года) принесла с собой, по сравнению с дореволюционным временем, не только новую, но и более совершенную форму человеческого общежития. Она принесла с собой политическое «равенство», а вместе с тем и «порожденное» им «бесконечное множество оттенков», «многообразие типов» и «драматических конфликтов» (там же, стр. 520). Она выявила человека, который стал в своем внутреннем содержании «зависящим от себя самого», а не от «касты», не от сословия. Она сделала определяющей чертой этого человека его личную инициативу, его «остроумие и живость». Она выдвинула — и это самое главное — «общественного человека» (там же, стр. 521—522), то есть человека, не ограниченного рамками семьи, сословия, а принадлежащего всей нации, человека-гражданина.

Бальзак, судя по этому же Предисловию, усваивает, таким образом, не просто историческое понимание действительности. Он видит в нем не только смену социально-исторических формаций. Он улавливает прогрессивный смысл этой смены. Восходящий характер движения от феодальных форм жизни к капиталистическим интересен потому, что именно в нем видит Бальзак реальное условие появления «Человеческой комедии». Ибо он не допускает, что «Человеческая комедия» могла быть создана в условиях рабовладельческого или феодального общества, как «Тысяча и одна ночь» или романы В. Скотта, которые он относит к феодализму, видимо, основываясь на преобладании в них средневековой тематики. Только послереволюционная эпоха, с ее «свободой» и «равенством», только эпоха, допустившая на «общественную арену» «всех», только эпоха, сокрушившая партикуляризм и изолированность всех областей человеческого существования, может служить благоприятной почвой для рождения «Человеческой комедии».

---

<sup>1</sup> H. de B a l z a c, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 520.

Из утверждения, что современное французское общество «грандиозно», что «механизм» его «огромен», что современная эпоха «величественна» (там же, стр. 522), собственно, и вытекают мысли Бальзака о том, что современности должно соответствовать грандиозное и величественное сооружение литературы, то есть «Человеческая комедия». Мысль Бальзака сводится по сути к тому, что «Тысяча и одна ночь» должна уступать «Человеческой комедии» по значительности, так же как Восток, описанный в «Тысяче и одной ночи» уступает современной цивилизации, ее многообразию и неисчерпаемости. Ибо такую цивилизацию может создать лишь народ, освободившийся от многовекового гнета.

## 7

Не следует думать, что процесс усвоения исторического подхода к явлениям современной жизни, которые буржуазия и ее идеологи пытались представить вечными, происходил у Бальзака безболезненно. Процесс роста сопровождался у него неоднократными возвращениями вспять. Об этом свидетельствуют и мистические или полумистические произведения, подобные «Серафите» (1834—1835) и «Луи Ламберу» (1832—1833), которым он отдает много энергии как раз в те самые годы, когда формируется у него замысел «Человеческой комедии» и Предисловие к ней же (1842). О том же свидетельствуют Предисловие к «Этюдам нравов XIX столетия» и Предисловие к «Философским этюдам», написанные в 1834—1835 годах литератором Феликсом Давеном (1806—1836) и инспирированные, как гласит предание<sup>1</sup>, самим Бальзаком.

Углубление исторического подхода к действительности означало углубление реалистического метода Бальзака, а также вело к серьезному обострению отношений писателя с буржуазным обществом. Естественно, что тенденция к изменению реалистического метода, обозначившаяся еще в 1835 году, вызывала серьезное сопротивление среди ряда друзей Бальзака, пытавшихся ему противодействовать, отклонить его от последовательного

---

<sup>1</sup> Ch. de Lovenjoul, Histoire des oeuvres de Balzac, P. 1879, p. 194.

реализма, от острой критики существующего. К числу таких друзей относились имевшая на него несомненное влияние г-жа Ганская, а также критик Шаль, писавший Предисловие к «Философским повестям» Бальзака, литератор Феликс Давен, аристократические знакомые Бальзака Огюст де Беллуа и Фердинанд де Граммон, сблизившиеся с писателем, когда последний работал над Предисловием к «Человеческой комедии», и др.

Борьба против углубления бальзаковского реализма шла по двум линиям — за понимание второй части «Человеческой комедии» как части главной и за биологическую интерпретацию структуры первой части. Что касается вопроса о соотношении частей, то здесь надлежит учитывать, что первая часть, которая была названа писателем «Этюдами нравов» и в которой господствовал бальзаковский реалистический метод, характеризуется в Предисловии к «Человеческой комедии» как нечто непригодное для того, чтобы стать подлинным центром всего произведения: главную идею воздвигаемого им грандиозного сооружения писатель мыслит за пределами первой части, которая представляется ему без второй части чем-то незавершенным. Он рассматривает первую часть своего труда как вводную: она только доставляет сырой материал для последующего оформления и обобщения. Это лишь «основание, полное лиц, полное комедий и трагедий, над которым возвышаются «Философские этюды»<sup>1</sup>, вторая часть работы, претендующая уже не на повествование и описание явлений, а на их объяснение, на установление их причин. А причины для Бальзака как автора Предисловия к «Человеческой комедии» лежат не в описанных им самим же жизненных процессах, не в действиях людей, о которых он повествует, а вне их. Они коренятся в человеческом сознании, которое оказывается движущей силой всех происходящих в обществе событий. Бальзак пишет в Предисловии, что во второй части «Человеческой комедии», в «Философских этюдах», находит свое выражение социальный двигатель всех событий, а в этой второй части как раз «изображены разрушительные бури мысли» (там же, стр. XXXVII). Именно из «мыслей и страстей», «явлений...

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. I, p. XXXVI.

разрушительных» (там же, стр. XXX) проистекает, по его мнению, современное общественное состояние, которое он в другом месте характеризует как «беспорядок».

Совершенно не случайно, что Бальзак выдвигает эти вымышленные причины вместо реальных именно в Предисловии к «Человеческой комедии», где он, не в пример своим художественным произведениям и своим публицистическим статьям, стремится затушевать, насколько это возможно, свой бесстрашный реализм. Он не решается прямо заявить здесь, что несовершенство реального общественного мира — главная причина людских пороков. Ибо признание этого может повлечь за собой мысль о необходимости радикального переустройства общества, то есть вынудить на открытый переход в лагерь социалистов и левых республиканцев. А Бальзак при всем своем умении видеть и понимать, при всем своем резком отрицании буржуазного общества не решается все же на полный разрыв с ним, ибо не может ничего ясного противопоставить капиталистическому строю и именно поэтому не осмеливается сделать практические выводы из тех образов и картин, которые он сам создал.

Вымышленные причины важны для Бальзака именно потому, что, сводя все к сознанию, он полагает, что противоречия, уродство вполне устранимы и разрешимы, стоит лишь обратиться за помощью к идейному «утешению», к религии. Он отступает в своем Предисловии к «Человеческой комедии» от реалистического мировоззрения, выдвигая именно религию в качестве всеобщей панацеи, которая сдерживает человеческую страсть и активность и «подавляет порочные стремления человека», «укрошает», «воспитывает» и «направляет» человеческую мысль (там же, стр. XXX—XXXI). Он рассматривает тем самым установление порядка в душе человека как более важное и срочное мероприятие, нежели установление порядка в обществе.

С тем же отступлением от последовательного реалистического метода мы сталкиваемся в Предисловии, когда в нем заходит речь об интерпретации различий, существующих между главными отделами «Этюдов нравов», то есть между «Сценами частной жизни», «Сценами провинциальной жизни», «Сценами парижской жизни» и «Сценами деревенской жизни», как различий «возрастных». Бальзак рассматривает последова-

тельность этих разделов как смену возрастных стадий развития человеческого организма (молодость, зрелость, старость). Он заявляет, что «каждый из них (из разделов, на которые распадаются «Этюды нравов». — Д. О.)... заключает эпоху человеческой жизни». «Сцены частной жизни», по мнению писателя, «изображают детство, юность, их заблуждения», в то время как «Сцены провинциальной жизни» имеют дело «с временем страстей, расчетов, интересов, честолюбия». «Сцены деревенской жизни» Бальзак представляет как «вечер длинного дня» (там же, стр. XXXVI—XXXVII).

Формулируя свое понимание структуры «Этюд нравов», Бальзак исходит в Предисловии из представления о вневременном, неизблемом состоянии общества, которое не подвергается никаким изменениям, в котором социальные различия не играют важной роли и подчинены различиям возрастным. Не дворянин, не буржуа, не крестьянин, не гражданин сословного общества XVIII века, не гражданин буржуазно-демократического общества XIX столетия, а юноша, взрослый человек, зрелый человек, старец — вот основные персонажи, с которыми имеет дело Бальзак в своем Предисловии, примыкая в нем к людям консервативных позиций, вроде Планша, Готье, Поля де Кока, и перечеркивая свои собственные воззрения, как они раскрываются в ряде его романов, повестей и рассказов и второго и третьего периодов.

Чтобы уяснить себе, откуда возникают у Бальзака подобные взгляды, следует учитывать, что Бальзак и по вопросу об особом значении второй части «Человеческой комедии», и по вопросу о возрастных различиях людей в обществе по сути дела только повторяет в своем Предисловии 1842 года то, что было уже до него отчетливо и обстоятельно сформулировано в 1834—1835 годах во вступительных статьях к «Этюдам нравов XIX столетия» и к «Философским этюдам», написанным Феликсом Давеном. Как бы ни расценивать эти вступительные статьи, рассматривать ли их как инспирированные Бальзаком или, напротив, видеть в них определенную точку зрения на творчество Бальзака, внушенную последнему Давеном и впоследствии воспроизведенную писателем в его Предисловии 1842 года,— очень важно, что эта точка зрения игнорирует реализм Бальзака, его социально-историческое понимание действительности. Эта точка

зрения до какой-то степени была оправдана в первой половине 30-х годов, когда Бальзак еще не придавал значения смене социально-исторических формаций, когда он еще переоценивал значение перемен, протекающих от смены исторических периодов. Эта точка зрения была высказана в расчете на проектируемые, но еще не написанные произведения Бальзака, которые должны были, по замыслу Давена, повернуть творчество писателя в сторону от реализма, должны были «дополнить» романы типа «Отца Горио» ирреалистическими произведениями типа «Серафиты», ввести в творчество Бальзака, если пользоваться словами Давена, картины «покоя» и «отдыха после бурного движения»<sup>1</sup>.

Но во второй половине 30-х и в 40-х годах появились «Чиновники» (1836), «Старая дева» (1836), «История величия и падения Цезаря Бирото» (1837), «Банкирский дом Нусинген» (1837), «Музей древностей» (1838), «Провинциальная знаменитость в Париже» (1839), «Пьеретта» (1840), «Страдания изобретателя» (1843), «Кузина Бетта» (1846), «Кузен Понс» (1847), «Крестьяне» (1838—1848), а также многие другие повести и романы Бальзака, и они существенно изменили положение. В середине 30-х годов можно было еще говорить о «Философских этюдах» как о главной части творчества Бальзака, ибо тогда они действительно могли соревноваться по своему значению с вещами, которые входили в «Этюды нравов XIX столетия». Во второй половине 30-х и в 40-х годах, когда было написано подавляющее большинство произведений, включенных Бальзаком в «Этюды нравов», и когда Бальзак стал явно отходить от «Философских этюдов», писавшихся им, главным образом, в 1830—1832 годах<sup>2</sup>, отчасти в 1833—1835 годах<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Цит. по Ch. de Lovenjoul, Histoire des oeuvres de Balzac, P. 1879, p. 48.

<sup>2</sup> В 1830 году были опубликованы «El Verdugo», «Прощай», «Эликсир долгой жизни», в 1831 году — «Шагреновая кожа», «Проклятое дитя», «Иисус Христос во Фландрии», «Красная гостиница», «Неведомый шедевр», «Изгнанники», «Мэтр Корнелиус», в 1832 году — «Луи Ламбер», «Марана».

<sup>3</sup> В 1833—1835 годах вышли в свет только роман «Понски абсолюта», две новеллы: «Драма на берегу моря», «Прощенный Мельмот», а также «Серафита». После 1835 года Бальзак вообще обращается к произведениям, которые могли бы быть включены в «Философские этюды» лишь случайно. В целом он от них в это время отходит.



обнаружился явный перевес «Этюдov нравов» над «Философскими этюдами». А следует в этой связи помнить, что «Этюды нравов» повествовали о современности, о событиях, характерах и обстоятельствах ближайшего двадцатилетия истории Франции, в то время как «Философские этюды» были посвящены в значительной своей части событиям далекого прошлого — эпохе Средневековья и Возрождения, а если касались современности, то трактовали ее, отвлекаясь от конкретного сцепления реальных фактов в сторону символов и метафорических обобщений.

Итак, развитие творчества Бальзака, вопреки ожиданиям людей типа Давена, отменило те дополнения реалистических картин и образов ирреалистическими символами, которых они ждали, ибо Бальзак, начиная со второй половины 30-х годов и особенно с 1840 года, начал выходить из глубокого идейного кризиса, в который он вступил в 1832 году и который достиг своего апогея в 1834—1835 годах. Правда, и теперь рецидивы кризиса продолжали давать о себе знать. И теперь, в 1836—1849 годах, Бальзак заявлял, как о том свидетельствовало Предисловие 1842 года<sup>1</sup>, о своей верности некоторым суждениям Давена. Но суждения эти выглядели теперь еще более, чем раньше, несущественным придатком к его художественным произведениям, которые сам фактом своего существования перечеркивали формулировки, имевшиеся у Давена и частично сохранившиеся у самого Бальзака.

Формулировки эти касались, в частности, «Сцен парижской жизни» и «Сцен деревенской жизни», оставшихся в 1834—1835 годах еще незаполненными (из «Сцен парижской жизни» были написаны только три новеллы «Истории тринадцати», а из «Сцен деревенской жизни» — один «Сельский врач»), и должны были быть завершены лишь впоследствии. Всеобщую порочность и

---

<sup>1</sup> Бальзак подчеркивает свою верность установкам Давена не только в Предисловии к «Человеческой комедии» (1842), но и в Предисловии к «Дочери Евы» (1839). Он пишет здесь, что «Сцены частной жизни» отображают «первые заблуждения, первые шаги в обществе», показывают «начальную пору бытия», когда «увлечения безрассудны и обусловлены... отсутствием жизненного опыта»; в этих сценах отсутствуют «закоренелые пороки» и «закоренелая страсть».

развращенность, которую Бальзак показал в «Сценах из парижской жизни» (он создал подавляющее большинство этих «Сцен»<sup>1</sup> в 1837—1849 годах), Давен выводил в 1834—1835 годах из возрастных особенностей, из свойств, присущих периоду, «приближающемуся к дряхлости»<sup>2</sup>. Бальзак уже в Предисловии к «Человеческой комедии» вынужден был нарушить «концепцию» Давена, обошел молчанием эти возрастные причины и утверждал, что в «Сценах парижской жизни» дана «картина вкусов, пороков и всех необузданных проявлений жизни, вызванных нравами, свойственными столице». Он был вынужден писать именно так, потому что в своих произведениях о парижской жизни истоки всеобщей развращенности видел в капиталистических влияниях на нравы общества, в послереволюционных формах жизни.

Произведения, написанные Бальзаком в 1836—1849 годах, существенно изменили и характер «Сцен деревенской жизни», из которых в середине 30-х годов был написан один «Сельский врач» и в которых Давен видел вещи, проникнутые атмосферой покоя, «отдыха» от жизни, а Бальзак, вслед за Давеном, в Предисловии к «Человеческой комедии» рассматривал этот цикл как «вечер длинного дня». Весьма показательно, что к «Сценам деревенской жизни» Бальзак отнес в 40-х годах «Крестьян». В романе этом он демонстрировал острые столкновения, напряженную борьбу. Когда читаешь «Крестьян», на ум не приходят ни «отдых после бурного движения», ни «покой», ни «вечер длинного дня».

## 8

Из того, что Бальзак усваивает идею исторического прогресса, вовсе не следует, что он приближается тем самым к воззрениям идеологов капитализма, апологетов буржуазного общества. Смысл «Человеческой комедии» чрезвычайно далек от какого бы то ни было оправдания

---

<sup>1</sup> «Чиновники», «История величия и падения Цезаря Бирото», «Банкирский дом Нусинген», вторая часть «Утраченных иллюзий», «Блеск и нищета куртизанок», «Кузина Бетта», «Кузен Понс» и др.

<sup>2</sup> Цит. по Ch. de Lovenjoul, Histoire des œuvres de Balzac, P. 1879, p. 47.

существующего. Характерно, что своеобразие современности для Бальзака, в отличие от таких писателей, как Гозлан (см. его Предисловие к «Нотариусу из Шантильи»), склонявшихся к консервативным позициям в отношении буржуазного строя, неразрывно с идеей восходящего развития человечества, которую, в свою очередь, Бальзак связывал с мыслью о всеобщей демократизации, о вовлечении в активную жизнь общества широких слоев населения. Еще более существен тот факт, что принцип изображения общества как целостного и единого процесса появляется у Бальзака параллельно с пониманием необходимости расширения границ изображаемого в искусстве, необходимости выйти за пределы существования господствующих классов и включить в состав изображаемого жизнь трудящегося люда.

Народные персонажи фигурировали, впрочем, у Бальзака еще в 20-х и в первой половине 30-х годов. Представление о народе как высоком моральном образце для других сословий, глубокое уважение и интерес к народным массам всегда были присущи Бальзаку. Стоит вспомнить в этом отношении его ранний роман «Жан-Луи», а также его «Сельского врача», «Полковника Шабера», «Иисуса Христа во Фландрии», его «Озорные рассказы» и новеллу «Прощай». Но для Бальзака тогда народ был лишь явлением дополнительным и сопровождающим главное в общественной жизни, к которому он прежде всего относил дворянство. Он или рассказывал об активном участии отдельных представителей народа в жизни «образованных» слоев населения (Верньо в «Полковнике Шабере» и «Вендетте», Флерьо в «Прощай», персонажи «Проклятого ребенка»), или же говорил о народе как объекте «воспитания» или вообще воздействия со стороны представителей «верхов». Так были обрисованы у него крестьяне в «Шуанах» и «Сельском враче».

Взгляд на трудящихся как на аморфную, лишенную самостоятельности, хотя отнюдь не пассивную, не инертную силу частично сохраняет свое значение для писателя и позже, в 1835—1836 годах. Бальзак подчеркивает в своей пьесе «На что способен Кинола́» (1842), а также в третьей части «Утраченных иллюзий» (1843) самоотверженное поведение представителей народа в среде гос-

подствующих классов. Слуга Кинола́ противостоит в пьесе единому фронту, который образуют в своих интригах против его хозяина Фонтанареса дворяне и представители буржуазии. Он помогает изобретателю Фонтанаресу осуществить его замысел, стремится всемерно облегчить его усилия по созданию машины, которая могла бы держаться на воде (действие пьесы относится к XVI веку). Кинола́ поражает своей жизнерадостностью, быстрой сообразительностью, готовностью, несмотря ни на что, добиться успеха. В то же время в третьей части «Утраченных иллюзий» человеком, до конца преданным Давиду Сешару, остается типографский рабочий Кольб. Он пускается на всякие хитрости, придумывает всевозможные выходы из создавшегося положения, чтобы уберечь Давида от катастрофы, и стремится вообще всячески помогать ему. Кинола́ и Кольб действуют, однако, при всей своей инициативности, все-таки как преданные слуги. Чувство симпатии к герою, чувство ненависти к его врагам определяют их поведение. Они не руководят, а помогают.

Наряду с этим ростки нового понимания трудящейся массы как самостоятельной общественной силы, как особой части нации, которая имеет свои собственные интересы, появляется у Бальзака уже на переломе от 30-х к 40-м годам в новеллах 1836 и 1837 годов — «Фачино Кане», «Банкирский дом Нусинген» и «Обедня безбожника». Рассказчик «Фачино Кане», человек, поглощенный научными занятиями, живет в мансарде, где-то в Антуанском предместье. Живет он впроголодь, одет так же убого, как сами рабочие, среди которых он находится, но пристально наблюдает нравы и характеры обитателей предместья. Наблюдая за своими соседями, парижскими рабочими и их женами, он часто слушает их беседы, слушает, как они толкуют о своих делах, жалуются на дороговизну, на суровую зиму и непомерные цены на топливо, припоминают, сколько должны булочнику. Слушая этих людей, он, по своим собственным словам, как бы сливается в одно целое с ними, «ощущает на своем теле их лохмотья», на своих ногах их «деревянные башмаки»<sup>1</sup>. Им овладевают их желания и настро-

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 16, p. 372.

ния. Вместе с ними он возмущается хозяевами мастерских, которые притесняют рабочих, и дурными заказчиками, у которых приходится по нескольку раз выпрашивать плату за сделанную работу. Возле него живет семья столяра-краснодеревщика, который зарабатывает 4 франка. Жена столяра уходит рано утром на работу и до вечера вращает рукоятку какой-то машины. За этот тяжкий труд ей платят десять су в день. В семье трое детей, и им еле-еле хватает на хлеб. Рассказчику, однако, никогда не приходилось встречать людей более неподкупной честности. Образ рабочего встает здесь во весь рост, если не со всеми, то, во всяком случае, со многими подробностями и оттенками своей жизни. И этот образ уже не похож на зарисовки прежних времен. Рабочий живет для себя и своей семьи, своими собственными интересами, его заботят собственные нужды, его судьба не является придатком чьей-то чужой жизни. На нем самом сосредоточен интерес картины.

Персонаж «Банкирского дома Нусинген» Блонде, которому Бальзак доверяет здесь свои собственные мысли, защищает в новелле лионских ткачей и дает детальный разбор обстановки, которая вызвала события 1831 и 1834 годов. Внимание здесь сосредоточено опять-таки на самом народе. Лионский текстильщик со всеми своими нуждами и потребностями стоит здесь в центре. А вокруг него, в качестве необходимых условий его жизни, располагаются все остальные — заказчики, фабриканты, торговцы съестными припасами, правительство, войска, подавляющие восстание рабочих. Они образуют фон картины.

Герой «Обедни безбожника», водонос Бурж<sup>1</sup>, правда, на первый взгляд мало чем отличается от персонажей типа Верньо, Кинола или Кольба. Бурж<sup>1</sup> выступает в новелле как человек, поддерживающий бедного студента Деплена, заботящийся о его нуждах, как о нуждах родного сына («Он был мне хорошим отцом и не менее хорошим слугой»). Но в отличие от Верньо, Бурж<sup>1</sup> одинок, не имеет друзей, родных, у него нет ни жены, ни детей, нет и своей личной жизни, он не яв-

---

<sup>1</sup> Очень интересные соображения, касающиеся Бурж<sup>1</sup> и вообще бальзаковского демократизма, содержатся в статье А. Ф. Иващенко «Проблемы народности литературы».

ляется центром особой жизненной истории, которую образ Деплена отодвинул и вытеснил за пределы сюжета новеллы. То, что он делает для Деплена, помогая ему стать впоследствии знаменитым хирургом, и есть основное содержание его существования. Пожертвовав на Деплена скопленные им в течение двадцати двух лет сто экю, поняв, как рассказывает сам Деплен, что у студента «есть назначение в жизни», он находит тем самым и цель собственной жизни, «гордится» Депленом, «опьянен» его успехами, любит его ради него самого и «ради себя»<sup>1</sup>.

Наиболее отчетливо принцип самостоятельности народных героев проводится Бальзаком в «Пьеретте», в «Кузине Бетте», «Кузене Понсе» и особенно в «Крестьянах». Эти произведения пронизаны идеей о народных массах как об общественной силе, которая уже не нуждается в патронате и руководстве со стороны дворянства. Правда, эта идея, связанная с новым для Бальзака пониманием роли народных масс в обществе, пробивается здесь сквозь гущу его легитимистских предрассудков о народе. Ибо надо сказать прямо, что идея эта находится в резком противоречии с легитимистскими взглядами Бальзака, которые базировались на неверии в самостоятельную роль народа и определенно содействовали расшатыванию его легитимистских позиций. Эта идея укрепляется в сознании писателя постепенным освобождением его от веры в дворянство, ибо последнее все теснее сливается в представлении Бальзака в одно неразрывное целое с буржуазией. Он направляет свое творчество 1836—1849 годов уже не столько против одной буржуазии, как он это делал в 1830—1835 годах, сколько против крупных собственников вообще. В то же время Бальзаку становится все более и более ясным, что демократизация страны в условиях буржуазного общества неосуществима. Восхищение новой, пореволюционной эпохой, с ее «свободой» и «равенством», осложняется сомнениями в том, что эта «свобода» и «равенство» могут быть реализованы в наличных социальных условиях. Мысль с гигантских воз-

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 16, p. 99—100.

возможностях народа начинает сосуществовать в эти годы в сознании Бальзака с идеей о том, что народные массы лишены минимального материального благосостояния. Он неоднократно возвращается к этому вопросу и в «Деле об опеке», и в «Фашино Кане», и в «Кузине Бетте», и в «Кузене Понсе», и в «Крестьянах»; и в «Мелких буржуа». Идея народа присутствует в его сознании уже с конца 30-х годов рядом с отчетливым представлением о поляризации общественной жизни — возникновении двух лагерей — лагеря крупных собственников и лагеря бедноты, «образованных» классов и трудящегося люда. Буржуазия не принесла полного освобождения народу, и народные массы выиграли все-таки совершенно недостаточно от смены феодализма капитализмом. Не случайны в этом отношении размышления старика Фуршона в «Крестьянах», мысли тетки Сибо в «Кузене Понсе». Фуршон не видит никаких изменений в положении деревенской бедноты после революции 1789 года — оно осталось таким же безвыходным, как раньше. Тетка Сибо считает, что «революция», сделавшая «всех равными», оставила тем не менее в полной сохранности «чертовых богачей», которые «жрут в три горла».

Это несогласие с существующим положением вещей побуждает Бальзака в «Человеческой комедии» рассматривать развитие страны одновременно и как единый процесс, и как процесс внутренне противоречивый, имеющий свою оборотную сторону. Бальзак видит задачу своей «Человеческой комедии», как показывает даже Предисловие к ней, не только в «истории общества», но и в его «критике», не только в «обсуждении его (общества.— Д. О.) основ», но и в «анализе его язв» (стр. XXXVIII). Не случайно нейтральное название «Этюды нравов XIX столетия» он заменяет в 1842 году «Человеческой комедией», названием уничижительным, страстным и этим подчеркивает, что французское общество первой половины XIX столетия представляется ему не предметом спокойного, «беспристрастного» анализа, а явлением, которое необходимо подвергнуть критике. Он подчеркивает названием «Человеческая комедия» пустоту, пошлость и мелочность той жизни, которая началась грандиозным событием — революцией 1789 года, у колыбели которой стояли такие гиганты,

как Сен-Жюст и Дантон<sup>1</sup>, и которая постепенно, по мере того как ею овладевала буржуазия, выродилась в нечто достойное лишь осмеяния, в фарс, в комедию.

Примечательно заявление Бальзака в Предисловии к «Дочери Евы», в том самом Предисловии, где он восхищается «величием» современной Франции, что он «строит» сюжет и «интригу» своих произведений «наподобие» тех, которые «каждодневно завязываются» в окружающем реальном мире. А этот окружающий реальный мир он характеризует как «великую комедию нынешнего века»<sup>2</sup>. Во всяком случае, он именует свое описание современности в «Человеческой комедии» «описанием грозной социальной болезни»: она «может быть изображена лишь вместе с обществом, ибо больной и есть сама болезнь» (Предисловие к «Выдающейся женщине», 1838, стр. 511). Вместе с тем писатель считает основным для мира, изображаемого им, «бедствия, порожденные изменением нравов», и вообще «болезненные явления» (там же, стр. 512).

Эти явления предстают перед Бальзаком в историческом аспекте как факты, принадлежащие «нынешнему веку», содержанием которого является «изменение нравов». Еще более отчетливо эта связь «болезненных явлений», «бедствий», «язв» с ходом истории, со сменой социально-исторических формаций выявляется в рассуждении Бальзака о «неразберихе смешавшихся сословий», о «путанице принципов» (там же, стр. 511), которые он рассматривает как типичные черты современности, а также в его характеристике современного французского общества, освободившегося от феодальной регламентации и сословной иерархии, как «беспорядка». В этой характеристике заслуживает внимания упоминание о «смешении наиболее противоположных явлений» (там же, стр. 521). Упоминание это связано с мыслью о преимуществах послереволюционной Франции над Францией дореволюционной и по существу не дает ничего нового. Оно еще раз подчеркивает, что в современном

---

<sup>1</sup> Характеризуя в «Утраченных иллюзиях» Мишеля Крестьяна как «крупного государственного деятеля», Бальзак указывает, что «по своей силе» он был «равен Сен-Жюсту и Дантону».

<sup>2</sup> H. de Balzac, *Oeuvres complètes*, éd. Calmann-Lévy, t. 22, p. 524.



обществе раскованы, участвуют в общественной жизни страны социальные силы, в прошлом «противоположные» и друг с другом не «смешанные».

Гораздо более важно содержащееся в той же характеристике современного «беспорядка» указание на «безудержность стремлений» (там же, стр. 521). Оно подчеркивает, что в современном обществе большинство не удовлетворено своим положением и испытывает потребность («стремление») в радикальных («безудержность») изменениях. Оно подчеркивает уже не прогресс, а черты неблагополучия, присущие современности и порождающие «беспорядок», и объясняет ту главенствующую роль, которую имеют в «Человеческой комедии», отражающей этот «беспорядок», обличение и сатира. И здесь оказываются в высшей степени примечательными отзывы литературной критики 40-х годов о Бальзаке как о писателе, в произведениях которого уделяется такое большое внимание «пороку», «деньгам», «бандитам», «негодьям» и погибшим женщинам. Примечательны в этой связи и собственные рассуждения Бальзака о морали и реализме в Предисловии к «Пьеретте» (1840), в Предисловии к «Человеческой комедии» (1842) и в письме 1846 года к Кастилю, вызванные той же господствующей ролью сатиры в «Человеческой комедии».

В этих своих рассуждениях Бальзак, правда, неоднократно уверяет, что его произведения ничего не обличают, а если в них и встречаются образы уродливого, то лишь потому, что подобными образами полна реальная жизнь. Он пишет, впрочем, так потому, что сам несколько смущен глубиной общественных противоречий, которые раскрылись перед ним в результате его бесстрашного критического подхода к существующему. Ибо он не хотел бы безоговорочно разрывать со всем существующим социальным строем. Он именно потому старается убедить своих критиков, что никогда не ставил своей целью «подрывать самые основы общества, оправдывать зло... нападать на собственность, религию, правосудие» (III, 651). Обвинять его в том, что «какая-то часть» создаваемой им «картины» «представляет людей порочными», могут только критики, не желающие «замечать» «назидательного примера в другой

части»<sup>1</sup>. Обвинение его в том, что им, как он сам заявляет в Предисловии к «Пьеретте», «владеют предвзятые идеи», что он «питает неодолимую ненависть по отношению к определенным слоям общества»<sup>2</sup>, представляется Бальзаку одним из самых «отвратительных», «злобных», «нелепых» обвинений<sup>3</sup>.

Но дело не только в чувстве неуверенности перед тем, что именно последует за полным разрывом с «верхами» существующего общества. Оспаривая утверждение критиков о «безнравственности» его романов и новелл, Бальзак по существу отвергает обвинение в скептицизме и цинизме, в холодном, объективистском отношении к действительности, к царящему в ней «беспорядку». Он не может согласиться с теми, кто утверждает, что картины, им изображенные, имеют бесперспективный характер, что его творчество — обвинительный акт против всего человечества. Именно потому так страстно, с такой запальчивостью доказывает Бальзак и в Предисловии к «Пьеретте», и в Предисловии к «Человеческой комедии», и в «Письме к Кастилю», что в его произведениях присутствуют не одни только отрицательные персонажи. «Число добродетельных лиц» «превосходит» в них «на одну треть» тех, кого «можно было бы в чем-либо упрекнуть», а в реальной жизни «такого соотношения, — иронически добавляет он, — конечно не встретишь» (там же, стр. 543). В них «больше лиц добродетельных, чем достойных порицания», — замечает он в Предисловии к «Человеческой комедии»<sup>4</sup>. Если автор был вынужден, читаем мы в Предисловии к «Пьеретте», показать глупца, вроде Рогрона, то он создал также портрет... Пильеро, рядом с

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 1, p. XXXII—XXXIII.

<sup>2</sup> Стоит отметить, что под этими определенными «слоями общества» подразумеваются крупные собственники и люди, защищающие их интересы; в том же Предисловии к «Пьеретте» людьми, принадлежащими к этим «определенным слоям», оказываются «банкиры, ростовщики, купцы, домовладельцы, нотариусы, журналисты, мещане».

<sup>3</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 542.

<sup>4</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 1, p. XXXIII.

ним он поместил фигуры Годиссара и юного Попино<sup>1</sup>. В Предисловии к «Человеческой комедии» он упоминает еще, имея в виду «безупречных (в смысле нравственности) лиц», Пьеретту, Урсулу Мируэ, «Могильщицу», Эжени Гранде, Маргариту Клаес, Еву Шардон, Агату Руже, Буржá, священника Бирото и других.

Он умалчивает только, что большинство из его положительных персонажей отброшены существующим общественным строем на задворки жизни, преследуются сильными мира сего. Исключение среди них составляет, пожалуй, один лишь преуспевающий купец Попино. Но причисление его, мэра округа в Париже, кавалера ордена Почетного легиона, человека, пользующегося доверием правительства Луи-Филиппа, к положительным персонажам звучит вообще в устах Бальзака как глубокая ирония и насмешка.

Защита от обвинений в безнравственности, от обвинений в приверженности к обличительному жанру, чем бы эта защита ни вызывалась, составляет, впрочем, только одну сторону высказываний Бальзака о морали и сатире. Другой стороной их является убежденность в том, что «цель» писателя состоит в стремлении «улучшить нравы своего времени», а для этого он обязан «указывать на язвы» (III, 651). «Смелый писатель», будучи «правдивым в изображении», обязательно «отмечает какое-либо заблуждение... указывает на нечто дурное, чтобы оно было искоренено». Если ему при этом «бросают в лицо упрек в безнравственности», то лишь за «смелость» и «правдивость», тем более что в «безнравственности» обвиняли и Сократа, и Христа,— «обоих преследовали во имя социального строя, который оба они подрывали или улучшали»<sup>2</sup>. Бальзак заявляет к тому же, что им при создании его произведений обычно руководит не только чувство неприязни, но и ненависть, в частности, «глубокая ненависть ко всякому бесплодному существованию», к «трутням», которые «обкрадывают цивилизацию и взамен ничего не

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 542.

<sup>2</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Conard, t. 1, p. XXXII.

дают». То же чувство ненависти, стремление «преследовать» и «заклеймить» охватывает его вообще, стоит лишь ему заговорить о современном обществе, в котором нередко «кончают хорошо люди, потерявшие чувство чести», и в котором сплошь и рядом попадаются торжествующие злодеи и ненаказанные преступники, ибо «провидение довольно часто позволяет себе такие жестокие шутки» (III, 650). И он прямо заявляет, что «не будет иметь возможности удовлетворить запросы...стряпчих, судебных приставов, девиц, торговцев, банкиров», если они будут требовать от него смягчения критики и обличения. Он видит «подлинное назначение книг» в «указании» на «бедствия» общества и может считать себя удовлетворенным лишь в том случае, если ему «удалось коснуться» в своих произведениях «болезненных явлений»<sup>1</sup>. Он рассматривает, таким образом, свое искусство в первую очередь как обличительное. Именно этот оттенок он вкладывает в наименование своего произведения — «Человеческая комедия».

## 9

Общество, которое ему предстоит изобразить в «Человеческой комедии», Бальзак видит охваченным ожесточенной борьбой враждующих антагонистических сил. В «Сценах военной жизни» он ставит своей задачей показать общество «в состоянии наивысшего напряжения», «выступившим из обычного состояния», то есть показать драматизм, конфликтное состояние, а в связи со «Сценами деревенской жизни» прямо говорит о «драме социальной жизни» как об основном предмете изображения в «Этюдах нравов».

Как показывают самые различные произведения Бальзака 1836—1849 годов, писатель видит в общественной жизни прежде всего своеобразное поле битвы, на котором сталкиваются враждебные друг другу социальные силы. Если ранее он показывал столкновение героя-одиночки (Рафаэль, Шабер, Растиньяк) с общественной системой, то теперь он подчеркивает внутрен-

---

<sup>1</sup> H. de Balzac, Oeuvres complètes, éd. Calmann-Lévy, t. XXII, p. 511—512.

нюю расколотовость самого общества. Существенно при этом, что борьба внутри общества показывается как никогда не прекращающаяся, ибо развязка отдельного романа или рассказа не означает еще ликвидации антагонизма. Он вспыхивает на соседнем участке и дает основу для завязки очередного произведения, которое является следующей главой «Человеческой комедии».

В произведениях, написанных в 1836—1849 годах и составивших основной костяк «Человеческой комедии», речь идет уже не о том, как разворачивается в тесной связи с жизнью всей страны личная биография персонажа. В отличие от «Эжени Гранде», «Поисков абсолюта», «Отца Горио», в них рассказывается о социальных драмах, о схватке персонажей, принадлежащих к разным классам и персонифицирующих собой различные исторические эпохи. О борьбе этих классов и этих эпох идет в них речь. Если в произведениях типа «Турского священника», не вышедших в основном за пределы камерного жанра, борьба разных политических лагерей фигурировала лишь в качестве смыслового ключа для правильного понимания частного жизненного конфликта и составляла глубинный пласт изображаемого,— то в центральных романах «Человеческой комедии» эта социальная и политическая борьба, борьба в масштабе всей страны, становится непосредственным предметом изображения, дается крупным планом.

Мировоззрение Бальзака обогащается в 1836—1849 годы, судя по всем этим произведениям, представлением не только о смене социально-исторических формаций, но и о борьбе классов<sup>1</sup>. Общество становится для него ареной сражения между враждующими группировками. Его уже не интересует герой-одиночка, противостоящий всей общественной системе, как Рафаэль или Шабер. Он уже, не довольствуется и установлением различий между отдельными представителями социальных сил (как в «Иисусе Христе во Фландрии», в ряде «Озорных рассказов», в «Шагреновой коже»)

---

<sup>1</sup> Буржуазное литературоведение не только не обращает внимания на эту тему Бальзака, а, напротив, подчеркивает «идею общественной солидарности» в «Человеческой комедии» (ср. F. Vignière, Balzac, P. 1906, p. 264).

или же столкновениями их между собой (как в «Полковнике Шабере», «Отце Горно», «Папаше Гобсеке»). В борьбу вступают у него не лидеры социальных групп, а целые объединения отдельных лиц. Произведения его становятся многофигурными композициями с большими группировками действующих лиц и характеров, с целыми коллективами. Центральный сюжетный конфликт основывается у него на столкновении такого рода групп, на борьбе классов.

Именно это приближение Бальзака второй половины 30-х годов к теории борьбы классов делает понятным; почему как раз с этого времени так резко обрушивается на него современная ему литературная критика, почему буржуазное литературоведение XX века (например, Гийо и Бардеш) предпочитают его произведения, написанные до 1834 года, более поздним его романам. Бальзак, правда, еще в первой половине 30-х годов сделал одно очень существенное открытие в современном ему обществе, обнаружив в нем власть денег, объявив принцип купли-продажи специфической чертой современного строя. Но это открытие можно было истолковать в том смысле, что он обращался к буржуазной материальной практике, потому что ощущал недостаточность прежнего искусства, не признававшего этой стороны жизни. Значительно сложнее оказалось дело теперь, когда Бальзак, не отказываясь от изображения связей между людьми как собственниками, дополнил еще их отношения темой борьбы классов. Ибо он явно противопоставил свои картины общества, охваченного классовой борьбой, тем представлениям об общественной жизни, из которых исходили его современники — Сулье, Гозлан, Эжен Сю, Жорж Санд. А внешне они так же, как Бальзак, тяготели к жанру социального романа, трактовали уже не о судьбах отдельного лица или отдельной семьи, а о судьбах всего общества, раскрывали общество как многоплановую структуру. Другое дело, что они рассматривали при этом сюжетный конфликт романа совершенно вне всякой связи с этой многоплановой его композицией, ибо мыслили себе все отдельные ярусы социальной жизни различными, но гармонически сосуществующими, нуждающимися друг в друге («Парижские тайны»). Бальзак, в противовес всем этим писателям, связывает сю-

жетный конфликт своих новых романов с их многоплановой композицией, основывает конфликт на столкновении различных секторов, показывая последние не только как различные, но и как враждующие лагери.

Изображение социальной борьбы, являющейся главным предметом новых романов Бальзака, в произведениях второй половины 30-х годов («Музей древностей», «История величия и падения Цезаря Бирото», «Утраченные иллюзии») носит ограниченный характер. Оно не выходит за пределы тех представлений об обществе, которыми руководствовались и идеологи буржуазии, в частности, буржуазные историки Реставрации, впервые выдвинувшие принцип классовой борьбы. Борьба классов затрагивает в романах Бальзака второй половины 30-х годов только крупных собственников. Ее ведут между собой только те социальные группы, относительно которых писатель именно в период своего творческого расцвета все более убеждается, что они по существу не так уже далеки друг от друга. Это или дворяне и буржуа, или две группы внутри буржуазии — буржуазия консервативная и буржуазия либеральная.

Но своеобразие «Человеческой комедии» и состоит в исключительном значении размышлений Бальзака о поляризации общественных сил в стране, о том, что только конфликт между богачами и бедняками является решающим для судеб общества.

Нельзя упускать из виду, что ранее Бальзак видел еще третью силу — дворянство; на этом, в частности, основывались его легитимистские предрассудки. Их ослабление в 40-х годах обусловило собой своеобразие «Человеческой комедии». Это же своеобразие полностью заявило о себе в «Кухине Бетте», «Кухине Понсе» и особенно в «Крестьянах», в которых Бальзак целиком перешел к изображению борьбы крупных собственников и бедняков. Прочие социальные конфликты представляются ему — в «Крестьянах», например, — второстепенными.

Это уже резко отличает бальзаковские представления об обществе от представлений, например Гизо, не вышедшего за пределы борьбы третьего сословия с дворянством, считавшего невозможным конфликт между крупными собственниками и трудящимися.

Бальзак отказывается в последнем периоде своего творческого развития от столкновений одинокой личности с обществом как центрального конфликта произведения. Этот отказ связан со стремлением заменить центростремительную композицию художественного произведения композицией центробежной. В романах, составляющих ядро «Человеческой комедии», Бальзак отходит от моноцентрической структуры своих более ранних вещей, которые почти всегда строились вокруг одного главного героя, представляли или историю его жизни, или решающий эпизод из нее. Теперь в его романах вместо одного центра, к которому тяготеет все действие произведения, образуется несколько периферийных центров, каждый из которых притягивает к себе внимание читателя.

Перестройка романа, осуществленная Бальзаком начиная со второй половины 30-х годов, сопровождается многочисленными теоретико-литературными рассуждениями, которые он высказывает в своих статьях 1837—1842 годов. Эти рассуждения направлены на демократизацию романа и обращены в первую очередь против искусства, которое базируется на особом, редком, избегает обычного, сохраняет аристократические установки реакционного романтизма. Именно в этом направлении идут возражения Бальзака против изображения в литературе всякого рода отклонений от нормы. Он ратует за массового, рядового человека и ценит в персонаже то, что он похож на всех, ничем не выделяется из окружающих его людей. Бальзак весьма сурово относится к роману Латуша «Лео» именно потому, что героиня его представляется ему «ужасным исключением», а он уверен, что «исключения всегда должны играть в романе только второстепенную роль», что «героями должны быть представители большинства» (III, 278). О том же пишет он и по поводу новеллы Урлика «Сюзанна». Герой этой новеллы Ла Рейньи — «ужасное исключение», и Бальзак повторяет: «Герои романа никогда не должны быть исключением» (III, 278). В доказательство своего утверждения он ссылается на В. Скотта — в романе последнего «Источник св. Ронана» «полубезумный священник, верный своей любви к



дочери лорда», составляет «только деталь» (III, 277), далек от того, чтобы занимать в произведении центральное положение.

В. Скотт вообще вызывает восхищение Бальзака потому, что он, в противоположность писателям типа Латуша или Урлиака, произвел своего рода переоценку ценностей, перестал устремлять свое внимание на центральные, находящиеся в фокусе изображаемого мира события и лица. Бальзак указывает, что В. Скотт никогда не называл своих романов по именам крупных исторических лиц: не «Претендент», а «Веверлей», не «О. Кромвель», а «Вудсток», не «Мария Стюарт», а «Аббат». «Великие персонажи» появлялись у него «лишь мимоходом» или же «в развязке». В. Скотт, конечно, понимал, что «великие персонажи» являлись в свое время главными агентами событий, и оставлял их в качестве таковых в своих произведениях. Он «сосредоточивал вокруг них» все «действие описываемой драмы», так же как в свое время «сосредоточивались вокруг них лица и события». Но между «великими персонажами» и читателем он размещал людей и события, казавшиеся второстепенными, выдвигая на авансцену явления и деятелей, считавшихся заштатными, периферийными. Он стремился к демократизации изображения, к охвату побочных участков действительности, тяготая к взгляду на жизнь не из центра, а с периферии. Ту же по сути дела демократизацию и децентрализацию изображения в романах В. Скотта имеет в виду Бальзак, когда он указывает, что романы В. Скотта построены таким образом, что «вы дрожите», читая любой из них, «за второстепенных персонажей, чья участь забыта историками». Так, например, в «Вудстоке» вместо того чтобы волноваться за Карла I, «вы трепещете за отважного студента, который бросил вызов протектору». Только через этих второстепенных действующих лиц, через этих рядовых людей показывает В. Скотт своих «великих персонажей». В «Кенильворте» он «половину своей драмы употребил на то, чтобы познакомить нас с жизнью Эми, прежде чем коснуться Лейстера и Елизаветы». В. Скотт, как бы резюмирует Бальзак, «тщательно разъяснял причины» крупных событий, «рисую дух и нравы эпохи». Он «находился в самой гуще общественной жизни», вместо того чтобы «забираться в высо-

кую область больших политических фактов» (III, 286, 288).

В. Скотта Бальзак противопоставляет Эжену Сю, которого он подвергает острой критике как автора романа «Жан Кавалье»: Сю изображает действительность, как бы взирая на нее из некоего центра, «предложив глазу читателя бинокль генерала» и пытаясь охватить в одном поле зрения огромное пространство — «оба вражеских лагеря и две военных кампании». В. Скотт и Купер, утверждает Бальзак, считали такой подход к изображению действительности «невыполнимым» и никогда «даже и не пытались рассказать обо всей кампании». В. Скотт ограничил себя (как это видно по «Пуританам») только одним из участков сражения, выбирая «ограниченную территорию», и демонстрировал дух обеих сражавшихся сторон в «малом образце».

Стендаль заслужил величайшие похвалы Бальзака за то, что он в «Пармском монастыре» «не взялся за полное описание битвы при Ватерлоо», а только «прошелся по арьергарду и дал два-три эпизода». Он также, следовательно, показал картину сражения с точки зрения человека, находящегося не в центре, а на периферии происходящих событий, поглощенного не планом битвы, как генерал, а отдельными разорванными, прямо из жизни выхваченными кусками, подчас противоречащими плану вождя и не предвиденными последним.

Принцип децентрализации и демократизации романа, отказ Стендаля от строго моноцентрической структуры произведения, уравнивание центрального героя с другими персонажами определяет вообще высокую оценку «Пармского монастыря» у Бальзака. Он указывает, что Стендаль в своем романе сделал все, чтобы отвлечь внимание от центрального героя, от Фабрицио, и рассредоточить действие, которое могло бы быть сконцентрировано на нем. Вместо того чтобы сделать из Фабрицио «центральной фигуру», «наделить его большим умом, одарить его чувством, которое поставило бы его выше окружающих его талантливых людей», вместо того, чтобы «при помощи чувств возвысить героя», Стендаль сделал так, что Фабрицио оказался не в состоянии «померяться умом с окружающими его обстоятельствами». Стендаль отказался от возвышения одного из персонажей над другими. Он вышел тем са-

мым за пределы биографического романа, в центре которого стоит один герой и который представляет собой не что иное, как историю жизни этого героя. Стендаль нарушает моноцентричность романа, по мнению Бальзака, и тем, что персонажи, окружающие Фабрицио, превосходят его по уму и по силе чувства. Фабрицио оказывается «заслонен такими типичными, такими поэтическими фигурами, как оба принца, Сансеверина, Моска, Палла Ферранте» (III, 401—402). «Изумительное умственное превосходство» над Фабрицио отличает графа Моску. Снижение центрального героя достигнуто при помощи возрастания до его уровня других персонажей, обрисованных к тому же не менее детально, чем Фабрицио, почти столь же крупным планом, как он.

Крайне интересно в этой связи, что в «Пармском монастыре» присутствует большое количество эпизодических действующих лиц, которые не выходят за пределы фона основного действия и исчезают из поля зрения читателя, стоит только им исчезнуть из кругозора героя. К числу их относится маркитантка, кучер Людовико, тюремный столяр, крестьяне из Казаль Маджоре, с которыми Фабрицио сталкивается, спасаясь от австрийской полиции, рабочие на археологических раскопках. И все эти люди выступают покровителями Фабрицио, оказывают ему помощь, поддерживают в минуту опасности. Они сообщают ему различные полезные сведения, которые касаются данной ситуации и которых ему не хватает. Он учится у них, черпает из их опыта, следует их советам.

Бальзак при этом весьма сочувствует художественным начинаниям Стендаля в «Пармском монастыре». Он видит в них еще более глубокое, нежели в «Красном и Черном» и «Люсьене Левене», освобождение Стендаля от традиций романтизма, видит в них результаты влияния на Стендаля своего собственного творческого метода. Фабрицио именно тем напоминает аббата Бирото, Эжени Гранде, молодого, только что приехавшего в Париж Растиньяка, что во время битвы при Ватерлоо не в состоянии охватить своим умственным взором открывшееся перед ним зрелище, постичь его внутренние закономерности, и обнаруживает в этом случае свою беспомощность. Бальзака, несомненно, радует, что в образе Фабрицио недостает черт романтического героя,

высоко поднятого над массой обыкновенных людей, черт, сохранившихся еще частично в Люсьене и Жюльене<sup>1</sup>. Бальзак, правда, указывает на то, что в тайные намерения автора «Пармского монастыря» входило, по всей видимости, «сделать сюжетом своей книги жизнь молодого человека». Стендаль, как отмечает Бальзак, не останавливается в своем романе на возвращении графа и графини Моска в Парму, а продолжает свое повествование и после того, как «великая придворная комедия закончилась». Эта «комедия» не является тем самым его основным предметом. Стендаль далее дает своему роману заглавие «Пармский монастырь», что, по мнению Бальзака, находится в явном противоречии с содержанием книги и понятно только в том случае, если не считать роман книгой о жизни Фабрицио. Стендаль наконец завершает свое произведение рассказом о любовной связи между Фабрицио-епископом и Клелией, женой маркиза, как бы желая, по словам Бальзака, «описать всю жизнь Фабрицио».

Однако восхищение Бальзака полнотой, колоритностью именно тех образов, введение которых в роман лишило Фабрицио центральной роли, ясно показывает, что писателю совсем не хотелось бы, чтобы Стендаль переработал свой роман. Судя также по тому, как сравнительно мало внимания уделяет Бальзак в анализе романа самому Фабрицио, считая его, очевидно, недостаточно содержательным образом, он совсем не хотел бы, чтобы Стендаль превратил роман в историю жизни одного персонажа. Он только обращает внимание на внутреннюю противоречивость произведения, выражающуюся в

---

<sup>1</sup> И здесь следует вспомнить, что черты эти, значительно ослабленные уже в творчестве Бальзака первой половины 30-х годов, сохраняют в 1836—1845 годах свое значение для таких писателей, как Гозлан, Сулье, Э. Сю (ср. образ Мориса в «Нотариусе из Шантильи»). От окружающей его действительности, от стоящих возле него людей приходят к Морису только всякого рода «зловредные» мысли, внушающие ему корыстные и спекулятивные замыслы и отклоняющие его от его принципов, сами же эти принципы заключены лишь в его сознании, в его разуме, которому он должен был бы подчиняться и которого недостает окружающим. Что касается Сулье и Эжена Сю, достаточно вспомнить ту дистанцию, которая отделяет всезнающего и всевидящего черта или Родольфа от остальных, обыкновенных людей, действующих так, как если бы они были слепы, оступающих на каждом шагу, терпящих все время урон и даже гибнущих от собственного неразумия и неадаптивности.

том, что автор и выходит за пределы моноцентрической формы, за пределы жизни Фабрицио, и пытается вместе с тем сохранить за Фабрицио центральное положение в произведении.

11

Произведения Бальзака, написанные им в 1836—1849 годах, не случайно вызвали такую бешеную травлю со стороны буржуазной критики, обвинявшей писателя в «безнравственности» его романов. Бальзак посягнул в них не на отдельные пороки и противоречия буржуазного общества, которые, казалось, можно было бы и преодолеть, а на самое уязвимое в нем — его внутреннюю, классовую расщепленность. Увидев в нем наличие «двух наций», богачей и бедняков, крупных собственников и относительно неимущих людей, «пролетариев»<sup>1</sup>, он обнаруживает, что «низы» представляют собой весьма мощную силу. Ранее усилия Бальзака были сосредоточены на том, чтобы показать «натиск» буржуазного «выскачки» на дворянство, как писал об этом еще Энгельс, показать, как современное общество «обуржуазивается», как буржуазия завоевывает его, устанавливая в нем единую мораль. Теперь его внимание привлек натиск на буржуазию и срастающееся с ней дворянство со стороны народных масс, со стороны крестьянства и городских бедняков. Уже не различие между общественными силами, когда-то составлявшими «третье сословие», занимает его теперь, не противостояние этих сил, как в «Полковнике Шабере», а неизбежность их столкновения.

Это не значит, впрочем, что Бальзак мыслит себе народные массы в какой-то изоляции от буржуазии, что он, характеризуя их существование, отвлекается, подобно Жорж Санд, от существования буржуазного класса. Нет, он прекрасно учитывает влияние буржуазии на ту часть народных масс, которая находится к ней всего ближе, — на мелких собственников. Если Жорж Санд считает удельный вес буржуазии в общественной жизни страны в сравнении с народными массами и дворянством не столь уж серьезным («Мельник из Анжибо» и «Грех господина Антуана»), то Бальзака не покидает

---

<sup>1</sup> Так Бальзак называл «низы» в «Крестьянах».

в 40-е годы возникшая еще в 1833 году, в период создания «Эжени Гранде», уверенность в том, что «учение» о «достижении земного рая роскоши и наслаждений» «перейдет от буржуазии к народу», то есть мысль о буржуазном перерождении нации. Продолжая и в 40-х годах трезво оценивать угрозу со стороны буржуазии, писатель, однако, признает весьма важным, что у нее появляется значительно более грозный противник, чем дворянство, противник, растущий снизу. Недаром в его произведениях 40-х годов изображение общественных «низов» как самостоятельной социальной силы впервые приобретает такую важную роль.

Вместе с этой новой темой в творчестве Бальзака также впервые появляется и категория будущего, которая оказывается столь существенной для структуры «Человеческой комедии». Мысль о будущем, пусть и не успевшая подчинить себе и охватить все произведения зрелого Бальзака, освобождает, во всяком случае, «Человеческую комедию» от упреков в бесперспективности и делает понятным, почему Бальзак и в 1840, и в 1842, и в 1846 годах так яростно отбивается от обвинений в абсолютном скепсисе и нигилизме. Категория будущего находит свое воплощение у Бальзака в фигурах Мишеля Кретьена и Низрона. Следует учесть, что персонажей, подобных им, не было ни в одном произведении Бальзака 20-х и первой половины 30-х годов, ибо эти произведения в самом деле содержали тенденции бесперспективного взгляда на мир.

Наличие в «Человеческой комедии» общественных низов как грозной социальной силы, а также мысли о возможности выхода из современного состояния общества определили путь Бальзака как художника во второй половине 30-х и в 40-х годах. От произведений, в которых изображается социальная борьба, но в которых народ действует еще анонимно или полуанонимно («Музей древностей», «История величия и падения Цезаря Бирото»), Бальзак не случайно переходит к произведениям, изображающим представителей будущего («Утраченные иллюзии», «Крестьяне») и одновременно с этим — прямое выступление народных масс, выступление социальных «низов» против «верхов» («Пьеретта», «Кузина Бетта», «Кузен Понс», «Крестьяне»).

---

*Глава XIII*  
**«МУЗЕЙ ДРЕВНОСТЕЙ»**

1

Первым произведением, в котором отчетливо проявились черты нового этапа в творчестве Бальзака, была его повесть «Музей древностей». Писатель приступил к работе над ней еще летом 1834 года, начало ее было опубликовано в марте 1836 года в «Кроник де Пари», а в сентябре — октябре 1838 года газета «Конститусьонель» напечатала продолжение и окончание повести, названной здесь «Провинциальным соперничеством». Отдельным изданием «Музей древностей» вышел в 1839 году.

Годы, к которым относится опубликование «Музея древностей», характеризуются укреплением буржуазного строя во Франции и в то же время все нарастающим обогащением буржуазии и обнищанием народных масс страны, нарастающим недовольством деятельностью правительства. А последнее, пусть и не в столь оголтелой форме преследований и репрессий, как в 1834—1835 годах, проводило и теперь свою политику в духе, угодном буржуазии и враждебном народным массам.

Для «Музея древностей» очень важно, что Бальзак продолжает не принимать Июльскую монархию, придерживается резких антибуржуазных позиций. Кстати говоря, именно поэтому мы, при предварительном ознакомлении с повестью, не обнаруживаем в ней никаких принципиальных перемен по сравнению с предшествующим

щими ей произведениями. Между тем эти перемены все же имеются и делают «Музей древностей» глубоко отличным от произведений Бальзака первой половины 30-х годов.

Отсутствие в «Музее древностей» каких-либо тенденций к примирению с действительностью полнее всего выражается в том, что современность раскрывается в повести как сфера междоусобной борьбы. Ибо Бальзак не просто противопоставляет друг другу буржуазию в лице Круазье и дворянство в лице д'Эгриньона, как он это делал ранее. Он видит не только различия, но и борьбу между ними. Без мотива борьбы не обходились, правда, и более ранние представления Бальзака об изображаемом мире. Так, викарий Трубер третировал аббата Бирото в «Турском священнике», Феликс Гранде сокрушал сомюрских буржуа-виноделов и парижских буржуа — кредиторов брата. Но речь шла при этом лишь о реализации личного преимущества Трубера или Феликса Гранде. Противоречия между ними и их противниками были противоречиями личного порядка. Существенных различий в социальном положении между ними не было. И Трубер и Бирото — оба принадлежали к одной и той же социальной группе, к духовенству, причем аббата Бирото поддерживало провинциальное дворянство, политически не менее консервативное, чем та иезуитская организация, на которую опирался Трубер. Точно так же Феликс Гранде и обижаемые им представители парижской и сомюрской буржуазии не принадлежали к различным общественно-политическим лагерям. В «Музее древностей» мы обнаруживаем новое понимание борьбы. Она утрачивает личный характер. В связи с этим изменяется и представление об обществе. В «Турском священнике» и «Эжени Гранде» общество, хотя и не казалось однородным, во всяком случае, не содержало в себе явлений, которым нет места рядом, которые не могут мирно сосуществовать. В «Отце Горио» шла речь уже не о мирном сосуществовании различных частей общественного целого. Они вступили в состояние вооруженного, недоброжелательного нейтралитета. Достаточно сравнить отношения между аристократическим кругом виконтессы де Босеан и банкирским кругом баронессы де Нусинген, между Горио и Нусингеном, между Вотреном и Горио. Но все же и здесь от-



крытой борьбы между отдельными участками общества по сути дела не было. А вот в «Музее древностей» общество предстало как целое, раздираемое на части внутренним конфликтом, сохраняющее единство не по существу, а лишь внешне, по видимости.

Отказ Бальзака в «Музее древностей» от какого-либо примирения с действительностью и даже значительно более резкое отрицание существующего находит свое выражение и в том, что, в отличие от произведений 1830—1835 годов, здесь нет изображения гигантских явлений. Во враждебном мире, мире дю Круазье, Ронсере, Соважо, не случайно действуют весьма обыкновенные и несложные люди; совершенно не имеют распространения исключительная ловкость и предприимчивость, редкая сообразительность и активность, как это встречалось в романах и новеллах первой половины 30-х годов. Круазье рядом с Гобсеком, с Феликсом Гранде, с Вотреном, с Трубером выглядит весьма мизерным. Это мелкий интриган, козни которого довольно легко раскрывают другие, в то время как замыслы Гобсека, Феликса Гранде, Вотрена и даже Трубера были почти всегда окружены ореолом таинственности. Дю Круазье к тому же преследует своих противников, исходя из личной обиды, которую они когда-то ему нанесли, не может забыть, что д'Эгриньоны отказались выдать замуж за него — разночинца — сестру маркизы, а затем не допустили его — также как разночинца — в свой салон. Правда, чувство обиды руководило врагами героя и ранее, в «Турском священнике» и в «Полковнике Шабере». Графиня Ферро ожесточилась против Шабера именно после того, как он напомнил ей об ее «позорном прошлом»: она была проституткой. В действиях Трубера против аббата Бирото так же большую роль играла обида, затаенная им против Шаплу, друга Бирото. Но месть, которую осуществляли в отношении своих противников Трубер и графиня Ферро, была настолько несоразмерна обиде по своим грандиозным масштабам (они ведь фактически добивались полного уничтожения аббата Бирото и Шабера), настолько превосходила первоначальные чувства графини Ферро и Трубера, что самый факт обиды в дальнейшем ходе событий невольно забывался.

Еще более отчетливо гигантское превосходство врага над его окружением проявлялось в образах Гранде,

Вотрена, Гобсека (во второй редакции новеллы 1835 года). Образы эти значительно отличались от образов антиквара из «Шагреновой кожи» или от Гобсека в «Опасностях беспутства» (1830). Но они все же не допускали в свой состав ничего мизерного. Бальзак подчеркивал в них связь с обыкновенными людьми, но в них самих никогда не видел заурядных явлений. А вот Круазье ничтожен не только в истоках своих действий, в чувстве мести, из которого проистекают его поступки, но и на всем протяжении романа. Он использует пороки, слабости молодого д'Эгриньона, толкает его на подлог, а в конце повести оказывается весьма доволен, что Викторньен д'Эгриньон женится на его племяннице, и даже закрепляет за последней все свое состояние. Он, таким образом, чрезвычайно быстро остывает от своей ненависти. У него отсутствуют могучие и постоянные страсти, движущие Феликсом Гранде, Трубером, Вотреном. Он, правда, заявляет в разговоре с Шенелем, что в своей борьбе с д'Эгриньонами защищает дело народа, выступает против сословных привилегий. Но все эти заявления, как указывает и сам Бальзак, только маскируют узколичные интересы дю Круазье.

Несмотря на всю свою «сниженность», дю Круазье представляет, однако, в «Музее древностей» довольно внушительную силу. С ним приходится считаться как с опасным противником. Чтобы одержать над ним верх, Шенель вынужден напрячь всю свою сообразительность, пустить в ход все свои связи. Сила же и значительность приходят к дю Круазье только потому, что он опирается на других, на Ронсере, Соважо, организует совместный с ними заговор против д'Эгриньонов. Враждебный мир уже не рисуется Бальзаку как некое чудодейственное явление или же некая монолитная сила, которую ничем не сокрушишь. Сила его всего-навсего в том, что он представляет собой группу, коллектив.

Если так обрисован в «Музее древностей» враждебный мир, то и положительный герой повести Шенель не противостоит враждебному миру в одиночку. Он выступает против своих врагов вместе со всей средой. Он опирается на соглашение с женой Круазье, тайной роялистской, на устную договоренность со следователем Камюзом, на поддержку парижской аристократки герцогини де Мофриньез, на помощь самого короля, который присы-

дает ему для спасения Виктюрье́на деньги из своей личной шкатулки. Только при посредстве всех этих сторонников Шенелю удастся нанести решающий удар дю Круазье, отклонить от Виктюрье́на угрозу судебного приговора. Рассказывая о столкновении Шенеля с дю Круазье, Бальзак утверждает, что борьбу можно по-настоящему вести не один на один и не одному против всех. Решает дело не стычка отдельных лиц, не выступление одиночки против общественной системы, а наличие в обществе классов и их борьба между собой. Имея в виду каждый свои личные замыслы, персонажи преследуют цели, выходящие за пределы их узколичных желаний, стремятся или сокрушить, или поддержать дворянский дом д'Эгриньонов. Персонажи не просто представляют ту или иную группу, партию, но активно поддерживают ее своими действиями, своим участием в общественной борьбе. В этом заключается то новое, что отличает «Музей древностей» от предшествующих произведений Бальзака.

## 2

Бальзак возвращается в «Музее древностей» к тем поискам положительного героя, положительных сил действительности, которые определяли его творчество до 1834 года и способствовали созданию таких образов, как Юло, Рафаэль де Валантен, Шабер, отчасти Эжени Гранде. В 1833—1835 годы (а может быть, уже в 1832 году, если иметь в виду «Турского священника»), в годы создания «Эжени Гранде» и особенно «Отца Горио» и «Папаши Гобсека», эта тенденция была ослаблена. Можно вспомнить историю самой Эжени Гранде, точнее, конец ее истории, который несколько снижал образ героини, а также жизненные пути Горио и Растиньяка. И вот в «Музее древностей» Бальзак снова пытается обнаружить в мире явления, которые этой разоблаченной, отвергнутой действительности можно было бы противопоставить. Сам факт создания образов старого маркиза д'Эгриньона, его сестры Арманды д'Эгриньон, его управляющего Шенеля определяется именно этим стремлением Бальзака к поискам положительного героя. Недаром именно в Предисловии к «Музею древностей» он выдвигает необходимость для писателя наряду с реаль-

ными персонажами вводить персонажи вымышленные, в которых олицетворяются «наши» (то есть авторские.— Д. О.) «чувства» и «надежды», и утверждает даже, что без такого рода дополнения невозможно подлинное искусство.

И здесь следует вспомнить о глубоком и принципиальном различии между Бальзаком и Шарлем де Бернаром, писателем, которого считали его учеником, автором повести «Сорокалетняя женщина» и романа «Жерфо», появившихся почти одновременно с «Музеем древностей», в 1838 году. Бернар является учеником и продолжателем Бальзака в том смысле, что он обнаруживает в основе поведения своих персонажей грубые материальные импульсы, интересы карьеры, богатства, благополучия, ограничивает их внутренний мир думами о наследстве, богатой женитьбе, должности депутата. Но, «снижая» своих персонажей, Бернар отвергает одновременно с этим и возможные скептические и нигилистические выводы в отношении современного общества. Он не видит в «огрубелости» и «сниженности» своих действующих лиц ничего трагического, рассматривает все это как нечто само собой разумеющееся. Он никак не подчеркивает различия между положительными героями и окружающими их персонажами, не желает представлять одних «жертвами», других «притеснителями» или «насильниками», как это делал Бальзак еще в «Полковнике Шабере», в «Турском священнике», в «Эжени Гранде». Бернар как бы заявляет о полном тождестве и сходстве своих центральных героев со средой, как бы указывает на то, что центральные герои столь ограничены интересами и кругозором среды, что они никоим образом не превышают ее весьма среднего уровня.

Как бы то ни было, но образы положительных персонажей в «Музее древностей» в большинстве своем представляются значительно более ~~сильными~~ ~~сильными~~ в своем внутреннем содержании, нежели те же Шабер, Эжени Гранде и отчасти Рафаэль де Валантен. В ограниченности положительных персонажей «Музея древностей» сказывается ослабление революционного движения в стране в годы создания повести. Это же обстоятельство в сочетании с усилением буржуазии как класса придает антибуржуазной направленности Бальзака особый характер, точнее, поддерживает в писателе легитимистские настроения.

Хотя эти настроения и зародились у него в 1832—1833 годах, но в то время не оказывали особого влияния на его художественные произведения. В самом деле, в «Турском священнике» и в «Полковнике Шабере» легитимизм Бальзака почти не проявлялся, что же касается вещей 1833—1835 годов — «Эжени Гранде», «Отца Горю», «Поисков абсолюта», — то в них он вовсе отсутствует. Единственным произведением того времени, в котором легитимистские идеи Бальзака нашли более или менее полное воплощение, был роман «Сельский врач» (1833). В 1836—1838 годах, как показывают статьи Бальзака о международном положении Франции (1836) и по истории Франции (1837), можно отметить некоторое оживление симпатий Бальзака к легитимизму, вызванное полной бесперспективностью политической ситуации тех лет, когда казалось, что развитие французского общества зашло в тупик, что новый общественный подъем невозможен. Подобные настроения полностью определяют направление поисков положительного героя в «Музее древностей» исключительно среди людей, взирающих на современность из прошлого, среди людей, критикующих существующую действительность справа.

Но своеобразие «Музея древностей» в том и состоит, что нотариус Шенель, положительный герой повести, противопоставлен не только вражескому лагерю, лидерами которого являются дю Круазье и Ронсере, но и своим единомышленникам, в частности — маркизу д'Эгриньону. А сам маркиз д'Эгриньон, другой положительный герой повести, оказывается по сути лишь претендентом на роль положительного героя. Шенель, кроме того, далек от подлинно образцового героя. Легитимистский лагерь подвергается в лице Шенеля и маркиза глубокой критике. Бальзак как бы говорит всем ходом «Музея древностей», что отрицание настоящего никогда не превращается у него в апологию прошлого, отрицание буржуазии — в оправдание дворянства.

И самое главное — это то, что все положительное в Шенеле идет не от его продворянских взглядов, а от принадлежности к незнатным людям. Если Бальзак под влиянием общественно-политической ситуации 1836—1838 годов отвергает возможность прямого изображения в качестве положительного героя человека из народа, то он не допускает на эту роль и людей из господствующей

щих классов, а в персонажах, близко стоящих к этим классам, именно эту близость считает главным их недостатком. Он производит суд над такого рода людьми с точки зрения, приближающейся к демократической<sup>1</sup>. Он смотрит глазами трудовых людей и на Шенеля, положительного героя повести, и на маркиза д'Эгриньона, претендента на эту роль.

### 3

Маркиз д'Эгриньон резко отличен от тех дворянских персонажей Бальзака, которые, подобно де Трайлю, Растиньяку, усвоили буржуазный принцип: «деньги превыше всего». Путь, который приняли г-жа Эвангелиста и ее дочь в «Брачном договоре» (1835), путь, который в «Отце Горио» был признан само собой разумеющимся виконтессой де Босеан (стоит вспомнить буржуазные принципы поведения, которые она внушает Растиньяку), абсолютно неприемлем для маркиза.

Еще в годы Империи значительная часть дворянства «пошла на службу к Наполеону... породнилась с семействами новых богачей... связала свою судьбу с Империей... вернула себе состояние и получила обратно свои поместья и леа». Маркиз тогда уже оказался в числе тех, кто «остались верны изгнанной аристократии и павшей монархии». Впоследствии он «не пожелал участвовать в обновлении нравов, которые хотел произвести Людовик XVIII», и «спокойно остался в стороне». Он примкнул к ультрароялистам, к тем, кто стоял за полное возвращение к дореволюционным порядкам. Покровительство дворянству со стороны правительства Реста-

---

<sup>1</sup> Бальзак действует совершенно вразрез со своим «учеником» Бернаром, который в «Сорокалетней женщине» избегает выходить за пределы «избранного» круга, дворянства, а в «Жерфо» если и касается людей из мелкой буржуазии, персонажей, занимающихся ремеслами (Ламберминье) или близких к сельской интеллигенции (Русселе), то помещает их лишь в глубине сцены, на периферии основного сюжета, поручает им только второстепенные роли и изображает их к тому же явно неприязненно, в виде негодяев, наглецов; у Ламберминье он отмечает «злое выражение лица», «злые глаза», «ненавидящий глаз», художник Марильяк усматривает в нем сходство с Иудой у Леонардо да Винчи.

вращий он считал явно недостаточным и ожидал, что ему вместо «возмещения убытков», понесенных в годы революции, «возвратят все его огромное состояние». Маркиз осуждал правительство Бурбонов за то, что оно «оставило в пренебрежении» тех дворян, которые в свое время со шпагой в руке противостояли буре. «Было очевидно,— заключает Бальзак,— что вера маркиза в королевскую власть поколеблена».

Бальзак чрезвычайно ценит упорство и непреклонность маркиза д'Эгриньона, восхищается цельностью его образа, тем, что он не способен ни на какие сделки, компромиссы. Он именуется «лучшим образцом рыцарской чести». Типичным для него объявляется «непоколебимая верность своим взглядам» и «рыцарская шепетильность». Бальзак пишет о популярности маркиза, «снискавшего искреннее восхищение окружающих», «заслужившего уважение всего городка».

Идеализация маркиза, однако, у Бальзака только частична, и она сопровождается столь значительными оговорками, что оказывается в конце концов несостоявшейся. Существенна для интерпретации образа маркиза характеристика салона его сестры, в котором собираются дворяне, так и не признавшие революцию. Определяющим для салона является его архаичность, характеризующаяся как нечто отрицательное, даже комическое<sup>1</sup>. Салон именуется в повести «музеем древностей». На молодого Блонде он производит впечатление чего-то «стоящего на грани действительности и фантазии», «театрального» и «неестественного». Его посетители внушают Блонде больше «ужаса», нежели образы, созданные «мрачной фантазией Гофмана или Матюрена». Их «изрытые морщинами лица» напоминают ему «деревянные лица шелкунчиков», их «восковая кожа», «угасшие взгляды» наводят его на мысль о «разбуженном кладбище мертвецов». Бальзак жалеет, что разговоров, которые велись в салоне д'Эгриньонов, «не услышал какой-нибудь драматург» — он написал бы «правдивую комедию».

---

<sup>1</sup> Весьма примечательно, что в буржуазном литературоведении мы не встретим даже и намека на комическое в образе маркиза д'Эгриньона (см., например, E. Preston, *Recherches sur la technique de Balzac*).

Характеристика салона д'Эгриньонов бросает косвенный свет и на самого маркиза, выделяет в его облике черты, умаляющие вызываемое им восхищение. И здесь следует учесть, что если Бальзак и пытается возвысить образ маркиза, то он раскрывает его в постоянном сопоставлении с переменами, совершившимися в стране. Последние же подчеркивают, до какой степени маркиз отстал от развития окружающей его жизни. Стойкость маркиза, верность его своим убеждениям, честность, неподкупность, поразительная цельность и последовательность сосуществуют в нем с предельной инфантильностью, почти детским упрямством, потрясающим непониманием отношений между людьми, установившихся в результате революции. Конечно, образ маркиза, поскольку последний является положительным персонажем, содержит в себе черты «прекрасного». Но эти черты становятся заметны, если их изолировать от остальных его особенностей, если забыть крайнюю отсталость маркиза от века и, как следствие этой отсталости, его предельную духовную слепоту. Ибо, находясь во власти иллюзий и своих верований, он не видит реальных людей, замечает в них только то, что позволяют заметить его принципы. В общественных отношениях, институтах, создавшихся после 1789 года, маркиз обращает внимание только на то, что напоминает ему о дореволюционных временах. Революцию 1789—1794 годов он называет не иначе, как «смутой», в революционерах видит «бунтовщиков». Избирательные коллегии он принимает по-дореволюционному за «собрания представителей от сословия», департамент по-прежнему именуется «провинцией», профектуру — «интендантством», император Наполеон для него «господин Буонапарте». Очень любопытно, что ультрароялистские газеты «Котидьен» и «Газет де Франс», которые являлись в условиях Реставрации знаменосцами крайней реакции, представляются маркизу «полными еретических и революционных идей». Это лишний раз подчеркивает, насколько маркиз не способен нормально воспринимать происходящее и насколько сам Бальзак далек от того, чтобы полностью принимать маркиза.

Пренебрежение реальной обстановкой наиболее выпукло проявляется в отношении маркиза к Шенелю, который был до 1789 года управляющим имениями д'Эг-



риньонов, а за годы революции стал нотариусом. В глазах маркиза «официальное положение нотариуса» не имеет «решительно никакого веса». Маркизу кажется, что Шенель «по-прежнему его слуга, только переряженный нотариусом». Смена исторических периодов представляется ему сменой внешности, костюмов, а не изменением существа дела. Шенель остается для него «чем-то средним между ребенком и слугой», между «вассалом и крепостным». Привязанность, которую он питает к Шенелю, по словам самого Бальзака, «сильно напоминает любовь хозяина к собаке». Это последнее замечание стоит удержать в памяти. Пренебрежение к реальной обстановке сочетается у маркиза с исключительно высокомерным отношением ко всем людям, если только они не принадлежат к дворянскому сословию. Маркиз как бы не удостаивает обратить внимание на людей, составляющих большинство нации. Он ставит себя «превыше всех сословий», точнее,— «превыше» «третьего сословия». Его авторитет в «местном населении» поддерживается невежественностью и неразвитостью последнего. Маркиза «почитают» так же, как почитают «суеверия» или «стату девы Марии, исцеляющую от зубной боли».

Особая опасность дворянского чванства маркиза заключается, впрочем, для Бальзака не в самих по себе аристократических предрассудках. Их опасность в том, что они ведут, как это на первый взгляд ни странно, к примирению с буржуазным обществом и его верхушкой.

Опасность эта особенно наглядно видна на судьбе сына маркиза, Викторньена д'Эгриньона, который является воплощением убеждений своего отца. Викторньен как бы на практике осуществляет идеалы последовательного, ортодоксального легитимизма. Против этих идеалов Бальзак ополчился еще в 1832—1833 годах.

#### 4

Бальзак не скупится, характеризуя Викторньена, на множество весьма положительных оценок. Он не забывает отметить его стройность, ловкость, «белизну его кожи», его «удивительную способность все усваивать», «отличную память». Наряду со всем этим Бальзак говорит о «слабой натуре» Викторньена, о «какой-то непо-

нятной незавершенности» этой природы, о «злокачественном безволии», которым была «поражена» самая «сердцевина его души». Внутренняя раздвоенность — черта Викторьена, на которой Бальзак специально останавливается, — приводит к тому, что «верные» и «меткие» суждения не мешают ему поступать в большинстве случаев «неосмотрительно и дурно». Какое-либо «разрастающееся» в душе Викторьена «желание» «обволакивает ясные и светлые просторы» его сознания настолько, что временами он «впадает в какое-то слабоумие». Основная причина внутренней деградации Викторьена — в воспитании, которое он получает от своего отца, от тетки, от шеваляе де Валуа и которое извращает его природные данные. Это воспитание вызывает решительное осуждение со стороны Бальзака, несмотря на легитимистские симпатии писателя. Ибо воспитатели Викторьена желали только, чтобы юноша проникся стремлением «поддержать славу своего исторического рода».

В воспитании этом содержалось пренебрежение к переменам в обществе, наступившем после 1789 года, и оно не могло вызывать сочувствия Бальзака, ибо он прекрасно понимал, что оно «обособило юношу от других людей и скрыло от него истинный характер времени». Так, современные судебные учреждения, представлявшие собой весьма влиятельное явление, не были, по мнению Викторьена, страшны для него; он был склонен «подчиняться только нормам аристократического кодекса» и «презирал новые законы», то есть законы, созданные в годы революции и Империи. На людей недворянского сословия он смотрел как на «существа низшей породы». У дворянина по отношению к ним, считал он, не было «никаких обязанностей», в то время как они были «обязаны его почитать». Следуя внушенным ему идеям, Викторьен «порицал» людей «простого звания» как раз за то, что для самого себя считал «вполне дозволенным развлечением», то есть полагал, что дворянин, который на самом деле уже не играл первой роли в современном обществе, может вести себя как победитель.

И уже не просто не вызывало сочувствия, а прямо раздражало Бальзака воспитание Викторьена тем, что оно прививало юноше «аристократический культ собственного «я», который побуждал его «следовать лишь своим прихотям». Викторьен не только полностью пре-

вращался в представителя замкнутой социальной группы, но и усваивал буржуазное отношение к миру, привычки нового господствующего класса. Именно в этой связи более всего возмущало Бальзака в Викторьене то, что он, под влиянием внушенных ему идей, привык «судить о фактах не по их социальному значению, а с точки зрения их выгоды для него», «расценивать все явления жизни сообразно с тем удовольствием, которое они ему доставляли», находить «хорошими те свои поступки, которые приносили ему пользу». С точки зрения своих личных интересов, а не интересов рода рассматривает Викторьен и свое «знатное происхождение»: он видит в нем лишь «ступеньку, годную для того, чтобы подняться над остальными людьми».

Аристократическое воспитание, поскольку оно протекает в условиях буржуазного общества, вместо того чтобы возвысить Викторьена над личными интересами и пробудить в нем «силу скрытой гордости», лежащую в основе «поступков великих людей», наполняет его душу даже не гордостью, а «тщеславием». В нем развивается «неукротимая, бешеная жажда наслаждений», он до такой степени проникается «любовью к жизни», что «готов даже на низость,— лишь бы сохранить ее»; его путешествие в Париж кончается тем, что он становится преступником, подделывает вексель. Аристократическое воспитание, способствуя душевной деградации Викторьена, превращает его, таким образом, в «последовательного эгоиста». Оно приводит его к сближению с аристократами, развращенными буржуазным обществом. Бальзак не случайно замечает про него, что он «сделался одним из наиболее ужасных и распространенных в обществе типов». Так, человек, воспитанный маркизом д'Эгриньонном, абсолютно чуждым современности, оказывается одним из наиболее типичных для нее деятелей. Судьба Викторьена свидетельствует о том, что ортодоксальный легитимизм, не ограниченный достаточно внушительными оговорками демократического порядка, не осложненный признанием завоеваний революции, неизбежно ведет в условиях буржуазного общества к капитуляции перед буржуазной идеологией. Ибо ортодоксальный легитимизм является, несмотря на всю свою антибуржуазность, идеологией господствующего класса.

Это дворянская идеология, которая не только не противоречит консолидации крупных собственников в единый блок против народа, но еще облегчает ее.

Впрочем, сомнения Бальзака в «Музее древностей» не ограничиваются ортодоксальным легитимизмом. Он начинает сомневаться в правильности своих собственных попыток сочетать легитимистские идеи с демократическими, к чему он стремился в статьях 1832 года, а также в писавшихся одновременно с «Музеем древностей» статьях 1836—1837 годов. Сомнения эти концентрируются в центральном образе повести — Шенеле.

## 5

Образу Шенеля принадлежит центральное место в «Музее древностей» уже потому, что он является фактическим покровителем обоих д'Эгриньонов, ибо сами они не способны отстоять себя. Шенель превосходит их своим знанием и пониманием окружающего мира. Этот его высокий интеллектуальный уровень объясняет во многом и успешность его борьбы с главным противником — с дю Круазье. Широкий кругозор Шенеля определяется структурой его характера, точнее, соотношением характера и окружающего реального мира. И здесь весьма существенным оказывается различие между характером Шенеля и характером маркиза д'Эгриньона.

Бальзак раскрывает характер маркиза совершенно реалистически, видя в нем производное от сложной комбинации явлений действительности. В характере маркиза воплотились интересы провинциального дворянства, с их чрезвычайной узостью и ограниченностью. Подавляющее большинство современных ему исторических событий прошло мимо сознания маркиза — оно ограничено определенной точкой зрения на события, людей и вещи, оно, подобно своего рода шорам, не допускало к нему многих впечатлений, идущих от действительности. Эта замкнутость сознания маркиза еще усугубляется тем обстоятельством, что окружающие оберегают его от каких-либо новых впечатлений, идущих извне, поддерживают в нем иллюзии, которыми он отгородился от жизни. Маркизу остаются неизвестными положе-

ния сына в его родном городке, а также все случившееся с Виктюрьеном в Париже, в частности его подлог.

В отличие от д'Эгриньона, характер Шенеля складывается под воздействием значительно более широкой и объемной действительности. Характер же маркиза складывается под влиянием определенных идей, действительности, уже оформленной в определенные принципы. Характер Шенеля формируется впечатлениями, идущими от самой действительности, от процесса ее перестройки. Любопытно значение, которое придает Бальзак всесторонней осведомленности Шенеля в окружающем. Он специально говорит о «знании жизни» и «деловом опыте», отличавшем Шенеля, о его «наблюдательности, настороженной и подозрительной». В другой раз он называет его «ясновидцем», а также рассуждает о том, что Шенель «обладал здравым смыслом и приобрел... обширный опыт, ведя дела большинства видных семей департамента».

Обращая внимание на все эти особенности Шенеля, Бальзак подчеркивает его интерес к тому, что совершается во внешнем мире. Шенель, прежде всего, «не разделяет иллюзий» маркиза и окружающих его людей. Он видит далее, как результаты революции воплощаются в повседневной жизни Франции, как «революция от разрушительных деяний 1793 года... перешла к мирному осуществлению идей, некогда освятивших эти грозные события». Он не может не считаться с «мощным движением умов», не признавать «великих перемен, вызванного ростом промышленности и новыми нравами». Он понимает, что «революция определила сознание нового поколения», чувствует, что «совершившееся необратимо», считает, что переход земли к третьему сословию и ликвидация абсолютной монархии «затронули интересы слишком многих, чтобы заинтересованные позволили уничтожить плоды этих действий». Он «осязает реальность фактов».

Органическая связь с действительностью, прозорливость и трезвость Шенеля дают ему возможность бороться с дю Круазье, ибо он видит слабые стороны его и людей, разделяющих его убеждения,— председателя суда, товарища прокурора и других судебных чиновников. Понимая, что всеми ими «руководят страсти и ко-

рыстные интересы», он проникает «испытующим взором» в «тайны их честолюбивых помыслов», выясняет, «каким путем можно на них воздействовать».

Для правильного понимания образа Шенеля следует учитывать, что действительность раскрывается в «Музее древностей» в ее историческом развитии. Сектора и ярусы ее принадлежат различным периодам этого развития. «Да вы, я вижу, просто безумцы,— заявляет герцогиня де Мофриньез сестре маркиза д'Эгриньона,— вы застряли где-то в пятнадцатом веке, в то время как мы находимся в девятнадцатом». В этих словах заключена едва ли не основная идея «Музея древностей», который по своему последовательному историзму представляет собой серьезный шаг вперед по сравнению с предшествовавшими произведениями Бальзака, хотя в некоторых из них, особенно в «Отце Горио», в «Эжени Гранде» и в «Полковнике Шабере», элементы исторического изображения мира уже присутствовали. Историзм «Музея древностей» отличается от концепции истории реакционных романтиков, с которыми Бальзак в первой половине 30-х годов боролся, противопоставляя их обращению к старине — изображение современности («Шагреновая кожа», «Турский священник», «Эжени Гранде» и др.). Но даже в этой борьбе Бальзак никогда не смыкался с бытовым реализмом типа Поля де Кока. Если последний изображал современность как своеобразное гармоническое состояние, то Бальзак подчеркивал дисгармоничность современной жизни («Шагреновая кожа», «Полковник Шабер», «Папаша Гобсек»). В «Эжени Гранде» и в «Отце Горио» действительность приобрела исторический аспект. В тесной связи с историческим развитием страны показывались здесь жизненные пути Феликса Гранде и Горио. Но Феликс Гранде, хотя и являлся носителем новых общественных форм, не имел в качестве своих врагов лидеров старой формации. В романе не было борьбы нового со старым. Горио, хотя и представлял определенную стадию развития общества и был противопоставлен лидеру другого ее этапа — Во-трону, все же, как и Феликс Гранде, не находился с Во-треном в борьбе. Гранде к тому же, выступая против старого, не был положительным героем романа, а Горио, обладая отдельными положительными чертами, защищал старое, новое же было представлено в романе

отрицательным персонажем — Вотреном. Новое не казалось, таким образом, явлением более совершенным, нежели старое. Бальзак в понимании истории оставался в ту пору еще все-таки близок к реакционным романтикам, для которых фактически отсутствовала весьма важная для историзма категория — категория «нового», их историзм был обращен в прошлое.

Реакционные романтики с их псевдоисторизмом, если судить хотя бы по циклу новелл Виньи «Стелло» и по его роману «Сен-Мар», полагали, что современность не содержит в себе ничего нового по сравнению с прошлым. С их точки зрения, все то, что имеется в современности, уже было налицо ранее. Именно поэтому в «Сен-Маре» столкновение Ришелье и его сторонников с Сен-Маром и его друзьями модернизировалось, трактовалось как схватка буржуазной партии с феодальной, а положение Чаттертона (из цикла новелл «Стелло») в буржуазной Англии весьма напоминало положение Жильбера в дореволюционной Франции, во времена абсолютизма. Тем самым Виньи как бы подчеркивал, что ничего после буржуазной революции не изменилось.

А вот у Бальзака, как о том свидетельствовали уже образы Феликса Гранде, Вотрена и Растиньяка, Гобсека и Трубера, современность содержит в себе нечто новое, не являющееся повторением прошедших времен. Своеобразие «Музея древностей» по сравнению с «Отцом Горио» состоит в том, что в повести настоящее уже не трактуется только как продукт распада старых общественных форм и отличается от старого не только большей своей противоречивостью, не только тем, что оно насыщено контрастами, борьбой. Оно представляется, несмотря на все это и несмотря на многочисленные утраты положительного, все-таки значительно более совершенным, чем старое. На пути к признанию всего этого Бальзак находится, создавая образ центрального героя «Музея древностей».

Для Шенеля вполне закономерно постоянное ощущение, что он живет и действует совсем в новую, не только отличную от прежнего, но и гораздо более демократическую эпоху, когда на арене истории действует не одно лишь дворянство, а вся нация. Он не соглашается с сестрой маркиза д'Эгриньон, что дворянин не способен стать правонарушителем в области имущественных отно-

шений или просто уголовным преступником и, подобно королям, может оказаться замешанным лишь в дело о «государственной измене». Шенель допускает правоту слов Арманды лишь в отношении прошлого. «Теперь совсем другие времена!» — заявляет он ей. С осуждением воспринимает он разглагольствования упрямого ультра-роялиста шевалье де Валуа о том, что молодой дворянин должен быть мотом, прожигателем жизни. Шенель называет «подобные теории» «ужасными». Он считает их недопустимыми в «нынешние времена», когда дворянство уже перестало быть привилегированным сословием, когда «исправительная полиция существует для всех». Маркиз д'Эгриньон уверяет Шенеля, что все завоевания революции 1789—1794 годов, все «новшества», которые сам он именует «безумием», «пройдут, как проходили многие другие». В доказательство своих слов маркиз ссылается на гибель империи Наполеона: «Бог смел с лица земли Буонапарте с его армиями и новыми могучими вассалами, сокрушив воздвигнутые им престолы и развевя в прах все его обширные замыслы! Бог освобождает нас и от всего остального». Шенель ничего не может возразить вслух маркизу, прекрасно сознавая, что его не переубедишь. Он только «грустно поникает головой» и про себя замечает: «Не сметет же бог с лица земли всю Францию?»

Новое, пришедшее с революцией, которая отменила феодализм, представляется Шенелю имеющим важное значение не только для буржуазного сектора. Оно отождествляется в его сознании с жизнью всей нации. Шенель противостоит отцу и сыну д'Эгриньонам, людям, сознание которых ограничено интересами узкой социальной группы, как человек, сознание которого отражает интересы всей страны, подавляющего большинства ее населения. На фоне людей измельчавших, оторвавшихся от хода жизни, рядом с впавшим в детство старым маркизом, с опустившимся до положения преступника его сыном, рядом с погрязшим в мелких интригах честолюбцем дю Круазье — Шенель выделяется как грандиозная фигура, хотя и действует, подобно дю Круазье, не одиноко, а вместе со своими сторонниками, как об этом говорилось выше. Значительность Шенеля подчеркивается уже тем, что на протяжении всей повести он сравнивается с различными выдающимися историческими дея-



телями прошлого: Бальзак сопоставляет его то с Наполеоном — первым консулом, выигрывающим битву при Маренго, то с пророками на картинах Рафаэля в Ватикане, то именует его устами Викторюньена «героем из Плутарха». Письмо Шенеля к парижскому нотариусу Сорбе сравнивается с посланием Дедала Икару. «Именно в мифологии, — указывает Бальзак, — приходится искать сравнения, достойные античных доблестей этого человека».

Однако далеко не все «новое» является базой этого величия. Бальзак замечает, что Шенель представляет собой «значительное явление», «безвестного героя частной жизни» только благодаря своему «бесконечному самоотречению», которое наложило на него печать «величия и благородства». Шенель величествен потому, что ему чужды корысть и жажда наживы, движущие буржуазными деятелями вроде дю Круазье. Он величествен именно тем, что жертвует своим состоянием для спасения от тюрьмы и каторги Викторюньена, тем, что остается без копейки денег и умирает не миллионером, как Гобсек или Гранде, а нищим.

## 6

Из всего сказанного не следует, что Бальзак полностью освобождает Шенеля от каких бы то ни было ошибок и слабостей. В последних главах, где проявляется все величие природы Шенеля при его попытке спасти Викторюньена от каторги, как раз возникают сомнения в правильности его поведения. Для того чтобы совладать с врагами, Шенель вынужден прибегнуть к взяткам, интригам, он заставляет жену дю Круазье солгать, фактически подкупает судебных чиновников. И идет он на это все лишь ради Викторюньена, хотя последний в действительности далеко не тот, за кого его Шенель принимает. Он уже развращен буржуазным обществом. Шенель, будучи ослеплен легитимистскими предрассудками, расценивает Викторюньена совсем не так, как подобает гражданину великой демократической страны, он смотрит на него глазами маркиза.

К еще более глубоким сомнениям в правильности пути, избранного Шенелем, приводит самый конец по-

вести, когда мы узнаем, что Викторньен вскоре после смерти отца женился на племяннице дю Круазье. Эта женитьба не означает ничего иного, как примирение с дю Круазье, который заявляет после свадьбы, что «дом д'Эгриньонов не имеет себе равных среди знатных домов Франции». Но тогда оказывается, что победу Шенеля над врагами, спасение им Викторньена от катери вовсе нельзя рассматривать как абсолютное поражение противника. Тогда обнаруживается вся бессцельность борьбы Шенеля с дю Круазье. Победа эта и в момент спасения Викторньена сопровождалась серьезными утратами. Она наступила почти накануне того, как Шенель, предельно истощенный борьбой с дю Круазье, умирает, оставляя дом д'Эгриньонов разоренным, а Викторньена без всяких надежд на будущее. События, завершающие повесть, и в первую очередь женитьба Викторньена подчеркивают еще более ярко, что победа Шенеля была лишь «пирровой победой».

И поражение Шенеля проистекает не столько из его объективной слабости перед всемогущим противником, сколько из неправильного понимания им реальных процессов современности, — такого понимания, которое противоречит его пронизательности, его великолепному знанию всего, что совершается в окружающем мире. И здесь большое значение для полной характеристики Шенеля приобретает и его внутренняя противоречивость. Сознывая, что дореволюционного прошлого не воротить, сознавая силу новой Франции, родившейся в огне революции, он, невзирая на все это, борется за сохранение пережитков дореволюционных времен, исповедует легитимистские взгляды. Эти взгляды существуют у него вопреки его внутренней убежденности в том, что они противоречат действительности и обречены на гибель. Они существуют у него вопреки соображениям, возникающим в его сознании под влиянием внимательного изучения реальной действительности, ее развития и направления этого развития.

Любопытно, что Бальзак не видит в легитимистских взглядах Шенеля явления беспричинного. Он усматривает реальные корни этих взглядов в том, что Шенель одинок, что он любит Викторньена как родного сына. Бальзак пишет про него: «Будучи вдов и бездетен, Шенель в глубине души как бы усыновил Викторньена».

Дворянский дом д'Эгриньонов является для Шенеля своеобразной заменой отсутствующего у него собственного семейного очага. Сам он пишет Сорбье о доме д'Эгриньонов: «Речь идет о большем, чем моя семья, если б я имел ее». Таким образом, уверенность Шенеля в том, что «нищенская жизнь для дворянина — вещь противоестественная», вырастает из реального положения старого нотариуса. Интересно, однако, что положительное ~~в~~ характере Шенеля является итогом его наблюдений над жизнью страны. Его сила и величие заключены в идеях, свойственных гражданину великого государства, в чувствах, которых совершенно лишены оба д'Эгриньона, находящиеся во власти кастового или эгоистического интереса. В то же время отсталость и архаизм Шенеля определяются его узколичными привязанностями. Они коренятся в полубессознательных традициях преклонения разночинца перед вельможами. Над ним тяготеют взгляды, которые ему привиты с детства.

Бальзак, во всяком случае, весьма далек от того, чтобы приветствовать отсталость и архаизм Шенеля. Если он предпочитает Шенеля д'Эгриньону, то лишь потому, что в ортодоксальном легитимизме маркиза совершенно отсутствует учет реальных перемен, которые принесла с собой революция, а они очень существенны для Шенеля. Но и Шенель не может полностью удовлетворить Бальзака, ибо он все-таки стоит на страже пережитков прошлого в современности. Его деятельность этой своей стороной представляется Бальзаку столь же утопической и столь же вредной, как и поведение маркиза д'Эгриньона. И если поведение маркиза заставляет Виктюрье встать на путь приспособления к буржуазному обществу, то деятельность Шенеля, хотя она и не влечет за собой внутреннего перерождения человека в соответствии с новым порядком, все же заканчивается его поражением и подчинением буржуазному строю. И это происходит оттого, что деятельность Шенеля прогноречива и именно поэтому беспомощна. Ибо, хотя он и защищал юношу, которого по-отцовски любит, он вместе с тем защищает не «подавляющую часть населения страны», а всего лишь крупных землевладельцев, в прошлом феодалов, защищает господствующий класс прежнего общества, выступает в защиту людей, которых

представители нового господствующего класса должны будут рано или поздно признать своими союзниками. Финальная женитьба Виктюрье на племяннице дю Круазье представляет именно такое сближение бывших врагов, которое оказалась неспособной предотвратить вся героическая деятельность Шенеля.

Очень важно в этой связи вспомнить, что примирение противников, которым заканчивается «Музей древностей» и к которому объективно приводит деятельность Шенеля, хотя он сам никакому примирению не сочувствует, вовсе не соответствует позиции Бальзака как автора повести. Бальзак совсем не склонен идти на признание правоты буржуазного класса. Следует вспомнить здесь про то представление о расколоте общества на два вражеских стана, которое лежит в основе сюжета «Музея древностей». Писатель весьма пренебрежительно рисует дю Круазье и его единомышленников Ронсере и Соважо, язвительно подчеркивает их мизерность и убогость. Он заявляет именно в «Музее древностей», что буржуазия не желает «признавать собственного ничтожества», что она «все компрометирует и ничего не защищает», что она «оскверняет своими ничтожными страстями великие интересы страны».

Несомненно, что в окружающем мире в годы создания «Музея древностей» Бальзак видит не совсем то, что в 1832—1833 годах, когда в статье «О положении роялистской партии» и «Сельском враче» он создавал собственные вариации на легитимистские темы, когда по сути дела смотрел на положение дел во Франции глазами Шенеля. Взгляды Бальзака 1836—1838 годов содержат в себе не только легитимистские симпатии, именно в эти годы оживившиеся, но и серьезные сомнения в легитимизме вообще. Со временем эти сомнения становятся все сильнее и сильнее, а в 40-х годах достигают своего апогея и вызывают серьезное ослабление легитимистских предрассудков писателя.

---

## Глава XIV

### «ВЕЛИЧИЕ И ПАДЕНИЕ ЦЕЗАРЯ БИРОТО»

#### 1

Роман «История величия и падения Цезаря Бирото» был написан во второй половине ноября — в начале декабря 1837 года и вышел в свет отдельной книгой в издании газет «Фигаро» и «Эстафет» в декабре того же года.

В этом романе Бальзак сохраняет верность основным идейным принципам своего творчества, как они воплотились в его предшествующих романах, повестях и рассказах, — в «Папаше Гобсеке», «Отце Горио», «Эжени Гранде», «Шагреновой коже» и др. Верность эта выразилась в том, что главного врага Бальзак по-прежнему видит в захватившей власть «финансовой аристократии». Именно банкиры и ростовщики, дю Тилье, братья Келлеры, Нусинген, Клапарон, Жигоне и другие являются здесь основными противниками героя. С другой стороны, именно парижский купец Цезарь Бирото, человек, противопоставивший свое поведение поведению финансовых воротил, является центральным героем романа. Ненависть к финансовой аристократии выражается в романе даже более прямо, чем раньше, поскольку именно столкновение с финансовой аристократией оказывается здесь в центре сюжетного конфликта.

Это объясняется тем, что финансовая аристократия, представлявшаяся в 1830—1835 годах одной из наиболее

влиятельных общественных сил, которые боролись за господство в стране, теперь, в 1837 году, предстает в сознании Бальзака силой, победившей всех своих противников и единолично господствующей во Франции. В своем взгляде на современное ему общество писатель остается верен той точке зрения, к которой он пришел в 1834 году, после поражения революционного движения в стране, к моменту создания «Отца Горио».

Но роман о Цезаре Бирото имеет и существенное отличие от «Отца Горио» и больше напоминает создававшийся почти одновременно с ним, в 1836—1838 годах, «Музей древностей»: первоочередная задача состоит не в разоблачении враждебного мира и его представителей, а в углубленном изображении положительного героя. В то время как положительные персонажи, вроде Эжени Гранде, Дервиля, отчасти Горио, или были отодвинуты с авансцены отрицательными персонажами, или же сами наполовину относились к числу отрицательных действующих лиц, образ положительного героя, парижского купца Цезаря Бирото, занимает в произведении еще более ответственное место, нежели образ Шенеля в «Музее древностей». В «Отце Горио» Бальзака интересовали в первую очередь истоки могущества враждебного мира, каким образом он устоял под ударами революционного движения 1832—1834 годов. Теперь Бальзак считает для себя эти вопросы решенными и касается их только мимоходом. Враждебный мир он рисует лишь как противовес герою, но не как самостоятельный объект.

Врагов героя — дю Тилье, братьев Келлеров, Молине и других, хотя они занимают значительное место в романе, Бальзак именно поэтому характеризует лишь как второстепенное явление, только в связи, например, с тем, что биография дю Тилье довольно тесно сопрягается с биографией Бирото, в связи с тем, что Бирото посещает Келлеров, Клапарона и Молине, которые даются лишь через его восприятие. Самостоятельной роли их биографии в романе не играют и сами по себе, независимо от истории Бирото, не раскрываются. В своей характеристике столпов вражеского мира Бальзак во многом повторяет, только уточняя и доводя до предельной четкости, те суждения, которые ему приходилось уже высказывать, характеризуя старика Гранде, Гобсека или Вотрена.

Особенно интересен образ Фердинанда дю Тилье, бывшего приказчика Цезаря Бирото, ставшего богачом, банкиром. В образе дю Тилье, наподобие Вотрена и Гобсека, выделяется антиобщественный, индивидуалистический характер его деятельности. Дю Тилье показан здесь как человек без семьи, который никогда не знал своих родителей, как «человек, не обязанный никому давать отчет»,— он «один в целом свете». Он глубоко «презирает всех людей», считая всех «продажными», питает к обществу «лютую ненависть», смотрит на него, как на «злую мачеху», видит в нем только добычу. «Я покорю тебя»,— думает он. Из этого антиобщественного отношения к миру и людям вырастает аморализм дю Тилье, который «решил добиться успеха во что бы то ни стало» и считал «пригодными» все «пути к обогащению». Он никогда «не стесняется в выборе средств», находя их все «дозволенными», «упорно добывается... денег» как «силы, упраздняющей необходимость морали».

Аморализм дю Тилье объясняет, почему любой его поступок почти всегда готов перерасти в уголовное преступление. Уже в юности, попав из родной деревушки в Париж, он ведет «жизнь флибустьера», которого «случай,— по словам Бальзака,— мог привести и к виселице и к богатству». Позже, став приказчиком у Бирото, он совершает там кражу, а будучи банкиром, все время «находится между каторгой и миллионным состоянием». Антиобщественный, преступный характер деятельности дю Тилье уничтожает в нем нормальные человеческие чувства, превращает его в разновидность хищного животного<sup>1</sup>, в садиста, наслаждающегося страданиями других людей, приближая его в этом отношении к Феликсу Гранде и Гобсеку. Глаза дю Тилье при виде других людей «загораются зловещим огнем, впиваясь в намеченную жертву». Он именуется в романе «кровавым тигром». Бирото возбуждает в нем «то остро волнующее чувство, какое он испытал бы, глядя на ягненка, бьющегося в когтях тигра». Дю Тилье мечтает «уничтожить, растоптать» Цезаря.

---

<sup>1</sup> Примечательно, что Бальзак употребляет «зоологические сравнения» и при изображении банкира Келлера, который напоминает ему «рысь».

Но, воспроизводя в образе дю Тилье многие черты, возникавшие при характеристике Феликса Гранде, Гобсека, Вотрена и других, Бальзак лишает этот образ одной чрезвычайно важной особенности, им присущей, — их грандиозности. В то время как они были движимы мощной, непостижимой для обыкновенного человеческого рассудка страстью, могучим стремлением к власти над другими людьми, к золоту, богатству, в основе поведения дю Тилье — весьма обыкновенный импульс: вся цепь его поступков подчинена мелкому желанию отомстить. Бальзак снижает образы врагов своего героя и вместе с тем объясняет их поведение вполне очевидными причинами, устраняя все иррациональное и непознаваемое. Главное для Тилье, в отличие от Гранде, Гобсека, не в том, что он выделяется из среды других банкиров, а в его схожести с ними, в том, что он рядовой член группы. Правда, дю Тилье, судя по итогам его борьбы против Бирото, которого он свергает с высот благополучия и лишает богатства, все же достаточно влиятелен, по крайней мере в своем кругу. Но сила дю Тилье не в личном преимуществе, как у Гобсека, у Феликса Гранде, у Вотрена, выглядевшими в сравнении с окружающими их людишками чуть не исполинами, а в том, что его поддерживают Желлеры, и Нусинген, и Жигоне, и другие. Сила его только в том, что он опирается в своих действиях на большое количество сторонников.

С этим снижением индивидуального могущества человека тесно связано то обстоятельство, что центр тяжести в «Истории величия и падения Цезаря Бирото» переносится на столкновение социальных группировок. На первый взгляд, впрочем, столкновение Цезаря Бирото и дю Тилье носит чисто личный характер. Дю Тилье старается разорить Бирото, довести его до банкротства и до гибели из желания выместить на нем старую обиду. Но акт личной мести перерастает в конфликт двух социальных группировок — финансовой аристократии, к которой принадлежит дю Тилье, и средней буржуазии, к которой относится Бирото. Ибо Бирото — в этом отличие романа от произведений Бальзака первой половины 30-х годов и его сходство с «Музеем древностей» — выступает против социальных сил, представляемых дю Тилье, не в одиночку, как Рафаэль де Валантен или Шабер, действовавшие подобно одинокому романтиче-



скому герою. Он окружен соратниками вроде его жены Констанс, стариков Рагонов, Ансельма Попино, Матифа, Пильеро, Леба и других. И дело здесь не только в том, что Бальзак покидает в «Истории величия и падения Цезаря Бирото» обычную для романтического романа сюжетную структуру — столкновение индивида с общественной системой, а в том, что этому индивиду, то есть в данном случае Цезарю Бирото, помогают, о его деле хлопочут уже не отдельные доброжелатели, единомышленники, вроде Верньо и Дервиля из «Полковника Шабера», Полины из «Шагреновой кожи», а люди, находящиеся в одном с ним реальном положении.

Если в романах Жорж Санд или в «Нотариусе из Шантильи» Гозлана основой поведения положительного героя было его сознание, система мыслей, которой он следовал и от которой только иногда, как Морис у Гозлана, отклонялся, то у Бальзака этой основой оказывается объективное положение героя в мире. И поддержка, которую оказывают положительному герою его союзники, основывается не на общности настроений, идей, как получалось в произведениях Жорж Санд (ср. роль мотива любви дворянки к плебею в романах Ж. Санд) или у самого Бальзака в некоторых его произведениях 1830—1835 годов, а на близости их общественного положения, которое для героев и героинь Ж. Санд, например, не имело такого значения. У персонажей бальзаковского романа, поддерживающих Цезаря Бирото, правда, как раз и отсутствует общее в их объективном положении. Что общего в самом деле у парижского купца, парфюмера Цезаря Бирото, с генеральным прокурором Гранвилем, с аристократом графом де Фонтеном, с крупным чиновником де ла Бильярдьером? Но связывает их тот общественно-политический строй монархии Бурбонов, строй Реставрации, который они защищают от либералов. Их ультрароялистские взгляды — производное от их реального положения в обществе. Показательно, с другой стороны, что в числе самых близких союзников Цезаря Бирото находится Пильеро, человек совершенно иной, чем Цезарь, по политической ориентации, весьма далекий от ультрароялизма. Бирото и Пильеро сближает только то, что они как люди, занимающиеся торговлей, входят в состав средней буржуазии.

Перенесение центра тяжести с личных противоречий на общественные характерен для романа о Цезаре Бирото и в том смысле, что Бальзак, показывая в своем произведении современное общество в состоянии конфликта, подчеркивает, что этот конфликт не носит случайного характера. Он, по его мнению, обязателен для существующего общества, органически вытекает из его раздробленности на ряд самостоятельных единств, своего рода антагонистических участков целого. Современное общество раскрывается не как сфера гармонии, а как область ненависти и дисгармонии.

## 2

Направленность против финансовой аристократии составляет весьма существенную сторону «Истории величия и падения Цезаря Бирото». К ней, однако, не сводится все идейное содержание романа. Если представители финансовой аристократии выступают в романе в качестве прямого врага героя, то не менее важно и то, что они уже не являются единственным противником, а всего лишь противником главным. Банкир, главный враг, не только утратил черты грандиозности и демоничности, не только снижен до уровня массового персонажа, он, кроме того, имеет рядом с собой союзника в виде рядового буржуа, который связан с ним общим социальным укладом. О том же стремлении перенести центр тяжести обвинения с финансовой аристократии на весь общественный строй говорит и тенденция Бальзака рассматривать столкновения людей внутри современного общества как явление не личного характера, а связанное с социальной структурой современности. Конфликты между людьми представляются ему теперь прямым следствием расколотости современного общества на враждебные станы. Могущество финансовой аристократии, как бы заявляет Бальзак «Историей величия и падения Цезаря Бирото», опирается на то, что она имеет за собой весь современный общественный строй, что она числит в качестве своего резерва среднюю, рядовую буржуазию.

Этому противоречит, правда, многое в романе. Бальзак именно в «Истории величия и падения Цезаря Бирото» не щадит усилий, чтобы показать глубокие

различия, существующие между средней, рядовой буржуазией и ее верхушкой — финансовой аристократией. Рядом с жуликами и авантюристами дю Тилье и Клапароном, рядом с самоуверенными наглецами Нусингеном и братьями Келлерами он выводит в романе образы Констанс Бирото и Ансельма Попино, которые отличаются своей глубокой порядочностью, своим добросердечием, тем, что им органически чуждо все аморальное и преступное. Если мир банкиров характеризуется как мир, в котором «прибирают к рукам» чужие предприятия, «изучают проблемы законодательства» для того, чтобы получить лишние барыши, то мир, в котором действуют и живут Констанс Бирото и Ансельм Попино, отличается «щепетильностью, пристрастием к порядку, редким трудолюбием». Бальзак говорит о представителях рядовой буржуазии как о людях «добродушных, услужливых, отзывчивых, чувствительных, сострадательных». Они воспитывают «простодушных, трудолюбивых дочерей», жены их «отягощены трудом», ведут «хлопотливую жизнь» и оттого на балу у Бирото «простодушно выражают свою радость». Если дворянство «высмеивает недостатки» буржуазии, то само оно по-настоящему ее «не стоит», ибо «хорошие качества» рядовой буржуазии исчезают именно от «соприкосновения с высшими классами».

Наиболее рельефно достоинства средней буржуазии выступают в образах Констанс Бирото и Ансельма Попино именно потому, что первая является «честной женщиной», ведет жизнь, «согласную с благочестивой программой среднего класса», второй же отличается «превосходным характером и чистосердечием». Если Феликс Гранде превыше всего ставил деньги и осуждал своего племянника Шарля за то, что тот огорчен смертью отца вместо того, чтобы скорбеть о потере состояния, то Ансельм Попино готов потерять сорок тысяч франков, лишь бы не лишиться своей возлюбленной Цезарины Бирото, руки которой он добывается и после разорения ее отца. В ответ на слова Попино о Цезарине и сорока тысячах франков его дядя говорит ему: «Купец ты плохой, но сердце у тебя золотое». Слова о «плохом купце», впрочем, никак не подтверждаются в дальнейшем: Ансельм Попино делает блестящую карьеру именно как предприимчивый торговец,

инициативный делец. Он добивается в своей деятельности крупных успехов, приобретает большое состояние, поднимается на уровень таких богачей, как Нусинген, Келлеры, дю Тилье, становится даже министром, именно в силу того, что не брезгает ни коммерческой рекламой, ни другими многообразными способами обмана покупателя. Он создает свое торговое заведение при прямом содействии Годиссара, расторопного коммивояжера, мечтающего о том, как бы «околпачить покупателей». Недюжинные коммерческие способности обнаруживает и добродетельная, скромная Констанс Бирото. Именно она рекомендует своему мужу разослать туалетную воду и крем всем парфюмерам Франции, предложив им скидку в тридцать процентов, содействуя тем самым успеху его коммерческого предприятия.

Отсутствие серьезных различий между финансовой аристократией и рядовой буржуазией — врагом не менее опасным, чем банкиры, — подтверждается еще более отчетливо весьма важным для романа образом домохозяйина Молине. При первом знакомстве кажется, что Молине ничем особым не выделяется из других средних буржуа. По словам Бальзака, он «болтал о том, о чем все болтают, смеялся над тем, над чем смеются все буржуа». Но все это оказывается при ближайшем рассмотрении одной видимостью — «сладенькие, любезные письма», которые Молине адресует своим жильцам, его «приторные, вкрадчивые манеры», его поступки, заставляющие считать его «добрым, услужливым человеком», — лишь прикрывают его подлинное существо. Основной чертой Молине оказывается его человеконенавистничество, враждебность ко всем окружающим. Лицо его, когда он присутствует на балу у Бирото, «искажено дьявольской гримасой», глаза его «злобно взирают» на все; зеленый фрак придает ему сходство с «гремучей змеей». Он именуется «маленьким шакалом». Бальзак обращает особое внимание на его «зловредность», «свирепость».

Зловредность Молине примечательна в двух смыслах. Она сближает его с людьми из лагеря дю Тилье. Напомним, что один из братьев Келлеров напоминал Бальзаку «рысь», что дю Тилье сравнивался с «тигром», а Феликс Гранде сопоставлялся с «василиском». Агрессивность Молине скрыта у него так же, как у Келлеров,

дю Тилье, Нусингена, он так же, как они, хитрит, лицемерит. Но дело не только в этом. Зловредность и агрессивность Молине не относятся к врожденным свойствам его натуры. Они обусловлены тем, что он является собственником-домовладельцем. Он казался добрым, услужливым человеком, лишь «переставая чувствовать себя собственником». Именно собственность развивает в нем «мерзкую скупость», которая заставляет его жить в комнате, отличающейся «неприличной пустотой», среди засаленной мебели и «дешевеньких занавесок». Именно становясь собственником, он реализует свою «потребность господствовать», «жажду тирании». Собственность направляет все его способности на то, чтобы быть готовым «отстоять в бою свое право домовладельца». Сердце его, по словам самого Бальзака, превращалось в камень, едва речь заходила о квартирной плате. Он обрушивает на своих квартиронанимателей «опись имущества и судебские издержки», становится вообще «бесчувственным, как судебный пристав, стоит только затронуть его имущественные права». Образ Молине не содержит в себе почти ничего комедийного. Бальзак еще допускал снисходительную иронию в 1832 году, создавая своего Филипотена, который представлялся ему тогда явлением, заслуживающим осмеяния, но вместе с тем не способным причинить серьезный вред. С 1832 года антибуржуазные настроения Бальзака, направленные в начале 30-х годов только против верхушек буржуазии, пройдя через ряд промежуточных этапов (образ Феликса Гранде 1833 года, образ Гобсека 1835 года), успели значительно углубиться. Образ Молине и зафиксировал в 1837 году это углубление.

Наиболее отчетливо углубление антибуржуазных установок Бальзака как автора романа о Цезаре Бирото проявляется в образе Пильеро, бывшего торговца скобяными изделиями, удалившегося от торговых дел на покой. Бальзак рисует его строго реалистически, не отрывая его от конкретных условий, в которых он сложился. Заявляя, что у Пильеро было «худое», «строгое и темное лицо», что он «напоминал черты бога Времени», Бальзак отмечает все же, что «монументальный суровый характер божества» был в облике Пильеро «огрублен» его принадлежностью к буржуазному классу, «укоренившимися» в нем «привычками торговца». Бальзак не

отрывает образ Пильеро от реальной исторической почвы и в том отношении, что Пильеро обязан у него известной частью своих положительных черт своей враждебности к ненавистной Бальзаку финансовой аристократии,— он «предпочитает скромный, верный заработок крупным, но рискованным спекуляциям», в его поступках им руководит «честность», «искренняя скромность». Бальзак прощает Пильеро принадлежность к буржуазии за его «воздержанность», за то, что тот и при своем отходе от дел «не поддавался соблазнам праздного существования», поступил вразрез с обычным поведением парижских буржуа, удаляющихся на отдых.

И здесь в образе Пильеро обнаруживаются черты, противопоставляющие его уже не одной только «финансовой аристократии», но также и средней буржуазии. Руководствуясь стремлением отделить Пильеро от буржуазии вообще, Бальзак тщательно устраняет из его образа черты, характерные для купца. Он указывает, что Пильеро всегда была чужда жажда денег, что Пильеро никогда «не запрашивал цену», что его доходы «мало соответствовали затраченным трудам». Целые дни разгружая и расставляя у себя в лавке решетки, котлы и другие «громоздкие вещи», Пильеро «зарабатывал на них гроши», прибыль его составляла всего семь процентов от оборотного капитала. «Не нашлось бы, пожалуй,— пишет Бальзак,— другого состояния, нажитого более достойным, более законным, более честным путем, чем состояние Пильеро». Между Пильеро и окружающей его средой отсутствует какое бы то ни было взаимопонимание. Соседи, окружающие его, питают к нему «большое уважение», расхваливая его «благоразумие», при этом не только «не завидовали» его «скромным доходам», но вообще «не понимали его». Он им чужд своим равнодушием к приобретательству.

Не типичны для буржуазии и политические взгляды Пильеро. Если буржуазия, подобно Молине и Ансельму Попино, склоняется к либерализму или, подобно Рагонам, исповедует ультрароялистское учение, то Пильеро «верит в республиканские добродетели». Его политические взгляды ставятся Бальзаком в прямую связь с тем, что Пильеро «принадлежал к трудовым слоям населения», которые были обязаны «революции» своим «достатком». «В результате революции они и приобщи-

лись к буржуазии». Последнее замечание особенно существенно. Бальзак не только отделяет Пильеро от буржуазии, но и сближает его с «трудовыми слоями населения». Он делает принадлежность Пильеро к буржуазии явлением вторичного порядка, основным в его образе считает происхождение из трудящейся массы.

Бальзак, впрочем, не одобряет политических воззрений Пильеро-республиканца, его «увлечения политикой» на старости лет. Он считает, однако, эти воззрения, имея в виду перемены, которые внесла в жизнь Франции революция 1789 года, явлением совершенно закономерным. Признавая «право», «свободу», которыми обладает Пильеро, прямым результатом событий 1789—1794 годов, «плодами революции», писатель ставит в вину Пильеро лишь то, что он «придавал завоеваниям революции», которые Бальзак и не думает отрицать, «слишком большое значение». Он осуждает Пильеро лишь за уверенность, будто его «благосостоянию и политическому спокойствию угрожают иезуиты», а также «брат короля», то есть ультрароялисты. Пильеро виновен лишь в том, что он принимал обещания буржуазных либералов за чистую монету, считал их вождей, в том числе Казимира Перье, «великими людьми» и «отною не честолюбцами». «Словом,—заключает Бальзак свою характеристику политических взглядов Пильеро,—он был склонен к благородным иллюзиям». Демократические идеалы не были у него еще отделены от чисто буржуазных воззрений, он был еще, как, впрочем, и полагалось до 1830 года, сторонником общего антифеодалного фронта, идеологом всего «третьего сословия».

Бальзак, таким образом, при всем своем восхищении Пильеро видит закономерность его «слабостей». Он не может поэтому сделать его центральной фигурой романа. И, напротив, именно поэтому же он выдвигает на место центрального положительного героя произведения действующее лицо, которое так же, как Пильеро, представляется ему не примыкающим полностью к буржуазии, тяготеющим скорее к народу и вместе с тем разделяющим старорежимные, ультрароялистские взгляды. Именно таковым рисуется в его воображении Цезарь Бирото, образ чрезвычайно сложный, двойственный, выражающий двойственность и сложность мировоззрения самого Бальзака.

Цезарь Бирото мало чем отличается при первом знакомстве с ним от рядового представителя буржуазии. Так же, как другие буржуа, по своей ограниченности и ординарности, мелочности и мизерности он напоминает Рагонов, Матифа, Леба, Ансельма Попино и других. Он «не имеет возможности подняться над уровнем среднего класса», совершенно лишен способности «проникать во взаимосвязь политики с жизнью» и поэтому «заимствует свои взгляды у других», «изрекает самые нелепые сентенции, какие только могут зародиться в голове буржуа»; уснащает свою речь «общими местами», щеголяет «красивыми фразами». Имея в виду именно эту сторону характера Цезаря Бирото, Бальзак пишет о нем в письме к И. Кастилю как о «довольно глупом, довольно ограниченном лавочнике» и даже говорит о его «пошлом несчастье». Цезарь представляется ему сугубо комическим явлением. Это связано с тем, что Бирото в данном отношении аналогичен для него остальным буржуа, которые выказывают «перлы понимания французского языка, драматического искусства, политики, литературы, науки», не знают, «откуда поступают и как создаются» товары, ими же продаваемые. В отрицательной оценке той стороны характера Бирото, которая более всего сближает его с другими купцами, проявляется резкое отрицание Бальзаком окружающего Цезаря Бирото буржуазного мира.

Но Цезарь не только перенимает внешние повадки, манеру обращения, принятую буржуа, он пытается усвоить и их отношение к собственной деятельности, их стремление подчинить все делу наживы. И он частично успевает в этом. Так, уже первым своим коммерческим успехом, удачной продажей крема и туалетной воды — и в результате этого «огромным доходом» — он обязан своей «изобретательности». Для того чтобы содействовать сбыту своих товаров, он «сам составляет проспект», не скупится на «дорогие объявления, афиши». Успех, который принесли «изобретенные» Цезарем крем и туалетная вода, писатель объясняет не их «действительным превосходством над другими косметическими средствами», а тем, что невежды соблазнились «рассуждением о темпераментах», имевшемся в проспекте.



Превратившись благодаря удачной коммерческой операции из розничного торговца в «именитого купца», Бирото начинает принимать участие в спекуляции земельными участками, мечтает о том, чтобы «поскорее распрощаться с парфюмерной торговлей и приобщиться к крупной буржуазии», и убеждает свою жену, что через три года у них будет миллион. Он уже не считает спекуляцию земельными участками «воровством» — бывшие владельцы этих участков не вызывают в нем жалости: «Мы обкрадываем их не больше, чем тех, у кого покупаем облигации ренты не за сто, а за семьдесят пять франков». Как опытный обманщик потребителя действует он и затеяв производство орехового масла для сохранения волос. Цезарь Бирото при этом всячески рекламирует тот факт, что его масло одобрено знаменитым химиком Вокленом. Против своих конкурентов, выделяющих «макаassarское масло», косметическое средство для ращения волос, он использует заявление Воклена о том, что «ничто не может способствовать росту волос», и прямо говорит, что в результате совета Воклена, «как победить макаassarское масло», «богатство прямо плывет к нам в руки». Вместе с тем он сразу же решает скрыть от покупателей слова Воклена о том, что «волосы — это омертвевшая ткань», что их «невозможно оживить» — «тогда для нас все кончено... вы не представляете себе, до чего публика капризна, нельзя же ей сказать...» Он решает скрыть от покупателя и мнение Воклена о том, что оливковое масло, изготовляемое конкурентами Цезаря как средство для сохранения волос, «ничем не хуже орехового», которое выдвигает сам Бирото, что китовый жир «столь же полезен», что вообще «любое масло» будет «прекрасно предохранять» волосы от «вредных воздействий». «Легко Воклену говорить, что всякое масло полезно. Узнай об этом публика — и все пропало!» — говорит Цезарь Ансельму Попино. «Вы трудитесь ради славы, а меня интересует доход», — возглашает Цезарь Бирото, обращаясь к Воклену.

Судя по отношению Бирото к спекуляции земельными участками и к своей собственной торговой деятельности, он мало чем отличается от финансовых воротил, ибо его собственная активность, как активность всякого буржуа, занимающегося торговлей, основывается на обмане по-

требителя. Но если бы история Цезаря Бирото сводилась к его удачным коммерческим предприятиям, Бальзак не сделал бы его героем романа и вообще не посвятил бы ему целого произведения. Смысл романа именно в том, что Цезарь вслед за своим восхождением на вершины общества пережил сокрушительную катастрофу, что из него не получилось обычного, преуспевающего купца, что история его обогащения перешла в историю банкротства. И дело даже не в самом по себе разорении Бирото. Ибо не всякое банкротство могло послужить для Бальзака предметом художественного изображения. Писатель не сделал, например, своими героями ни банкрота Гильома Гранде, парижского банкира, ни сбежавшего от своих кредиторов нотариуса Рогена. Если иное отношение вызывает у Бальзака Цезарь Бирото, то лишь потому, что он вышел из банкротства «со славой». В отличие от дутых и мнимых банкротств Нусингена, который именно благодаря им, неоднократно обирая своих кредиторов, составил себе состояние, банкротство Бирото отличается подлинностью и честностью. Цезарь не только роздал остатки своего состояния кредиторам, но еще поступил на службу, чтобы отдать все свои долги.

И здесь приобретает огромное значение то, что Цезарь Бирото не является в романе только комической фигурой, вызывающей насмешки и иронию. Это совсем не комедийный образ, хотя именно таковым он представляется до своего разорения, пока выступает еще как удачливый делец и преуспевающий коммерсант. В отличие от его ближайших друзей, от его жены и Ансельма Попино, в его образе содержится очень значительная доля трагизма. Самое свое банкротство он переживает как катастрофу. После разорения он вызывает к себе, как подлинно положительный, трагический герой, сочувствие, жалость. Он ощущает после разорения «сильное сердцебиение», «тупые боли в сердце», не может проглотить ни куска за обедом, «впадает в забытье». В результате перенесенного потрясения он самым резким образом изменяется внешне: у него «тускнеют глаза», «вваливаются щеки», с лица сбегает прежний румянец, сам он делается «безмолвным», «бледным», «боязливым», «совершенно седым».

Для правильного понимания образа Цезаря Бирото как трагического героя следует учитывать его отличие от Пильеро, который, будучи свободен от комических, принижающих черт, будучи чрезвычайно далек от персонажей типа Констанс Бирото и Ансельма Попино, в то же время свободен и от свойственного Цезарю трагизма. Это объясняется тем, что он монолитен и целен. В нем отсутствует присущая Цезарю раздвоенность, которая и питает трагизм последнего. Но в чем же секрет этой раздвоенности Бирото? Между какими противоположными жизненными и социальными полюсами он раздвоен? Один из этих полюсов составляет буржуазная ограниченность Цезаря, его тяготение к богатству, ко всему тому, от чего свободен Пильеро, которого буржуазное начало коснулось только поверхностно. Именно этот «буржуазный полюс» и толкает Бирото к «падению», ввергает в положение разорившегося купца, в котором, кстати говоря, никогда не мог бы оказаться Пильеро, поскольку над ним не имеют никакой власти ни жажда выдвинуться, ни горячка наживы. В этом «буржуазном полюсе» не содержится, впрочем, и прямой причины разорения Цезаря Бирото. Банкротства не случайно избегают его многочисленные братья и единомышленники: Матифа, Рагоны, Камюзю, Попино и другие, являющиеся, не в пример Цезарю, хорошими коммерсантами. Причина разорения Бирото, так же как его честность — сила, помогающая ему выйти из своего «падения» победителем, — проистекает из второго полюса сознания Бирото, полюса антибуржуазного, народного.

И здесь необходимо вспомнить, что Цезарь Бирото, в отличие от своей жены, Констанс Бирото, от Ансельма Попино и от других потомственных буржуа, является крестьянином. Рассказывая о Цезаре, о различных этапах его жизненного пути, Бальзак никогда не забывает о том, кем был Цезарь до того, как стал парижским купцом. Он вспоминает об этом и тогда, когда говорит о его разорении, и тогда, когда заходит речь о его богатстве. Очень любопытны слова Бирото, которые тот произносит, возвратившись к своему первоначальному социальному положению, превратившись в полунищего. «Двадцать два года я спал, а сегодня проснулся со своим дорожным посохом в руке», с тем по-

сохом, который был в его руках, когда он пришел в Париж из туренской деревни. Бальзак замечает, что Бирото произносит эти слова, «становясь снова простым туренским крестьянином». Не менее любопытно отступление, которое делает Бальзак при рассказе о Цезаре Бирото, достигшем апогея благополучия. Он красочно описывает, как Цезарь, придя четырнадцатилетним парнем в Париж, имел в своем кошельке всего один луидор, и все его имущество состояло тогда из пары башмаков, нитяных чулок, трех рубашек, жилета, крестьянской куртки и дорожного посоха. Бальзак не упускает возможности упомянуть, что Бирото с самого начала была чужда городская буржуазная жизнь, что ему было «тяжело, неприятно, непривычно» в городе. Работы, к которым по приезду в Париж он попал учеником, обращались с ним, как с «собачонкой», не считались с его усталостью, у него «отчаянно ныли ноги» и «ломило поясницу», он «плакал и вспоминал родную деревню», где крестьянин «работает в меру своих сил», а каменщик, «не торопясь, возводит стены», где «отдых мудро сочетается с работой».

Интересна также мысль Бальзака о том, что деятельность торговца «помешала» Цезарю «расширить кругозор» и «приобрести знания, не связанные с парфюмерией». «Образование его закончилось» на том, что он узнал до своего приезда в Париж, то есть на чтении, письме и счете. Торговая деятельность рассматривается здесь как сила, не только не способствовавшая умственному развитию Цезаря, но еще и приостановившая это развитие. Первоначальная основа характера Цезаря, правда, осложнилась впоследствии парижскими наслоениями, всякого рода буржуазными навыками, «заблуждениями и ходячими мнениями», которые он «незаметно усвоил», постоянно соприкасаясь с парижскими буржуа, становясь человеком, «мало чем отличающимся от удалившегося на покой бакалейщика». Но это только на поверхности. Разорение, всколыхнувшее Цезаря до самого основания и доведшее его в конце концов до смерти, пробудило дремавшие в нем традиции его допарижской жизни. Эти традиции, впрочем, если и дремали, то не особенно глубоко, проявляясь в поведении Цезаря при всяком удобном случае. Бальзак неоднократно отмечает в романе, что Це-

заль Бирото не только происходит из крестьян, но еще сохраняет в своем облике близость к ним. Крестьянина, «осевшего в Париже», выдают в нем «сильное тело», «крепкое сложение», «широкая спина», «огромные ступни ног», «большие волосатые руки», «огрубелые пальцы», «квадратные ногти». Под внешней оболочкой парижского буржуа в Цезаре Бирото все время проглядывает крестьянин. Бальзак не обходится без указания на то, что Цезарь — «разбогатевший крестьянин», и тогда, когда рассказывает, как тот восхищенно слушает игру своей дочери на фортепьяно. «Широкое румяное лицо», «крупные черты лица» Цезаря Бирото выражают «простодушную хитрость крестьянина».

Замечания о том, что «хитрость» Бирото — это «простодушная» хитрость «крестьянина» и что брови его никого «не пугали», не случайны. Этим мирным, неагрессивным отношением к окружающим Цезарь отличается от таких людей, как Феликс Гранде и Гобсек, дю Тилье и Молине, в самой внешности которых содержалась угроза для близстоящих. Здесь же указывается, что «открытый взгляд чистых голубых глаз» гармонировал у Бирото с «челом честного человека». В другом месте романа Бальзак указывает на его «открытое и честное выражение лица». Мы встречаемся, кроме того, с указаниями на «душевную доброту» Цезаря и на «чувство справедливости», которым он одержим.

Настойчивое упоминание о доброте, откровенности, незамкнутости, искренности и честности Цезаря Бирото необходимо сохранить в памяти. Качества эти также зародились у него в условиях деревенской, допарижской жизни. Бальзак, рассуждая о его «честности и чувствительности», не может не заметить, что они были «природными», то есть что они не были усвоены вместе с городскими навыками. Так, кухарка Рогенов, которая впервые «разъяснила» юноше Бирото, еще не знакомому с Парижем, «кое-какие тайны парижской жизни», показав «неприкрашенную изнанку ее», отталкивает от себя Цезаря своей «нечистотой на руку», «эгоизмом». Она оскорбляет всем этим его «чистоту и неиспорченность».

Честность Бирото имеет весьма мало общего с честностью его жены, ибо последняя честна из боязни потерять уже имеющееся. Именно честность такого рода

и делает Констанс противницей финансовой аристократии, противницей спекулятивных авантюр, в которых можно утратить нажитое. Она недаром считает, что «спокойствие дороже всего», рекомендует мужу «довольствоваться своим небольшим состоянием». Честность Цезаря Бирото, как и Пильеро, не служит средством сохранить приобретенное богатство. Она является для него более исконной, чем его коммерческая предприимчивость. Было бы, конечно, наивным утверждать, будто в мировоззрении Бирото нет ничего буржуазного. Честность Цезаря внешне вполне похожа на честность рядового буржуа, подобную той «приветливой улыбке», что «появляется у купцов при виде покупателя». Существенно, однако, что буржуазные элементы характера Бирото никогда не заполняют его душевного мира. Бальзак указывает, что «коммерческая улыбка» Цезаря отражает «вместе с тем» и «спокойное состояние души», то есть что она имеет своим источником не только буржуазную практику Бирото, не только его коммерческие занятия, но и его откровенность и незамкнутость. Характер Цезаря Бирото не тождествен характеру буржуа. Если у Молине или у дю Тилье характер целиком определяется их наличным положением в обществе, то у Цезаря это положение обуславливает только одну сторону его душевной жизни. «Недоверчивость» совершенно закономерно «не распространяется» у Бирото «за пределы торговых операций». Она «покидает» его, когда он «закрывает свои конторские книги». В противовес Феликсу Гранде, Молине, дю Тилье, «подозрительность» по отношению к другим людям является для Цезаря Бирото лишь «необходимостью», которую «вызывает самый характер торговли».

Если у Гранде, также происходившего из социальных «низов», но уже полностью оторвавшегося от трудового народа, «подозрительность» и эгоистическая замкнутость определяют и его отношение к семье, то у Цезаря доверчивое отношение к людям, тесно связанное с незамаскированностью его душевного мира, напротив, врывается в его профессиональные занятия, делает его жертвой дю Тилье и банкротом. Рассказывая о том, как Бирото встретил своего давнишнего врага дю Тилье у нотариуса Рогена, который вовлек Бирото

в спекуляцию земельными участками, Бальзак замечает, что «человек недоверчивый, коммерсант, уже имевший дело с мошенниками, был бы спасен»: близость дю Тилье и Рогена показалась бы ему подозрительной и он отказался бы вступить с ними в компанию. Но у Бирото не хватило для этого именно «недоверчивости». Его губит «душевная простота», из-за которой он и «совершает глупости».

И здесь необходимо еще раз вспомнить, что Цезарь Бирото интересен для Бальзака не как продукт «парижской цивилизации», а как ее «жертва» (см. письмо Бальзака к Ганской от 10 апреля 1834 года), интересен не столько тем, что он напоминает других буржуа, сколько тем, чем он не похож на них. Любопытно, что в «Письме к Иполлиту Кастилю» Бальзак, рассматривая Бирото как «воплощение честности», противопоставляет его в качестве такового «ограниченным лавочникам». Цезарю недостает обязательной для буржуа замкнутости и изворотливости. В отличие от «большинства мелких парижских торговцев», для которых банкротство является довольно «обычным положением», он приходит при известии о нем в «полное смятение». Характерно также, что на его лице отражается не только «самодовольство», но и «добродушие» и что это сочетание, по словам Бальзака, «придает ему некоторое своеобразие» и решительно «уменьшает сходство» с «плоской физиономией парижского буржуа». В этой же связи непрестанно упоминаются Бальзаком «недалекость» Бирото, его «ненаблюдательность», то есть все те свойства, которые идут вразрез с внутренним обликом буржуа. Именно в силу своей простоты Цезарь «самоуверен» и способен на «наивное восхищение собственной персоной». «Упиваясь всеобщими похвалами», он «принимает все комплименты за чистую монету». В глазах своей жены, несмотря на все его успехи на торговом поприще, он остается «хуже малого ребенка». Она горюет оттого, что ее муж «беспомощен в борьбе с бедой».

Вполне закономерно, с другой стороны, что поведение Бирото после разорения является в глазах его врагов, банкиров и ростовщиков «доказательством» его «глупости». Поведение Бирото после банкротства рассматривается всеми, кто привык к буржуазному образу

жизни, как совершенно необыкновенное и не только для нравов дю Тилье и Келлеров, но вообще для буржуазии. Ему суждено, по словам Бальзака, сделаться «поразительным исключением из правил». Когда генеральный прокурор Гранвиль требует «восстановления чести» Бирото как негоцианта, это расценивается как «исключительный случай в судебной практике». О стремлении Бирото расплатиться со всеми своими кредиторами, как о «редком в Париже явлении», говорит и купец Камюзо. Базарная торговка Маду заявляет, что Бирото обладает «редкой честностью». Ростовщики Жигоне и Гобсек, узнав, что Цезарь Бирото отдает кредиторам все остатки своего имущества, разглядывают парфюмера с «неменьшим интересом, чем физики рассматривали первого привезенного им электрического ската».

Честность Бирото, решение его уплатить все свои долги, правда, не только не потрясает, но еще и укрепляет устои капиталистического общества. Это решение вызывает не только обвинение в «глупости», но и «всеобщее восхищение» среди парижских буржуа. И тем не менее Цезарь не становится ни для одного из них практическим примером поведения. Ни один из них, восхищаясь этим поведением, не следует ему в своей деятельности. Ибо честность для буржуазной практики оказывается ненужной, более того — вредной.

Честность Цезаря Бирото проистекает из его органической чуждости буржуазному миру Парижа, в который он попал случайно, сложившись как характер в деревне. Честность существует в нем и определяет его поведение после банкротства вопреки вредным воздействиям, идущим от этого буржуазного мира. Она сохраняется в нем, однако, лишь благодаря тому, что он, попав в Париж, оказывается в кругу буржуазии, оставшейся верной старому режиму. Он становится в Париже учеником в лавке парфюмеров Рагонов, которые «свято блюли старинные купеческие обычаи и правила» и сохраняли между собой и приказчиком то огромное расстояние, которое «некогда существовало между мастерами и подмастерьями». Рагоны и после своего ухода от дел сохраняют верность традициям «того самого XVIII века, степенное и важное купечество которого,



с его преклонением перед знатью, преданностью королю и церкви», они достойно представляли.

Короче говоря, если буржуазное общество развращает Цезаря Бирото, то близость Цезаря к сторонникам старого режима укрепляет его убеждение в том, что «честь выше денег», поддерживает его стремление стать «мучеником торговой честности», превращает его смерть в «смерть праведника». Именно к этому клонят и тесные связи Цезаря Бирото с ультрароялистами, вроде де Фонтена, де Билльярдьера, и участие Бирото в роялистском заговоре 13 вандемьера 1795 года, и гордость, вызванная тем, что Людовик XVIII наградил его орденом Почетного легиона, а правительство Бурбонов назначило помощником мэра одного из парижских округов. Нужно вспомнить также ультрароялистские взгляды Цезаря, его уверенность в том, что только «королевская власть может обеспечить стране спокойствие, необходимое для успешного ведения дел».

Во всем этом, то есть в сближении народных традиций Цезаря Бирото с его ультрароялистскими связями, в выдвижении Бирото в центр романа не только как носителя деревенских, патриархальных традиций, но и как защитника старого режима, проявляется консерватизм Бальзака, а также историческое «безвременье», годы социально-политической реакции, когда создавался роман. Это «безвременье» наложило на «Историю величия и падения Цезаря Бирото», так же как и на «Музей древностей», свой отпечаток. Оно окрылило и консерватизм Бальзака, вернее, лишило реальной опоры зародыши тех прогрессивных социально-политических воззрений, которые имелись у него и, несомненно, развернулись бы значительно полнее в более благоприятных исторических условиях.

Следует только помнить, что легитимистские взгляды Бальзака в «Истории величия и падения Цезаря Бирото» не были все же особенно прочны. Писатель сообщает в романе, что ультрароялистские принципы и «воображение» Цезаря особенно «подогревались рассказами о добродетельных поступках Людовика XVI» и «превозносившими королеву анекдотами», которые он слышал от Рагонов. Примечателен снисходительный, несерьезный тон, в котором рассказывает Бальзак о роялистском «обращении» Цезаря. Примечательно, кро-

ме того, что в романе, наряду с легитимистским идеалом, присутствует другой, противоположный и вместе с тем столь же антибуржуазный и столь же «народный» идеал — Пильеро. Бальзак и здесь, таким образом, не теряет из виду второй вероятный вариант, по которому пойдет развитие страны, если она откажется от Июльской монархии. Он видит в нем и в разгар своих увлечений легитимизмом второй, если не основной, то вполне возможный, резервный путь.

▼

---

*Глава XV*  
**«ПЬЕРЕТТА»**

1

**Б**альзак создает свою повесть «Пьеретта» летом 1839 года, то есть спустя год после окончания «Музея древностей» (1836—1838) и через два года после «Истории величия и падения Цезаря Бирото» (1837). Он печатает свою новую повесть в январе 1840 года в газете «Сьекль», а в 1843 году выпускает отдельным изданием.

Самое предварительное ознакомление с «Пьереттой» позволяет установить, что она существенно напоминает «Музей древностей», роман о Цезаре Бирото, а также повесть «Чиновники» (1837) и отличается от произведений Бальзака 1830—1835 годов. Особенности «Пьеретты» заключаются в том, что основой ее сюжетного развития является не столкновение отдельных лиц, а конфликт социальных коллективов. Если в «Папаше Гобсеке», в «Полковнике Шабере», в «Шагреновой коже» мы уже имели дело с социальными силами (в чем и было отличие этих романов и повестей от произведений романтических писателей), то социальные силы оставались все же в этих вещах вне художественного изображения и были представлены лишь через своих лидеров, поединком которых и разрешался сюжетный конфликт. В «Пьеретте» так же, как в повести о Шенеле, в «Истории величия и падения Цезаря Бирото» и в «Чиновниках», общественные силы воплощаются уже не

в отдельных людях, а в объединениях людей, сходных между собой по положению и по образу мыслей. Сталкиваются между собой уже не индивиды, а целые коллективы.

С одной стороны располагаются лица, принадлежащие к буржуазии провинциального города Провена, лица, обладающие сравнительно большим состоянием и овладевшие местом в обществе, удовлетворенные как своим положением, так и существующим общественным строем. Сюда относятся семьи Тифенов, Жюльяров, Гене, Гепенов, Офре и другие. С другой стороны находятся лица, недовольные современным порядком вещей, то есть режимом Реставрации, ко времени которой относится действие повести. Они или не сумели занять прочное положение в Провене, или не сумели сколотить себе состояния. Это Рогроны, бывшие торговцы галантерейными товарами, недавно покинувшие Париж, где они ликвидировали свое коммерческое предприятие. Приехав в свой родной город Провен, они оказались в нем на втором плане. Это полковник Гуро, когда-то служивший в наполеоновской армии, но теперь находящийся в отставке и со злостью вззирающий на современные порядки. Это адвокат Вине, неудачник, «преследуемый нищетой», «полный ненависти» ко всему, охватенный «мрачным бешенством» и в то же время обладатель «податливой совести», мечтающий о том, как бы «сделать карьеру, и готовый «любым способом добиться успеха». Это, наконец, те люди, которые опасаются, что их теперешнее имущество могут навсегда отобрать у них прежние владельцы его, так как они некогда приобрели землю, национализированную во время революции, а теперь «испытывают страх за свою собственность».

И эти социальные группировки не только враждебно противостоят друг другу, но находятся в ожесточенной схватке. Рогронов не принимают в свою среду, всячески третировать представители более высокопоставленной и зажиточной буржуазии, группирующейся вокруг Тифенов. Тифены обвиняют Рогронов в том, что у них нет сердца, нет ума, нет приличных манер, что им неизвестны самые обычные вещи. Они путают, например, графов Шампанских с шампанским вином, отделяют свой дом, в котором собираются поселиться, в «невероятно кричащих тонах». Г-жа Тифен отмечает у Рогро-

нов «роскошную до ужаса» нишу, в которой находится изразцовая печь, «вульгарные золоченые рамы» гравюр. Ее раздражает у Рогронов все «чистенькое, новенькое, сверкающее гляncем». Старые, «почтенные» вещи Жюльяров и Тифенов она предпочитает новой, парижской, «ресторанной» роскоши Рогронов.

В «Пьеретте», так же как и в «Музее древностей» и в «Истории величия и падения Цезаря Бирото», борьба двух социальных группировок раскрывается как столкновение двух исторических эпох, как конфликт современности с прошлым. Характеристика действительности как борьбы двух временных планов отличается, кроме того, тем, что в ней отсутствует какое-либо восхваление исторически новых форм жизни. «Пьеретта» и в этом отношении напоминает «Музей древностей» и роман о Бирото. Для обоих произведений было весьма характерным осуждение современности, если вспомнить образы дю Круазье и дю Тилье. Существенным для них было также и то, что сторонники нового изображались в них более активными и жизнедеятельными, нежели защитники старины. И в «Пьеретте» сторонники нового обрисованы в первую очередь как наступающая партия. Защитники старины изображаются как партия обороняющаяся.

Особенную активность в качестве участников междоусобных распрей проявляют в повести Вине и Гуро. Рассказ об их усилиях и ухищрениях занимает значительное место в «Пьеретте». Вине и Гуро заняты тем, как бы перетянуть или привлечь кого-нибудь на свою сторону, объединить и укрепить свой лагерь. Они думают только об одном: как бы уронить врага в общественном мнении, распространяют о нем позорящие его слухи. Они поглощены мечтой о победе над Тифенами, Жюльярами, Гепенами и другими, о создании организации, направленной против них. С этой целью они завладевают Рогронами, которые как раз к этому времени были выжиты из салона Тифенов и салона Жюльяров. Гуро и Вине убеждают Рогронов, что Тифены продались иноземным государствам, принадлежат к антинациональной партии, готовы на все, чтобы получить места в министерстве и судах, способны подделывать бюллетени голосования; Рогроны узнают, как их заочно

оскорбляют и поносят Тифены. Гуро и Вине пробуждают у бывших лавочников ярую ненависть к обидчикам — они убеждают Рогронов создать салон, вокруг которого объединились бы разрозненные силы оппозиции. Жером Рогрон под давлением Вине дает деньги на организацию местной либеральной газеты.

Борьба двух групп буржуазии, борьба либералов с роялистами захватывает в свою орбиту и подчиняет себе и домашние столкновения Рогронов с их кузиной Пьереттой. История семейных неурядиц в доме Рогронов превращается в составную часть классовой борьбы жителей города Провенса. Так, во всяком случае, рисуется дело при первоначальном знакомстве с «Пьереттой». Более глубокое проникновение в идейную систему повести вносит ряд чрезвычайно существенных дополнений, видоизменяющих предварительные представления.

## 2

Если свою «Историю величия и падения Цезаря Бирото» Бальзак направлял прежде всего против «финансовой аристократии», то в «Пьеретте» в фокусе его внимания оказывается ее основной резерв — рядовая буржуазия. Не богачи Келлеры, не миллионер Нусинген, не банкир дю Тилье выступают в повести в качестве противников ее героини, а Рогроны, владельцы небольшого галантерейного магазина. Именно они, люди среднего материального достатка, привлекают внимание Бальзака. В их лице рядовая буржуазия изображается уже не как социальная группа, занимающая промежуточное место между богачами и народом. Они показаны уже не как возможные союзники или спутники врага, не как его резерв. Они раскрываются как основная, главная опасность.

Первое, что бросается в глаза при встрече с Рогронами, — это их чрезвычайно уродливая внешность. Внешней уродливостью отличался уже их отец, бывший трактирщик. У него «воспаленная физиономия», нос в «красных жилках», «одутловатые» щеки, «жирные» ляжки, сам он «приземист, тучен, толстобрюх». Дети старика — Жером и Сильвия — выглядят еще хуже, еще уродливее, чем он. В их облике сказываются очевидные

«признаки вырождения», лица их «погрубели», голоса «охрипли». У Жерома «сдавленный» лоб, «плоское, круглое» лицо, тело у него «расслабленное», хотя он «тучен и приземист», как и его отец. Сильвия Рогрон своей внешностью напоминает «колдунью», у нее движения «летучей мыши», «неприятный, отталкивающий, злоедающий вид», «тощие» руки, «высохшие» груди. Ее виски, уши, шея испещрены «морщинами».

Уродливая внешность обоих Рогронов дополняется узостью и ограниченностью их умственного кругозора. По своему душевному облику они ординарны и мелки. В них, в отличие от Гобсека, Феликса Гранде, Вотрена, ничего не превосходит средний уровень, «золотую середину». Они не одержимы страстями, которые заставляли бы их добиваться своих целей, невзирая ни на какие препятствия. Они напоминают Бальзаку «хладнокровных животных», он подчеркивает «тупой вид» и «бессмысленное выражение глаз» Жерома Рогрона. Брат и сестра Рогроны «поглощены своей лавкой», подсчетом «прибыли и убытков», знанием «специальных законов и обычаев парижского торгового мира». Их память «полностью забита» иголками, лентами, булавками, пуговицами. Все их умственные способности уходят на составление счетов, коммерческих писем и ответов на них, а также на учет товаров. «Вне своего дела они ни о чем не имели понятия, не знали даже Парижа... Узкий круг их деятельности не выходил за пределы их лавки».

Лишенные ореола грандиозности, которым обладали Гобсек и Феликс Гранде, низведенные до уровня заурядных явлений, Рогроны не представляются, однако, Бальзаку менее злоредными, чем те же Гобсек и Гранде. Если в Рогронах Бальзак обращает особое внимание на их интеллектуальное убожество, на узость их кругозора, то он не забывает и об их злобности, о человеконенавистнических чувствах, которые ими владеют. Рогроны утрачивают тот налет комедийности, который доминировал в облике буржуа Филипотена, и напоминают Молине из «Истории величия и падения Цезаря Бирото». Уже не смех, а ужас вызывают эти фигуры. Они напоминают Бальзаку «дикого зверя», ими движет «безотчетная страсть к тупому мучительству». Они любят «тиранствовать», так как, только «проявляя свою

власть над другими», могут они «доказать себе свое могущество». Возможность «распекать» своих приказчиков и продавщиц, «уличать их в провинностях» доставляет им огромное удовольствие. Ученики Рогронов, когда им удавалось вырваться из лавки, были необычайно счастливы. Сами Рогроны «изнемогают», прикрыв свою лавку и «лишившись своих жертв»: существование утрачивает для них смысл, как только они лишаются возможности измываться над своими подчиненными.

Притеснителями, злыми мучителями представляются Рогроны и за пределами своего магазина в отношениях со своей кузиной Пьереттой Лоррен, которую они доводят своим обращением до смерти. В отношении к Пьеретте проявляется то, что Рогроны лишены всякой «снисходительности и способности к сочувствию» — в своем «утонченном мучительстве», направленном на Пьеретту, они выказывают необыкновенную «изобретательность». Кисло-сладкими замечаниями, упреками преследуют они племянницу за то, что у нее хороший аппетит, за то, что она вызывает лишние расходы. Ее ругают и за недостаточно хорошо приготовленный урок, и за пыль на камине, постоянно обзывают ее «глупой, бестолковой, безмозглой, косолапой». Пьеретту превращают в судомойку, заставляют подметать и натирать полы, топить камин, носить воду, готовить, таскать с рынка провизию, поминутно бегать из погреба в кухню и обратно, — работать сверх своих физических возможностей.

### 3

«Пьеретта» напоминает «Музей древностей» и «Историю величия и падения Цезаря Бирото» тем, что она в своем содержании не ограничена изображением персонажей, представляющих враждебный мир. В центре повести — тщательно разработанный образ положительного действующего лица — Пьеретты Лоррен. Сосредоточенность на отрицательных образах, характерная для «Папаши Гобсека» и для «Отца Горю», а также для «Эжени Гранде», где впечатление от отрицательной фигуры старика Гранде временами перевешивало впечатление от героини, оказывается совершенно чуждой для повести. Она не раздваивается, подобно «Папаше Гоб-



секу» или «Отцу Горио», представлявшим собой не то историю старого ростовщика, не то историю разорения дворянской семьи, не то рассказ о жизненном конце старика Горио, не то повесть о начале карьеры молодого человека Растиньяка. Основное содержание произведения составляет история Пьеретты Лоррен; все остальное присутствует как своеобразный комментарий, сопровождающий главный текст.

Правда, история Пьеретты вдвинута Бальзаком в более широкую картину борьбы либеральной и консервативной буржуазии в Провене. Но описание этой борьбы стусевывается и меркнет перед образом Пьеретты. Рядом с глубочайшей трагедией, переживаемой героиней трагедии, которая кончается ее гибелью,— борьба эта раскрывается как ничтожная грызня мелких людей, как столкновение микроскопических страстей, точнее, страстишек. Совершенно закономерно, что эта борьба не приводит к поражению одной из сторон, участвующих в этой распре, а служит их примирению и мирному сожитию, точно так же как в конце «Музея древностей» примиряются, становятся родственниками дворянский сынок, ультрароялист Викторньен д'Эгриньон и либеральный буржуа дю Круазье. Так и в эпилоге «Пьеретты» ожесточенные враги — Вине, Гуро и Рогроны, с одной стороны, и Тифены, Жюльяры и их единомышленники, с другой,— превращаются чуть ли не в друзей. Рогрон получает после июля 1830 года место главного управляющего окладными сборами в том самом городе, где проживает Вине, ставший генеральным прокурором, и где Тифен занимает должность первого председателя королевского суда. Бальзак рассказывает: «Бывшая красавица г-жа Тифен живет в добром согласии с прекрасной г-жой Рогрон (следует иметь в виду, что Жером Рогрон женился.— Д. О.). Вине в наилучших отношениях с председателем суда Тифеном».

Этим трогательным единением бывших «непримиримых» врагов подчеркивается мнимость конфликта Рогронов и Тифенов. Решающим, действительным конфликтом могло бы быть, с точки зрения Бальзака, только столкновение с Рогроном представителя трудовой массы. А таковым именно и является в повести Пьеретта Лоррен, девушка из народа, приезжающая в Провен из Бретани, где она воспитывалась у деда и бабки, в кре-

стьянском наряде, который Бальзак описывает не без восхищения. На Пьеретте синяя из простой шерсти юбка, розовый коленкоровый передник, тяжелые башмаки, «бретонский национальный убор» — белый кружевной чепчик, окружающий ее лицо. Все это напоминает о старинных народных нравах патриархальной Бретани.

Антитеза образа Пьеретты и мрачного, скаредного мира Рогронов, где «честь, добродетель и порядочность» сводятся к тому, чтобы «уплачивать в срок по векселям», чрезвычайно важна для понимания основной идеи повести. Образ Пьеретты выведен Бальзаком прямо «в противоположность черствым Рогронам». Пьеретта приносит с собой из Бретани атмосферу жизнерадостности и дружелюбия. «Прямая и откровенная по натуре», очаровательно оживленная и подвижная, она приезжает в Провен с «розово-белым личиком», которое «цветет здоровьем». Все эти свойства выросли в ней во время ее жизни в Бретани. Кузены Пьеретты, Жером и Сильвия Рогроны, все свои таланты потратили на овладение «искусством» покупать и продавать галантерейные товары и тем самым себя духовно оскопили. Пьеретта, хотя и не получила никакого образования, «ничего», по словам Жерома Рогрона, «не умеет делать», а по ее собственным словам, умеет только «играть и слушать бабушкины сказки», «умеет», как замечает сам Бальзак, «только любить», сохранила нерастраченными и неизуродованными все свои врожденные способности. Находясь в бретонской деревне, она только и знала, что бегала по саду и по полям, «свободная, как ветер». Все ее «баловали и лелеяли», всюду она встречала радушие и улыбки, всюду была «желанной гостьей».

Свыкнувшись с детства с патриархальным миром бретонской деревни, Пьеретта не в состоянии принять сухое и бесчеловечное отношение к ней Рогронов. Не встречая у них «ни ласкового взгляда, ни доброго слова, ни приветая», она, «жизнерадостная и вольная дочь Бретани», с самого начала чувствует «непобедимое отвращение» к своим родственникам с их вечно дурным настроением — «мрачным расположением духа». Она не может ужиться со своими двоюродными братом и сестрой уже потому, что чувствует, что они не любят ее, а только терпят, берут ее на воспитание «не из добрых

чувств», а из «тщеславия», желая похвастать перед буржуазией Провена своей щедростью. Ими руководят в отношении Пьеретты «гнусное себялюбие», «торгашеский расчет». Для них «суть была в деньгах, а не в Пьеретте».

Пьеретта не только противостоит угрюмому буржуазному миру Рогронов, но и не подчиняется ему. Она не «перевоспитывается» им, как это происходит с Растиньяком. У нее не образуется и той внутренней раздвоенности, которая отличала Рафаэля де Валантена и Цезаря Бирото. Абсолютное отличие от мира Рогронов обуславливает немыслимость для нее каких-либо компромиссов. Правда, оказавшись в качестве родственницы в доме Рогронов, подвергаясь с их стороны бесконечным наставлениям, Пьеретта постепенно утрачивает веселость и жизнерадостность, начинает «подавлять» в себе свою «очаровательную резвость», становится «вялой». В ней появляется «какая-то овечья тупость». В то же время от соприкосновения с миром Рогронов она утрачивает свое здоровье и из розовощекой девушки, какой была в Бретани, превращается в чахлое, хилое существо с худыми ручками, тоненькими ножками. Пьеретта заболевает, у нее исчезает аппетит, болезненно сжимается горло. Равнодушное отношение к ней родственников приводит к тому, что болезнь заканчивается гибелью Пьеретты.

Пьеретта гибнет потому, что мир Рогронов, буржуазный мир, бесконечно ее могущественнее. И, однако, несмотря на это, она не сдается, сохраняет верность тому миру, который ее создал, обнаруживает в отличие от персонажей, подобных Растиньяку и приспособившихся к окружающей среде, железный, негибемый характер. И этому нисколько не противоречит то, что Пьеретта, «подобно всем невыносимо страдающим людям, замкнулась в молчании». Ибо, по словам самого Бальзака, «молчание преследуемых — единственный способ одолеть противника: оно дает полную, все-сокрушающую победу». Пьеретта не только не отступает перед вражеским натиском, но еще «впивается» в свою мучительницу Сильвию «горящим взглядом». И Бальзак сравнивает ее с рыцарем-тамплиером, который именно так смотрел на своих врагов в то время, как его «пытали... в присутствии Филиппа Красивого».

В своем сопротивлении ненавистному врагу, в своем «вдохновенном юном порыве, в напряжении всех душевных сил» Пьеретта обретает ту «способность к героическому отпору», которая восхищает Бальзака, по его же собственным словам, в истории некоторых народов, доведенных до «отчаяния». В ней Бальзак обнаруживает то, чего не хватало Эжени Гранде, а тем более аббату Бирото и даже Шаберу,— способность сопротивляться врагу, бороться с ним.

#### 4

К числу особенностей «Пьеретты» следует отнести то, что ее героиня, точно так же как Цезарь Бирото и Шенель, действует не в одиночку. Ее поддерживают своими действиями союзники — влюбленный в нее Жак Бриго и ее бабушка Лоррен, и не только потому, что любят ее. Они близки Пьеретте по своему реальному положению в обществе и по своей объективной чуждости тем людям, которые ее преследуют. Старуха Лоррен, хотя и занималась вместе со своим мужем продажей строительного леса, черепицы, шифера, труб,— принадлежала и тогда к числу «плохих дельцов», «неумелых торговцев», людей, которым не хватает для ведения коммерческих дел «расчета». «То ли им не везло, то ли они не умели торговать,— рассказывает о них Бальзак,— но дело шло плохо, и они еле-еле существовали на доходы от него». Их вытесняет более умелый, чем они, и более «деятельный и ловкий» конкурент, «хороший коммерсант», который доводит своих соперников до полного «разорения» и вынуждает их объявить себя несостоятельными должниками. Нерасчетливые в коммерческих делах, не имеющие ничего общего с подлинными буржуа, Лоррены умеют дружить с людьми, отличаются мягкостью и приветливостью в своих отношениях с ними. «Как и все, кто не расчетлив,— пишет о них Бальзак,— они были самыми любящими, простосердечными, ласковыми людьми на свете».

Старуха Лоррен, судя по тому, как она ведет себя в конце повести, как она бесстрашно вырывает Пьеретту из лап Рогронов, способна, впрочем, не только на ти-

хие, идиллические чувства. У нее «одно из тех вечно юных сердец», которые «живут и вдохновляются самопожертвованием». Когда, «величаясь», она, стоит у изголовья спасенной ею внучки, на ее изборожденном морщинами лице «молниями вспыхивают» «ужас и жажда мести». Полускрытый «растрепавшимися волосами» лоб ее «пылает священным гневом». Столкнувшись с миром Рогронов, она поражена «чудовищным бессердечием» брата и сестры. Перед ней открылся мир, в такой же мере ей чуждый, как «чужды были нравы дикарей европейцам, впервые проникшим в американские саванны». Всем своим героическим обликом, своим абсолютным несходством со скаредными и жестокими людьми, которые жили со света Пьеретту, она напоминает Бальзаку «женщин Плутарха», а ее «чувства, мысли и осанка» кажутся ему «проникнутыми духом древнего Рима». Вспомним, что аналогичные ассоциации вызывал у Бальзака тем же бескорыстием и той же самоотверженностью Шенель, герой «Музея древностей».

Еще более активно участвует в жизни Пьеретты другой ее союзник, без памяти влюбленный в нее бедный бретонский ремесленник Жак Бриго. Крепкий и здоровый деревенский парень, Бриго знает Пьеретту еще с ее детства, вместе с ней он бегал по полям и встречал со всех сторон радушие и доброжелательство. Безаветная и чистая любовь Бриго к Пьеретте развивается в нем постепенно. Жак не сразу познает «всю сладость той самоотверженной и преданной заботливости», которой он окружает Пьеретту. Он отдает ей, когда она уезжает в Провен, шестьдесят франков, все свои деньги, с трудом собранные им за время ученичества из чаевых. Воспоминания о Пьеретте «согревают холодное одиночество его тяжелой жизни». Ради Пьеретты он совершает пешком путешествие из Парижа в Провен, «бродит по Франции странствующим подмастерьем». Ради нее он определяется на работу в качестве ученика к провенскому столяру. Если Рогроны не в состоянии проявить простые человеческие чувства по отношению к кухне, то Жак способен на бескорыстные поступки, на самопожертвование. Встретившись с Пьереттой в Провене, совершенно позабыв о себе, он ввязывается в борьбу с Рогронами, бросает работу, «целиком уходит в свое горе», становится «глух ко всему на свете».

Когда после смерти Пьеретты в домик столяра, где она умерла, являются Вине, хирург и судебный пристав, чтобы приступить к вскрытию тела покойной, он не дает представителям власти приблизиться к телу Пьеретты. У него возникает мысль о продажности суда, действующего на стороне Рогронов и Вине. «Разве существует правосудие! — восклицает бретонец. — Вот оно, правосудие! — продолжал он, угрожая своими сверкающими на солнце ножницами стряпчему, хирургу и судебному приставу». После похорон Пьеретты Бриго поступает на военную службу, уезжает навсегда из Франции и сражается так, как «будто бы искал смерти». Вне службы он не произносит почти ни слова, совершает одинокие прогулки, его «снедает» «какое-то тайное горе».

Участие в жизни Пьеретты старухи Лоррен и в особенностях Жака Бриго дополнительно освещает ее образ и окончательно выявляет его внутренний идейный смысл. Через Бриго Пьеретта оказывается связана с миром трудящихся. Не случайно Бриго — ученик нантского столяра, и Бальзак именует его то «бретонским бедняком», то «молодым рабочим», то «пролетарием», поясняя последнее слово примечанием: «Латинское слово, с недавних пор дерзко пущенное в оборот». Не следует забывать, что в то время, когда создавалась повесть, к концу 30-х — началу 40-х годов во французской печати, в книгах и брошюрах оживленно дискутируется именно положение рабочего класса в современном обществе, именно «рабочий вопрос», как вопрос актуальный и исторически совершенно новый.

Бальзак, во всяком случае, совершенно закономерно выдвигает «пролетария» Жака Бриго на роль положительного персонажа повести и окружает его фигуру своеобразным поэтическим ореолом. Так, синяя суконная куртка и цветной жилет из грубой бумажной ткани, которые носит Бриго, как и всякий бретонский бедняк, а также его полотняная рубаша и его тяжелые башмаки характеризуются Бальзаком, с одной стороны, как вещи «простые и прочные», далекие от всего эфемерного и изысканного, лживого и жестокого; с другой же стороны, они занимают свое место в «поэтических воспоминаниях» Пьеретты о детстве. Не случайно в то же время, что Бальзак так обостряет отношения

рабочего Бриго с лавочниками Рогронами и вообще с буржуазным миром, в том числе с судом, который защищает интересы буржуазии, делая тем самым «пролетария» антагонистом буржуазного строя. К тому же Жак — часть того патриархального крестьянского мира, в котором выросла Пьеретта. Бальзак сравнивает любовь к ней Жака с любовью Поля и Виргинии.

Очень показательно вообще, что уже не Шенель, человек только соприкасающийся с народной стихией через свои симпатии к демократической Франции, но в целом находящийся в плену у легитимистской идеи, и даже не Цезарь Бирото, который был связан, правда, лишь частично с трудовым людом и так же, как Шенель, тяготел к старому режиму, а полностью народные персонажи — Пьеретта и «пролетарий» Бриго — противопоставляются в повести буржуазному миру. Это нечто принципиально новое для Бальзака, который, отходя, таким образом, от своих легитимистских положительных героев, теперь утверждает свой идеал не в пережитках добуржуазного прошлого, а в народе, в народной сфере современности. «Пьеретта» как бы знаменует для Бальзака окончание периода безвременья, периода «глухих лет» (1836—1838), периода спада революционного движения. Через «Пьеретту» Бальзак как бы вновь возвращается к жизни и современности, уже не ставит между собой и ею отжившие идеалы, пытается прогнать мучающие его призраки прошлого. Интерес к рабочему классу у Бальзака, начиная с 1839 года, оказывается устойчивым и прочным. В сентябре 1840 года, то есть спустя 8 месяцев после появления на свет «Пьеретты», он публикует свою статью «О рабочих», посвящает рабочим, людам, «изготавливающим оружие», замечательные строки в очерке 1844 года «Уходящий Париж», а также свою статью 1848 года «Письмо о труде».

---

*Глава XVI*  
**«УТРАЧЕННЫЕ ИЛЛЮЗИИ»**

1

Совершенно исключительное место среди произведений Бальзака, составляющих третий, завершающий этап его творческого пути, занимает огромный, состоящий из трех самостоятельных частей, роман «Утраченные иллюзии». Начат этот роман был еще в 1835, а закончен только в 1843 году. В 1837 году в восьмом томе «Этюдов нравов XIX столетия» печатается повесть Бальзака «Утраченные иллюзии», соответствующая теперешней первой части всего произведения и названная впоследствии «Два поэта». Спустя два года, в 1839 году, Бальзак публикует, как совершенно самостоятельную вещь, наиболее замечательную и наиболее агрессивно встреченную буржуазной критикой вторую часть романа, озаглавленную «Провинциальная знаменитость в Париже». Через четыре года, в 1843 году, выходит третья часть романа — «Давид Сешар, или Страдания изобретателя».

«Утраченные иллюзии» создавались Бальзаком в течение девяти лет. Роман воплотил в себе более ярко, чем какое-либо другое произведение писателя, его постоянные и исключительно устойчивые настроения. Настроения эти родились у него после июля 1830 года и не оставляли его до самого февраля 1848 года. Это — ненависть Бальзака к режиму Июльской монархии и к власти финансистов. Правда, роман Бальзака изобра-



жает нравы Реставрации, то есть время, когда финансисты не занимали привилегированного положения в обществе. Но, рассказывая в «Утраченных иллюзиях» о периоде Реставрации, Бальзак рассматривает его как своеобразный пролог к орлеанистскому режиму и обнаруживает уже в 20-х годах, пусть в зародыше, все те явления, которые достигают своего расцвета после июля 1830 года. Именно поэтому его роман, хотя он непосредственно и касается явлений, имевших место во время Реставрации, оказался обвинительным актом против социальных сил, получивших возможность господствовать в условиях Июльской монархии, социальных сил, обрекших Францию на прозябание, зачеркнувших перспективу будущего для молодых, готовых к творчеству и труду людей. Образы молодых людей в романе — и сам главный герой романа Люсьен Шардон, и Давид Сешар, и Мишель Кретьен, и Лусто и другие — подтверждают справедливость этого наблюдения. Обвинительный вердикт, обращенный против неблагоприятных порядков современного строя, калечащего молодые силы, заключен уже в самом заглавии романа.

Ненависть Бальзака к социальным силам, которые зародились до 1830 года, но стали господствовать лишь в 1830—1848 годах, приобрела, впрочем, в романе черты, свойственные только его произведениям второй половины 30-х и 40-х годов. Вершиной, или, точнее, центром, всего произведения явилась его вторая часть «Провинциальная знаменитость в Париже», в которой изображаются нравы, царящие в парижской прессе, издательствах, театрах. Картина этих нравов связана в романе с кульминационным периодом жизни главного героя произведения Люсьена Шардона. В прессе, в издательствах и театрах Бальзак обнаруживает наиболее отчетливо проявление губительного воздействия буржуазного отношения к миру на человеческую культуру. Он показывает во второй части романа, как торгашеские навыки, перенесенные в область театра и литературы, низводят искусство до положения товара. Он демонстрирует в третьей части «Утраченных иллюзий», какая жалкая участь ждет человеческую мысль, технику и науку, когда они подчинятся интересам наживы. Уже не только опустошающее влияние мира денег на част-

ную жизнь, на душу человека, как об этом свидетельствовали сюжеты «Шагреновой кожи», «Эжени Гранде», «Отца Горио», «Папаши Гобсека», привлекает внимание Бальзака. Его страшит катастрофа, ожидающая технику, искусство и хозяйство, уровень общественной жизни в стране в том случае, если эта общественная жизнь будет осуществлять принцип личного обогащения.

Как роман о судьбах человеческой мысли и культуры «Утраченные иллюзии» перекликаются с «Отцом Горио», в котором также ставился вопрос о том, что произойдет, если погоня за деньгами восторжествует над всеми человеческими помыслами. С той только разницей, что в «Отце Горио» речь шла о судьбе человека, а в «Утраченных иллюзиях» о судьбе всего общества. Но «Утраченные иллюзии» напоминают «Отца Горио» и в другом плане — как произведение, выходящее за пределы камерной действительности. «Утраченные иллюзии» идут в этом отношении дальше «Отца Горио». Если в последнем действие концентрировалось вокруг пансиона Воке, салонов г-жи де Босеан и г-жи Нусинген, то в «Утраченных иллюзиях», даже если иметь в виду только вторую часть романа, мы посещаем вместе с героем романа Люсьеном Шардоном целую вереницу мест действия, целую серию профессиональных сфер жизни — и холостяцкую квартиру журналиста Лусто, и общественную столовую Фликото, и семейную столовую журналиста Верну, и редакцию газеты Фино, и книжные лавки Дориа, Видаля и Фандана, и театр «Драматическая панорама», и квартиру актрисы Корали, содержанки богатого коммерсанта Камюзо, и многие, многие другие сценические площадки, на которых разворачивается действие произведения.

Сохраняя традиции «Отца Горио», новый роман Бальзака развил тот принцип одновременного изображения нескольких социальных кругов, с которым мы уже встречались в произведениях писателя 1836—1839 годов, в «Музее древностей», в романе о Цезаре Бирото и в «Пьеретте» (среда Бирото и среда дю Тилье, среда Шенеля и среда дю Круазье), и который был чужд «Эжени Гранде», воспроизводившей жизнь одного социального круга. Во всех этих произведениях Бальзак изображал, впрочем, обычно либо Париж, либо провин-

цию. В «Утраченных иллюзиях» романист ставит себе задачей изобразить жизнь и столицы (II часть), и провинции (I и III части), и быт провинциальных буржуа и «разночинцев», и среду провинциального дворянства.

Небывалая для Бальзака широта охвата действительности в «Утраченных иллюзиях» влечет за собой и небывалый объем (около 40 печ. листов), обилие отдельных сцен, многочисленность персонажей. При этом существенно и качественное углубление изображаемого. В «Эжени Гранде» и «Турском священнике» за пределами изображения оставались профессиональная, хозяйственная жизнь, политическая борьба. Читатель узнавал о них только через намеки, краткие сообщения действующих лиц, в качестве авторских гипотез. В «Отце Горио» буржуазная цивилизация раскрывалась в основном через размышления Вотрена, г-жи Босеан, Горио и др. В «Утраченных иллюзиях», так же как в романе о Цезаре Бирото, она предстает как непосредственный предмет изображения. Уже не заочно, а воочию мы знакомимся с «тайнами» буржуазного общества, о которых в «Отце Горио» только рассказывал, и притом в обобщенной форме, Вотрен. Перед нами проходит целая галерея друг на друга непохожих деятелей, подвижающихся в редакциях, театрах, заправляющих литературой, искусством, журналистикой. Тут и редактор Фино, и журналисты Лусто и Мерлен, и критики Верну, Блонде, Клод Виньон, и писатели Натан, д'Артез, Ридаль, и издатели Догро, Барбе, Дорио, Фандан, Кавалье, и деятели театра, антрепренеры, авторы пьес, актрисы, клакеры. И все они показаны уже не как члены семьи, а при исполнении профессиональных дел и обязанностей, то есть именно как журналисты, беллетристы, театральные рецензенты, книгопродавцы, ростовщики. Они изображаются совершенно так же, как персонажи других произведений этого периода — «Истории величия и падения Цезаря Бирото», «Музея древностей», «Пьеретты» и др. Словом, «Утраченные иллюзии» относятся к области подлинного социального романа. К этому жанру в 1832—1834 годах Бальзак только приближался, в 1836—1839 годах он полностью овладел им.

Бальзак не останавливается просто на изображении того, как работают авторы статей, издатели, редакторы, как выходят в свет новые книги и критические статьи, как протекает работа редакций, типографии, театра, как осуществляются технические изобретения. Углубленность изображения действительности выражается в том, что писатель пытается нащупать скрытые тенденции буржуазной печати, представить внутренний смысл издательской и газетной деятельности. Особенно ясно эта тенденция проявляется во второй части романа, где все образы и картины парижской жизни проходят через восприятие центрального героя Люсьена Шардона, которого интересует не столько многообразная внешность явлений, составляющих действительность, сколько регулирующие эту действительность и приводящие все в движение «рычаги», «цепи», «маховики». Его интригует «механизм жизни», все то, что лежит в основе видимого, то, что сразу не бросается в глаза. С его глаз «упала пелена», когда Лусто показывает ему жизнь, полностью освобожденную от покрывала сложившихся понятий, демонстрирует ему мир «таким, как он есть».

Любопытно здесь и другое: внутренняя закономерность, которую стремится открыть герой Бальзака, представляется ему как нечто уродливое. Характерно описание холостяцкой комнаты Лусто, нищета которой обнажает «отрицательную сторону вещей». Здесь имеется «омерзительное собрание... дырявых сапог, старых чулок... недокуренных сигар, грязных носовых платков, разорванных рубашек». Все здесь «грязно» и «плачевно», все свидетельствует о жизни, «не знающей ни покоя, ни достоинства». Характерно также описание «деревянных галерей», в которых расположена книжная лавка Дориа. Лавками здесь называются «неряшливо крытые, скудно освещенные» «бараки», свет проникает в них через щели, «похожие на грязные отдушины харчевен», рядом с лавками находится «запущенный сад», орошаемый «нечистотами», растительность в этом саду «глушат отбросы модных мастерских». Чтобы понять общую направленность всего описания, следует отметить еще «бугры затверделой грязи» на полу, «омерзительное и тошнотворное» окаймление галерей, «облезшую краску, отвалившуюся штукатурку», а также окна, «загрязнен-

ные дождем и пылью», «мерзость недостроенных стен» и снова «зловещее скопление нечистот».

Все эти картины и описания имеют символическое значение. Они подчеркивают атмосферу грязи и уродства, которая пропитывает всю парижскую жизнь. Лусто рассказывает, что ему самому пришлось «выпачкаться в масле», когда ему захотелось познакомиться с рычагами механизма, управляющего этой жизнью. Газету Лусто называет «настоящей кухней». Люсьен потрясен тем, что видит «поэзию в грязи». «У литературной славы,— поучает его Лусто,— есть свои кулисы», а за кулисами действуют «нечистоплотные средства, нагримированные статисты, клакеры». Париж, таким образом, предстает как бы двухслойным по своей структуре — у него красивая оболочка и одновременно безобразная сущность. Культурная жизнь служит только прикрытием, маскировкой подлинных занятий парижского человека, развращенного буржуазным обществом. Действиями людей руководит лишь одно — жажда наживы, приобретение денег.

Деньги — подоплека всех человеческих дел: литературы, театра, выпуска газет, издания книг. Если ум представляется Шардону рычагом, которым можно приподнять весь «земной шар», то «точка опоры для ума» находится в «деньгах». «Все то, что Люсьен слышал за эти два часа, сводилось к деньгам. В театре, как и в книжной лавке, как и в редакции газеты, настоящего искусства и настоящей славы не было и в помине. Удары пресса для чеканки монет неумолимо обрушивались на его голову и сердце». «Наблюдая, как поэт протитует музу, раболепствуя перед журналистами», Люсьен «постиг страшные тайны. Деньги — вот разгадка всего». Люсьен обнаруживает, что в Париже «со всего взимают деньги, тут все продается, все фабрикуется, даже успех». Побывав у книготорговцев Видаля и Поршона, Люсьен начинает понимать, что для них книги «то же самое, что вязанные колпаки для торговцев вязаными изделиями, товар, который надо сбыть подороже, купить дешевле». Лусто разъясняет Люсьену, что художественное произведение, потребовавшее от автора много «бессонных ночей», «иссушившее его мозг», для издателя всего лишь выгодное или убыточное дело. Для издателя «наши рукописи — во-

прос купли и продажи...» Книги для них представляют «капитал, которым они рискуют».

Таким образом, при помощи единого, пусть скрытого универсального двигателя — погони за деньгами — разрозненные картины журналистских, издательских, театральных нравов объединяются в одно огромное полотно. Этот двигатель, впрочем, распространяет свою власть за пределы Парижа. Он господствует и в Ангулеме, то есть во всей стране. Так становится явным отличие «Утраченных иллюзий» от произведений Бальзака второго периода. В «Эжени Гранде» и «Отце Горио» капитализм в его законченной форме представлялся Бальзаку явлением ограниченным, присущим лишь Парижу. Правда, именно в «Эжени Гранде» мы впервые сталкивались с зарождением капиталистических форм в провинции, то есть внутри самой страны, обнаруживали их как явления, растущие изнутри. Но капиталистические формы жизни существовали здесь как явление, хотя и возникшее закономерно, но еще не подчинившее себе все.

Мысль об ограниченности развитого капитализма рамками парижской жизни ощущается еще и в первой части «Утраченных иллюзий». Образ старика Сешара, представителя капиталистических форм жизни в провинции, рисовался Бальзаку как явление архаическое. Фабриканты Куэнте, люди более современные, чем старик Сешар, большой роли еще не играли. Объектом изображения и критики служила здесь не буржуазия, а провинциальное дворянство, собиравшееся в салоне г-жи де Баржетон. «Дворянское гнездо» Ангулема казалось «отсталым», его политические мнения «косными». Представители его чрезвычайно «жалки», «убогим духом», «скудоумны», «невежественны в музыке и живописи», стоят на столь же низком уровне по сравнению с современностью, как и провинциальная буржуазия, так же устарели, как и старик Сешар.

Во второй части романа объектом изображения и критики являются уже не провинциальные дворяне, а купцы (Дориа, Матифа, Камюзо), развращенные капитализмом журналисты (Фино, Лусто, Верну) и им же развращенные аристократы, вроде де Люпо. Здесь во многом оставалось еще без радикального изменения представление о Париже, как о городе по преимуще-

ству капиталистическом; антитеза «столица — провинция» сохраняла свое значение.

Совсем иная картина открылась в третьей части «Утраченных иллюзий», которая как бы подвела итог всему роману и выявила его смысл. Капиталистические формы жизни предстали здесь как явление, характерное для жизни всей страны. В Ангулеме происходят те же процессы, что и в Париже, в действие приходят те же стяжательские инстинкты, тесно связанные с хитроумными банковыми спекуляциями, с операциями по учету векселей и т. п. В Ангулеме доминирует то же стремление сделать карьеру, выдвинуться за счет других: Пти Кло в этом отношении похож на Верну, Фино, Лусто и др. Тот же союз буржуазии и дворянства как единый вражеский фронт направлен здесь против положительных сил общества. Когда Люсьен возвращается из Парижа в Ангулем, он находит в нем ту же картину, что и в столице.

2

Вражескому миру, провинциальному и столичному, дворянскому и зараженному буржуазным духом, Бальзак противопоставляет главного героя «Утраченных иллюзий» Люсьена Шардона, не переставая почти до конца романа подчеркивать его противоположность среде, в которой он живет, *т. е. Шт. Вирт и др. в Ангулеме*

Люсьен резко отличен от окружения уже в первой части произведения. На фоне тупых, косных и невежественных помещиков он выделяется своей увлеченностью «высокими идеями», своей напряженной «внутренней жизнью». Люсьен Шардон отличается от дворян и по своему положению в обществе. Сын аптекаря и обедневшей дворянки, которая вынуждена была стать сиделкой у рожениц, он «брошен на дно общества», занимает в нем «самое низкое место», сам ощущает «унизительность своего положения». Ангулемские помещики обходятся с ним «подчеркнуто учтиво, как принято у людей светских в обращении с низшими». Он улавливает «покровительственный тон» в обращении с собою. Они же стараются «унизить Люсьена каким-нибудь аристократическим насмешливым замечанием», рас-

спрашивают его о занятиях поэзией, чтобы подчеркнуть дистанцию, существующую между ними. «А вы быстро работаете? — спросила Лолота с таким видом, словно сказала столяру: «Как скоро вы можете смастерить ящик?»»

*1. 05*  
*Мессеж*  
*Вера в Бога*  
Далек и чужд Люсьену мир либеральной печати и аристократических салонов, с которыми он соприкасается во II части романа. В первые месяцы после своего приезда в Париж он «живет под игом провинциальных законов» его поддерживает «память о прошлом, исполненная семейных радостей». Люсьен отличается от журналистов и светских денди трудолюбием и скромностью — достоинством его провинциальной жизни. Он снимает в Париже комнату на пятом этаже, завтрак его состоит из хлеба и кружки молока в четыре су. В письме к сестре он пишет: «Моя жизнь заполнена трудом... Я много размышляю и учусь». Он просиживает до полночи в библиотеке, посвящает все свободное время переработке своего произведения — исторического романа, написанного еще в Ангулеме. «Вера в себя, — пишет Бальзак, — поддерживала его на священном пути труда и воздержания». Именно с точки зрения чужого человека, выходца из далекого и непонятного Парижу мира, раскрываются во второй части «Утраченных иллюзий» нравы парижских издательств, редакций и театров. Люсьен, знакомясь с этими нравами, потрясен и оглушен непривычными ему явлениями. Жизнь в Париже «ошеломляет и изумляет» его, «подавляет» всем тем, что он там видит.

Поэтому если Люсьен и осваивает поведение, соответствующее парижским нравам, то очень затрудненно. Его обвиняют в «ханжестве», в том, что он ведет себя, как «монахиня», или «наивничает», продолжая верить в искреннюю дружбу, в свободу слова. Он верит в то, что слова соответствуют убеждениям и должны вытекать из осознанного и продуманного. «Ты, значит, написал то, что думал?..» — с удивлением говорит ему буржуазный газетчик Мерлен. «Я почитал тебя более сильной натурой», — дополняет Мерлена Блонде. Естественно, что в отличие от других литераторов Люсьен не только не уживается с новыми для него порядками Парижа, но терпит поражение, подвергается в конце концов своего рода остракизму со стороны всех редакций и издательств. Его преследуют даже в лице его



возлюбленной актрисы Корали, доведя ее до болезни и смерти. Оплеванному и оклеветанному Люсьену не остается ничего другого, как панически отступить перед натиском врагов, бежать из Парижа в Ангулем.

Первоначально, правда, положение Люсьена кажется прочным и крепким. Знакомясь через некоторое время после своего приезда в Париж с литератором Лусто, вступая при его посредстве в круг литературы и театра, Люсьен идет от успеха к успеху. Всем этим, однако, он обязан не столько самому себе, своим литературным дарованиям, сколько друзьям из лагеря либеральной журналистики, к которому он в это время примыкает. Когда же, решившись порвать с либеральными журналистами и перейти на сторону ультрароялистов, Люсьен выступает самостоятельно, тогда обнаруживается, что он абсолютно не усвоил уроков Лусто, Верну, Мерлена и др. и остался глух к многочисленным пожеланиям о том, как вести себя в Париже. Он совершает при своем переходе от либералов к ультрароялистам много непоправимых ошибок, действует, совершенно не считаясь с реальным соотношением сил в окружающем его мире.

Люсьен оказывается, подобно Цезарю Бирото, Шаберу, слишком примитивен для этого сложного мира, с которым он сталкивается в Париже. Так, будучи «радушно принят, обласкан» маркизой д'Эспар, графиней Монкорне, г-жой де Баржетон, которые «обольщают его с невыразимым искусством», он принимает это фальшивое радушие за действительное расположение, проникается к ним доверием. Он полагает наивно, что обязан успехом у маркизы д'Эспар своему таланту и красоте, и даже не допускает мысли, что она «вовлекает его в роялистскую партию для того, чтобы его уничтожить», он забывает, что она дружит с г-жой де Баржетон и покровительствует ее возлюбленному Сиксту де Шатле, которых сам он смертельно обидел, назвав в своих фельетонах «цаплей» и «выдрой». Он и не подозревает, что ему — вчера еще либеральному журналисту — не доверяют в ультрароялистских газетах, а его бывшие друзья из лагеря либеральной журналистики никогда не простят ему измены и постараются опорочить его в глазах новых друзей. Ему и в голову не приходит мысль о существовании «тайных соглашений»,

де Рамб = Люсьен

заключенных между журналистами обоих лагерей, негласно связанных между собой приятельскими отношениями».

Люсьен не до конца понимает сложность окружающего мира, поэтому он оказывается слабее, беспомощнее своих противников. В то время как последние «отлично разгадали» его «чувствительные стороны» и умело играют на его честолюбии, тщеславии, сам Люсьен даже «не подозревает о вероломстве высшего света», «о заговоре», который «подготавливается людьми, оскорбленными... его газетой». Он оказывается «игрушкой в руках завистливых, алчных, вероломных людей». Не случайно Люсьен спрашивает себя, кем он был в этом мире честолюбцев, и сам же отвечает: «Ребенком».

3

Жизненный путь Люсьена Шардона не столь успешен, как путь Растиньяка, растающего в конце концов в парижский мир, но в то же время не отличается и тем трагическим характером, который присущ судьбам Рафаэля де Валантена и Цезаря Бирото, также соблазненных и изуродованных буржуазным обществом. Если вторая часть «Утраченных иллюзий» заканчивается бегством Люсьена в Ангулем, то третья часть, в которой Люсьен приходит к решению о самоубийстве, все же гибелью героя не завершается. Его спасает встреча с Вотреном, который внушает ему жажду отмщения парижским журналистам и людям «высшего света». Вотрен увозит с собой Люсьена и содействует возвращению его в Париж (об этом возвращении рассказывается в романе «Блеск и нищета куртизанок», 1838—1847).

Люсьен обнаруживает в своем решении вернуться близость к тому самому миру, который выбросил его вон из Парижа, и в этой близости нет ничего неожиданного. С самого начала романа обнаруживается существенная для образа Люсьена его своеобразная расщепленность, намечавшаяся Бальзаком еще в образе Рафаэля де Валантена, полностью сближающая Люсьена с персонажами типа Цезаря Бирото или Шенеля и серьезно отличающая его от таких цельных, монолитных характеров, как Шабер, Эжени Гранде, ее

отец, Вотрен, старик Горио, Гобсек, Клаес, Пьеретта. Шардон на протяжении всего романа проявляет наряду с чуждостью по отношению к окружающему миру тесную сращенность с ним, незначительную вначале и крепнущую, растущую на всем протяжении действия.

Сближение Люсьена с миром богачей и крупных собственников начинается еще в первой части романа. Именно там произошли встречи его с г-жой де Баржетон, которая принудила его «отречься от плебейских идей о несбыточном равенстве в духе 1793 года», заставила его «вкусить от плода аристократической роскоши», пробудила в нем «жажду почестей», зародила в нем «честолюбие» и «любовь к славе». Посредством своих рассуждений, которые отвечали «тайным порокам» Люсьена и «развращали его душу», г-жа де Баржетон производит в том, что она называла «предрассудком», «великие опустошения». Она пытается изолировать его от семьи и дружеских связей, внушить ему «пренебрежение к обязанностям сына, брата, друга». Бальзак замечает: «Послушать ее, так для гениальных людей не существует ни братьев, ни сестер, ни отца, ни матери». В своей последовательной индивидуалистической программе г-жа де Баржетон убеждает Люсьена, что он «ответствен лишь перед самим собой», ибо «все принадлежит ему».

Изображая становление характера Люсьена, Бальзак учитывает и влияния, которые оказали на него еще до его знакомства с г-жой де Баржетон его родная мать, сестра, его близкий друг Давид Сешар. Все они как бы расчищают в душе Люсьена почву для восприятия зловредных влияний индивидуализма, проповедуемых г-жой де Баржетон. Она «льстит суетности поэта, как ранее льстили мать, сестра и Давид». Будучи с детства баловнем семьи, Люсьен привык видеть себя «предметом тайных забот» — «нежности матери и сестры», и преданности Давида. Это породило в нем то «себялюбие, пожирающее благородные чувства, на котором играла г-жа де Баржетон». Очень важно, однако, что писатель не только возражает против какого-либо отождествления влияний, идущих от г-жи де Баржетон, с воздействиями матери, сестры, Давида Сешара, но еще более усиливает различие между ними, делая Давида

врагом г-жи де Баржетон, заставляя его всячески опасаться ее влияния на Люсьена. «Эта женщина,— востроженонно говорит Давид Еве, сестре Люсьена,— бросит вашего брата, но прежде она внушит ему пренебрежение к труду, привьет вкус к роскоши, презрение к нашей скромной жизни, любовь к наслаждениям, склонность к праздности». А именно в «пренебрежении к труду», в «склонности к праздности», в «презрении к скромной жизни», во «вкусе к роскоши», то есть в аристократизме, и заключается особая тлетворность влияния г-жи де Баржетон на Люсьена.

И именно по пути укрепления и роста этих антидемократических тенденций продолжается эволюция внутреннего мира Люсьена в Париже. Пренебрежительное отношение к труду, склонность к праздному существованию и роскоши теперь полностью подчиняют себе Люсьена. Жизнь в Париже, правда, раздвигает его умственный кругозор, углубляет его понимание действительности. «Круг его жизни расширился, общество принимало иные масштабы».

Люсьен убеждается, что жизнь здесь намного разнообразнее, нежели существование в провинции, что парижане лучше и с большим вкусом одеты, что они гораздо быстрее, чем провинциалы, соображают. Он отрекается от многих понятий, которые до сих пор считал неизблемыми. Разочарование его касается и г-жи де Баржетон. Люсьен «увидел ее такой, какой видели ее парижане: то была совсем обыкновенная женщина... отцветшая, чересчур рыжая... напыщенная... жеманная, изъяснявшаяся в провинциальной манере и, главное, дурно одетая». И он отступает от нее, «устыдившись своей любви к этой выдре». Люсьен разочаровывается и в самом себе. Он чувствует, насколько превосходят его парижане и внешне и внутренне, замечает смешные стороны своего костюма и поведения, кажется самому себе жалким, нестроумным, несообразительным, стыдится своей неизвестности.

Не следует, впрочем, преувеличивать степень духовного обогащения Люсьена: он увлекается великосветским «щегольством» и «манерами», научается отличать вечерний мужской костюм от утреннего, у него заводятся «ослепительные» трости, «очаровательный» лорнет, «восхитительные» жилеты. Он входит в круг лю-

дей, живущих «чрезвычайно беспечно», «отъявленных гурманов» и «кутил», «растрчивает время» на ужины, обеды, завтраки, балы, приучается «жить со дня на день... не задумываясь над трудностями жизни». Он привыкает не думать о завтрашнем дне. Жизнь его становится «сплошным кутежом», прерываемым «легкой работой журналиста».

Вполне закономерно, что новый образ жизни Люсьена связан с «легким трудом» и «легкой работой». Включаясь в круг «прожигателей жизни», Люсьен еще более основательно, чем в Ангулеме, ослабляет свои связи с миром труда, постепенно превращается из упорного труженика, мечтающего только о славе, в бойкого журналиста, торгующего своим пером. Он усваивает навыки парижской прессы, присущее ей безразличие в выборе средств для достижения успеха и свойственную ей беспринципность, убеждения перестают быть для Люсьена чем-то пережитым и выстраданным. Оказывается, что они могут быстро сменяться одни другими, в зависимости от того, выгодны они или нет. Именно в таком духе, в духе отрицания объективной значимости любых идей и убеждений дают Люсьену советы либеральные журналисты и издатели Лусто, Фино, Верну, Дориа и др. Под их влиянием Люсьен привыкает видеть в идеях лишь средство к приобретению материальных благ. С их советами совпадают и рекомендации актрисы Корали: «Займись критикой, позабавься!.. нынче вечером я буду андалузкой, завтра обращусь в цыганку, а затем стану изображать юношу... Поступай, как я, паясничай ради денег».

Именно потому, что в сознании Люсьена личное начало получает приоритет над всякого рода объективными категориями, он и соглашается так легко на переход в лагерь ультрароялистов. Ибо претензии любого политического лагеря представляются ему в свете рассуждений Фино, Лусто, Дориа одинаково справедливыми, лишь бы этот лагерь был в состоянии удовлетворить личные интересы человека, становящегося под его знамена. Люсьена соблазняет перспектива присвоить девичью фамилию матери и стать графом де Рюампре, о чем обещают ему хлопотать у короля маркиза д'Эспар, де Люпо и другие. И ради этого титула он, либерал, становится ультрароялистом. Мечта Люсьена о графском

титуле свидетельствует особенно наглядно, к какой потрясающей моральной деградации приходит он к концу романа. В первой части «Утраченных иллюзий» эта мечта о возможности носить фамилию де Рюампре, внушенная ему г-жой де Баржетон, еще еле-еле пробивается сквозь все прочие планы Люсьена. Начиная с середины второй части, она овладевает всеми его мыслями, начинает властвовать над его опустошенным внутренним миром. И здесь небезынтересно учесть, что поражение Люсьена в конце второй части, когда он принужден к бегству из Парижа, объясняется не только его чуждостью парижскому буржуазно-аристократическому миру, миру честолюбцев и интриганов, не только его своеобразной детскостью, через которую проявляется его связь с патриархальными нравами провинции. Оно вызвано не только его отличием от тех людей, которые его окружают. Поражение это определяется также тем, что он вместе с усвоением парижских навыков и привычек «утратил» ту «ясность ума», то «равновесие мысли», которые «помогают наблюдению над окружающим», что он перестал воспринимать свое поведение вполне трезво, в «истинном свете». Возвращаясь (начало третьей части романа) в Ангулем, он уже настолько развращен парижскими нравами, что и здесь не может обойтись без роскоши и блеска, ведет себя, как светский денди. Возвращение Люсьена в Париж в конце романа тщательно подготовлено всем его предыдущим жизненным путем. Чрезвычайно важно, во всяком случае, что он так резко деградирует к концу «Утраченных иллюзий», что почти уграчивает читательское сочувствие. Он уступает уже с начала третьей части свое первое место в романе Давиду Сешару.

#### 4

Бальзак окончательно расстается в «Утраченных иллюзиях» с традицией камерного романа, которая сохраняла еще некоторое значение для его «Отца Горио» и особенно для «Эжени Гранде». Он строит свою эпопею, совершенно отвлекаясь от какого-либо семейного конфликта, и развертывает ее как своеобразное жизнеописание героя. Это не значит, однако, что Бальзак полностью переходит в «Утраченных иллюзиях» к повество-

ванию о жизненном пути отдельного человека. Известное устремление в сторону биографического жанра скорее обнаруживали некоторые главы «Отца Горио», касающиеся жизни Растиньяка. В «Утраченных иллюзиях» эти устремления оказались подчинены материалу, который выходит за пределы жизненного пути Люсьена.

Жизненный путь Люсьена Шардона напоминает во многом судьбу Растиньяка. Люсьен так же, как Растиньяк, приезжает в Париж из провинции, так же, как Растиньяк, не без сопротивления подвергается в Париже «перевоспитанию», вбирает в свое сознание впечатления парижской жизни, постепенно становится так же, как Растиньяк, крайне далеким от того, каким он был к моменту своего приезда. Но, показывая, как глубоко изменился Шардон за время своей жизни в Париже, Бальзак рисует его перерождение иначе, чем перерождение Растиньяка. Прежде всего в «Утраченных иллюзиях» гораздо меньшую роль, чем в «Отце Горио», играют всякие отвлеченные рассуждения о жизни, которая сама оставалась в «Отце Горио» за этими размышлениями скрытой. В эволюции Растиньяка решающую роль играли не его собственные наблюдения над окружающими, а, главным образом, советы, которые давались ему Вотреном и виконтессой де Босеан. Рисуя образ Люсьена Шардона, Бальзак не ограничивается сферой его сознания, заставляет его на практике театрального рецензента, литературного критика, фельетониста усвоить новые для него жизненные установки. Роль, аналогичную роли Вотрена, исполняет в романе Лусто. Но его обобщения нравов парижской жизни звучат только комментарием к тому, что испытывает сам Люсьен, который на личном опыте проверяет реальные жизненные положения, лежащие в основе этих обобщений.

Но этого мало. Содержание романа включает в себя также и то, что находится по сути за пределами жизненного пути героя. Рассказывая о поведении Люсьена в Париже, Бальзак более основательно, нежели в рассказе о Растиньяке, выходит за пределы того, что относится к его жизни. Используя впечатления Люсьена от вещей, людей, событий, писатель в то же время задерживается на этих вещах, людях, событиях значительно дольше, чем того требует история жизни героя. Чаще, чем в «Отце Горио», обращается он, хотя и через Люсьена, к процес-

сам, протекающим в объективном мире независимо от Люсьена, заставляя последнего постепенно оказываться вне своих личных дел, постепенно отклоняясь сам в своем повествовании от событий, составляющих судьбу Люсьена. Не столько о личной истории Люсьена, сколько о нравах буржуазных газетчиков и журналистов, о пороках и язвах, которыми страдает их деятельность, рассказывается в «Утраченных иллюзиях». Бальзак утверждает здесь в давно привлекавшем его жанре социального романа, из историка жизни одной семьи или индивида становится историком жизни общества.

Перенос центра тяжести с образа Люсьена на картину жизни Парижа и всей Франции подкрепляется в «Утраченных иллюзиях» еще тем обстоятельством, что в романе гораздо более подробно, чем в «Отце Горио», показаны различные ярусы этого общества. Так, в первой части мы видим картину жизни провинциального дворянства, во второй части — нравы парижских газетчиков, книгоиздателей, нравы театров, нравы салонных завсегдатаев, в третьей части — картины жизни провинциальной буржуазии, нравы типографии. Но дело не только в этом.

В отличие от «Отца Горио» и особенно от романов типа «Нотариуса из Шантильи», «Мемуаров дьявола» или «Парижских тайн» Бальзак в «Утраченных иллюзиях» не только противопоставляет различные социальные ярусы, но и показывает борьбу между ними. Наиболее отчетливо это новое представление об обществе раскрывается во второй части романа, где мы присутствуем при борьбе аристократических салонов с буржуазными газетами. «Утраченные иллюзии» и в этом отношении перекликаются с произведениями Бальзака 1836—1839 годов, то есть с «Историей величия и падения Цезаря Бирото», с «Музеем древностей», с «Чиновниками», с «Пьереттой». В «Отце Горио» и в ряде других произведений 1830—1835 годов Бальзак мыслил еще общество как единое целое и именно поэтому усматривал в противоречиях между обществом и героем если не основной, то весьма существенный конфликт романа. Совсем иными представлениями об общественной жизни руководствуется Бальзак в «Утраченных иллюзиях».



Он подчеркивает здесь расщепленность общества на враждующие между собой группы. Действительность, как он ее изображает в романе, основана теперь на противоречии и борьбе общественных группировок.

Участие Люсьена в борьбе социальных групп носит, впрочем, своеобразный характер. Люсьен не столько активный участник этой борьбы, сколько ее пассивное орудие. Он оказывается в конечном счете вне всяких группировок, оказывается пассивным объектом всеобщей ненависти. И это потому, что он не понимает расщепленности общества на коллективы, классы, не понимает, что личность с ее антипатиями и симпатиями — *quantité négligeable*. Целиком сосредоточенный в себе, в своем сознании, полагающий личность абсолютным критерием всего существующего, он не постигает, что все дело — в борьбе больших масс людей, что добиться чего-либо изолированному человеку невозможно. Он не выходит в этом отношении за кругозор буржуазной идеологии, согласно которой все и сосредоточено не в общественных коллективах, а в индивидуе.

Люсьен не улавливает в то же время единства и сплоченности буржуазных журналистов и аристократов, их тайного сговора, который и приводит юного поэта к поражению. Органическое родство обоих лагерей становится особенно ясным, стоит вспомнить фигуру де Люпо — человека, близкого к буржуазным деятелям и в то же время одного из основных столпов «правительственного» лагеря. По словам Лусто, де Люпо «вечно занят переговорами с журналистами», является одновременно и «поверенным прессы», и «посланцем министров», «маклагит на самолюбии», «простирает свою торговлю даже на политические дела, покупает молчание газет о таком-то займе, о той или другой концессии». Примечательна беседа дю Люпо и крупного буржуазного журналиста Фино в конце второй части романа, показывающая, что между ними нет серьезных разногласий. Оба они принадлежат одному и тому же кругу, оба охарактеризованы как «два человека, равно дальновидные и хорошо изучившие друг друга, чтобы всегда оставаться приятелями». Близость де Люпо и Фино напоминает сближение враждовавших между собой Рогронов и Тифенов в эпилоге «Пьеретты» или же примирение противников —

д'Эгриньона и дю Круазье — в финале «Музея древностей».

То обстоятельство, что, участвуя в борьбе аристократов и буржуазных журналистов, Шардон не сознает ее особого характера, частично объясняет, почему в ходе развития действия он постепенно утрачивает роль активного идейного фокуса произведения, его смыслового центра. Еще более понятной становится эта эволюция роли Люсьена, когда обнаруживается, что до его сознания совершенно не дошло решающее значение и другого социального конфликта романа — конфликта между буржуазно-аристократическим миром, с одной стороны, и миром Содружества, с другой.

В жизни Люсьена Шардона Содружество, к которому относятся участники кружка д'Артеза, играет большую роль. Не случайно, что именно Содружество так активно борется за Люсьена с буржуазными журналистами, что именно его участники пытаются несколько позже отговорить его от перехода в лагерь аристократов, что именно им первоначально почти что удается уберечь Люсьена от буржуазного перерождения. Если Растиньяк, первоначально сопротивляясь влиянию буржуазного Парижа, находит опору для своего сопротивления только в рассуждениях Горио о «честном труде» и в туманных воспоминаниях о детстве, то Шардон в своем стремлении стать честным тружеником опирается именно на Содружество, на группу «закаленных в горниле нужды» интеллигентов, собирающихся на улице Катр Ван (улице Четырех Ветров), и именно в их советах черпает силы для своей стойкости. Но Люсьен не сознает при этом решающей роли Содружества как в общественной жизни, так и в своей личной судьбе. Не сознает он того, что его поражение в Париже оказывается не следствием его измены буржуазным журналистам и не результатом его перехода в сферу аристократических салонов. Поражение вызвано не его самовольным отказом от опоры, которую предоставляла ему либеральная печать, и не коварством аристократов, — оно вызвано более ранними событиями и намечается в тот период его жизни, когда он сблизился с либеральными журналистами, отказавшись от поддержки со стороны Содружества, отойдя от круга Мишеля Кретьена и Даниэля д'Артеза.

И если Люсьен не сознает глубокой зависимости лучших сторон своего «я» от Содружества, то он зато ощущает свою близость к нему, когда посещает д'Артеза после своих первых журналистских успехов. Недаром так трагично переживает он свое прощание с д'Артезом и его друзьями в этот вечер, уходя от него «с опечаленным сердцем и встревоженной душой». «У него было какое-то предчувствие, что он последний раз прижимает к сердцу своих истинных друзей». Самое тяжелое событие для Люсьена в последние месяцы его жизни в Париже, пожалуй, даже более тяжелое, нежели смерть Корали, это его окончательный разрыв с Содружеством, дуэль с Кретьеном. Вызов на эту дуэль превращает жизнь Люсьена в «дурной сон», «жить или умереть становится для него одинаково безразличным». Он, правда, ведет себя на дуэли, как «храбрец», держится под выстрелами с «беззаботностью», но им руководит при этом «мужество, присущее самоубийцам».

Все это совершенно закономерно. Ибо, именно отойдя от Содружества, самоустранившись от решающего в романе конфликта между Содружеством и буржуазно-аристократическим миром<sup>1</sup>, Люсьен Шардон становится абсолютно одинок. Жизнь его уже тогда делается безнадежной и бесполезной. Все последующие события только усиливают его одиночество. Смерть его, правда, дважды получает отсрочку. Первый раз она щадит его во время дуэли. Второй раз она временно отходит от него в конце третьей части «Утраченных иллюзий», когда его спасает Вотрен. Но все эти отсрочки не устраняют главного — Люсьен вычеркнут из жизни уже в тот самый момент, когда порывает с Содружеством. Все дальнейшее не вносит в его жизнь ничего нового. Оно продлевает его существование, но оказывается не в состоянии отменить его смерть. Самоубийство, которым кончает Шардон в «Блеске и нищете куртизанок», вытекает из всей предыдущей его жизни как совершенно неизбежный ее результат.

---

<sup>1</sup> Буржуазные литературоведы, прекрасно учитывая существование в «Утраченных иллюзиях» двух миров — мира людей из Содружества и мира «прожигателей жизни», — не понимают, что для Бальзака эти два круга совершенно несовместимы, и рассматривают их лишь как любопытные и отличающиеся друг от друга явления современной жизни (ср. Preston, указ. соч., p. 116—119).

Среди многочисленных людей, с которыми сталкивается за время своего пребывания в Париже Люсьен Шардон, особое место занимает группа молодых интеллигентов, сосредоточившихся в сфере идеологической жизни и отдающих все свои усилия литературе, живописи, философии, медицине. Входящие в эту группу Мишель Кретьен, Жозеф Бридо, Орас Бьяншон, Фюльжанс Ридаль, Леон Жиро встречаются в комнате начинающего писателя Даниеля д'Артеза на улице Катр Ван и образуют кружок, который получает в романе имя Содружества. Кружок этот играет весьма значительную роль не только в жизни Люсьена Шардона, но и вообще во всей той жизни, которая изображается в романе. Молодые люди из Содружества составляют среди остальных знакомых Люсьена, которые входят либо в круг либеральных журналистов, либо в круг аристократических салонов, своеобразное исключение. Лусто говорит, что существа, им подобные, «встречаются редко и слишком одиноки в этом клокочущем котле... как в мире финансистов редки честные дельцы, так в журналистике редки чистые люди». Лусто относит их к числу лиц, чьи «сердца не остужены снежными бурями опыта». Он видит в них людей, не приспособившихся к существующему обществу, не пошедших на соглашение с ним.

Именно отсюда «впечатление недоступности», которое распространяет вокруг себя д'Артез. Отсюда же те восторженные эпитеты, которыми снабжают членов Содружества и центральный герой, и Д. Сешар, и другие и которые увеличивают их отдаленность от всех прочих персонажей романа. Люсьену, встречающему у д'Артеза «неизвестных ему людей», которые впоследствии оказываются членами Содружества, кажется, что все они «отмечены печатью особых дарований», являются «избранными существами». Давид Сешар называет их в письме к Люсьену «возвышенными душами». Люсьен чувствует, что его влечет к себе «возвышенная натура» д'Артеза. Чертам избранничества и величия членов Содружества соответствует и их внешность — у них «поэтические высокие лбы», «живые, сверкающие» глаза. Впечатление величия и возвышенности, которое остав-

ляют после себя участники Содружества, создается их особым внутренним содержанием, редким, исключительным среди тех людей, которые их окружают в Париже и среди которых и в Париже и в провинции приходится жить Люсьену. Все они именно потому производят такое впечатление, что в их жизни проявляется «великолепие умственных сокровищ», что они обнаруживают во всем, как д'Артез, «какое-то внутреннее достоинство, проистекающее из сознания», что их жизнь «посвящена великому делу». Они живут «непорочной» и «безупречной жизнью», постоянно объаты «пламенем мысли», проводят в работе и напряженных мыслях «бессонные ночи». Их внешний облик говорит также и о том, что они «не ведают настоящих грехов», «не унизили себя сделками с совестью», что им не свойственны ни «покладистая снисходительность», ни «стремление возвыситься любимыми средствами», ни «малодушие перед нуждой». Они, иными словами, сохраняют благородную дистанцию от моря грязи и уродства, которое их окружает и пытается захлестнуть, как оно уже захлестнуло Люсьена. Следует напомнить, что в этом море уже барахтаются люди типа Фино, Лусто, де Люпо и др.

Богатство внутреннего содержания тесно связано у участников Содружества с особой структурой их характеров, также отличающей их и от буржуазных журналистов, и от завсегдатаев великосветских салонов, а впрочем, и от провинциальных буржуа, вроде Куэнте или старика Сешара, от провинциальных дворян окружавших в Ангулеме г-жу де Баржетон. Почти всех только что упомянутых действующих лиц романа отличает исключительная упрощенность их внутреннего мира. Почти все они поглощены или алчностью, добыванием денег, как братья Куэнте или Жером-Никола Сешар, или мелкими страстишками, привычками, как дворяне, собирающиеся в салоне г-жи де Баржетон. Стоит вспомнить в этой связи помещика де Бребиана, «наводнявшего комнаты друзей» своими картинами и «измаравшего» своими рисунками все альбомы в департаменте, или г-на де Шандура, все интересы которого ограничены собственным костюмом. Он любит себя в зеркале, проверяет число пуговиц на жилете, следит за линией бедра, обрисованного панталонами, задерживается взглядом на носках своих сапог.

Ту же примитивность душевной жизни персонажа обнаруживаем мы и в портретах действующих лиц, фигурирующих в парижских редакциях, книжных лавках, гостиных. Во внешности своей они разнообразны и мало чем друг на друга похожи. Можно вспомнить, как отличен костюм книгопродавца Догро от костюма книгопродавца Дориа, как внешне отличны друг от друга писатели и критики Верну, Лусто, Натан, Блонде. Если книгоиздатель Дориа — «толстый, низенький человек с жирным лицом», то журналист Мерлен — человек малого роста, но сухощавый, с поджатыми губами. У книгопродавца Барбе «круглое лицо», «не лишенное добродушия», в то время как критик Верну представляется «желчным, надменным и чопорным».

Но многообразие внешних особенностей у всех этих персонажей сопровождается скудостью их внутреннего мира. Они различны только на поверхности. Основой их абсолютно различных жестов, привычек, вкусов, физических примет, костюмов, поступков, высказываний служат почти всегда одни и те же импульсы, все та же тяга к стяжательству, все та же индивидуалистическая жажда успеха, стремление пробиться в первый ряд, оттеснив с авансены менее удачливых соперников. Пти Кло «пожирал жгучим стремлением выдвинуться», Фино — «алчен, жаждет богатства любой ценой». Мерленом руководит инстинкт, «безошибочно указывающий путь к богатству и власти». Если исходить из внутренних импульсов Фино, де Люпо, Лусто, Верну, Мерлена, так же как из внутренних импульсов Пти Кло, Куэнте, старика Сешара, то все они окажутся невероятно похожими. Нужно вспомнить необыкновенное разнообразие духовных интересов участников Содружества, чтобы понять однообразие внутренних интересов всех этих людей. Их индивидуальные отличия играют вообще побочную роль. Сешар-отец, Никола Куэнте и стряпчий Пти Кло представляют для Бальзака всего лишь «три образа алчности», пусть алчности «столь же различной, как были различны эти люди». Все трое сходны тем, что заняты одним и тем же, а отличаются только тем, что Сешар-отец «вздумал торговать своим сыном», Пти Кло торговал «своим клиентом», а Бонифас Куэнте «торговал ими обоими»: он «покупал обоих негодаев».

Героями этого типа руководит также стремление скрыть свою внутреннюю пустоту, замаскировать свою духовную бедность. Вспомним старика де Баржетона, который фигурирует в первой части «Утраченных иллюзий». Он отнесен Бальзаком к числу тех «недалеких людей», которые пребывают между «безобидным ничтожеством» и «чванной глупостью». Единственное удовольствие для него — это «хорошо поесть». Он доволен, когда о нем заботятся, «чистят его» и «холят», благодарен жене, так как она «говорит за него». И тем не менее Люсьен, встречающийся с ним у его жены, полагает его «необъяснимым характером», ему кажется, что тот «все видит, все понимает, с достоинством хранит молчание». Происходит это потому, что де Баржетон, этот, по выражению самого Бальзака, «каменный столб», который был Люсьеном «возведен в какие-то сфинксы», скрывает «громаду своей внутренней пустоты». Он, по рассказу Бальзака, «усвоил улыбку танцовщика... доволен ли он был или недоволен, он улыбался». Улыбка не только не отражала его внутренних переживаний, но еще маскировала их. Точно той же цели служило молчание старика, которое также вуалировало отсутствие всякого содержания в его душевной жизни.

Замкнутым характером обладали, впрочем, уже давно, с начала 30-х годов, многие персонажи Бальзака — графиня Ферро, Теодора и др. Такой характер, однако, не обязательно сочетался тогда с внутренней скудостью. Образы 1832—1835 годов (Гобсек, Гранде, Вотрен), напротив, отличались значительным внутренним содержанием. Другое дело бальзаковские образы 1836—1839 годов из «Истории величия и падения Цезаря Бирото» (дю Тилье, Молине), из «Музея древностей» (дю Круазье), из «Пьеретты» (Вине, Жиро). Сочетая душевную скудость со скрытностью, они демонстрировали, как буржуазный индивидуализм и отъединяет человека от близких ему, и опустошает его. Замкнутые характеры явились теперь следствием как тяготения к самоизоляции, так и стремления обмануть окружающих, даже если оказывалось, что утаивать нечего. Так, у Дориа «напускное добродушие», «смягчавшее выражение его лица» и «обманывавшее поверхностных людей». Догро только «кажется покладистым и обходительным». На самом деле это человек, который «любит выторго-

вывать скидку» при учете векселей и «урезывать счета» рабочих-типографщиков.

Наружность человека, его портрет представлялся Бальзаку начала 30-х годов своеобразным подступом к его внутреннему миру. По наружности человека выносилось суждение, пусть иногда гипотетическое, о его характере. На этом основывалось увлечение раннего Бальзака учениями Лафатера и Галя. Теперь оказалось, что наружность не всегда точно характеризует человека и даже иногда служит препятствием к проникновению в его внутренний мир. Лишь очень немногие обладают «внешностью отъявленного плута», как, например, книгоиздатель Фандан, то есть имеют, подобно ему, «голос, напоминающий звон надтреснутого колокольчика, черные настороженные глазки», «маленький низкий лоб», «приплюснутый нос». Конструировать характер по данным, которые представляет наружность, оказывается делом, чреватом неточностями и ошибками. Показательны в этом смысле в «Утраченных иллюзиях» портреты бумажных фабрикантов братьев Куэнте, фигурирующих в третьей части романа. При знакомстве с Бонифасом Куэнте бросается в глаза его «желтое» лицо, «поджатые» губы, «вкрадчивые» манеры, «внешняя вялость», «сухой и тощий» вид. Но под всем этим Бонифас «таит» несоответствующие наружности внутренние качества — «упорство, властолюбие священника и алчность купца, томимого жаждой обогащения и почестей». Точно так же его брат, Жан Куэнте, «благодушный толстяк с обличем фламандца», человек с «вечной улыбкой», «коренастый, коротконогий, толстобрюхий... широкоплечий», скрывает под своей внешностью совершенно ей не соответствующие алчность и упорство. Он, правда, не столь хитер и пронырлив, как его брат, но по сути дела очень мало от него отличается. Так за совершенно различными портретами стоит один и тот же характер.

Своеобразие «Утраченных иллюзий», однако, не в том, что в романе имеются замкнутые и вместе с тем предельно упрощенные характеры. Новое заключается не в них самих, а в том, что Бальзак обнаруживает рядом с ними характеры совсем иного типа. Прежде всего характер Люсьена Шардона он показывает хотя и замкнутым, замаскированным, но не особенно прочно.



И этим он делает его не вполне соответствующим обычным порядкам буржуазного общества. Вотрен, с которым Люсьен встречается в самом конце романа, после второго отъезда своего из Ангулема не случайно видит основную причину поражения Люсьена в Париже в том, что он не сделал своим девизом «скрытность». Вместо того чтобы «выставлять напоказ только свои достоинства» и «прятать свою изнанку», Люсьен, по заключению Вотрена, «бросил вызов требованиям света и лишился уважения». А уважение свет «оказывает тому, кто повинуется его законам».

То новое, что внесли «Утраченные иллюзии» в творчество Бальзака, еще более отчетливо проявляется в цельных характерах участников Содружества, которые он противопоставляет большинству персонажей романа. В них осуществляется то самое тяготение к созданию положительного героя, с которым мы уже познакомились, анализируя романы о Цезаре Бирото, «Музей древностей» и «Пьеретту». Этим цельным характерам, которые Бальзак обнаруживает у участников Содружества, оказалась чуждой всякая раздвоенность на внутреннюю сущность и наружную оболочку. Бальзак сообщает про участников Содружества, что у них «чувствовалась та внутренняя красота, которая проявляется во внешности». И эта внутренняя красота не прячется за их лицами. Живые, ясные глаза молодых людей с улицы Катр Ван не только не маскируют их «безупречную жизнь», но, напротив, прямо «свидетельствуют о ней». Из незамкнутого характера членов Содружества вытекает и то, что в них все «просто, открыто». Если аристократы и буржуазные журналисты Парижа, провинциальные дворяне и фабриканты представляют собой скопище отграниченных и тщательно забаррикадированных друг от друга мирков, то д'Артез, Кретъен, Бьяншон, Бридо, Ридаль и Жиро «поверяют друг другу свои труды», поверяют друг другу и горести и радости. Они «с милым юношеским чистосердечием спрашивают дружеского совета» и также «просвещают друг друга». Люсьен только потому оказывается в глазах многих из них не столь виновным в своих тяготениях к кругу журналистов и «заслуживающим снисхождения», что он, по мнению Жиро, «не лукавит» и еще «откровенен», то есть не скрытен, не замыкается в своем «я».

Если буржуазно-дворянский мир, бушующий за стенами мирной кельи д'Артеза на улице Катр Ван, представляется Бальзаку ареной борьбы изолированных и ошестинившихся друг против друга индивидов, то Содружество выглядит на фоне этой «войны всех против всех» как своего рода «федерация чувств и интересов». Участники Содружества «смело защищают друг друга», «принимают к сердцу огорчения Люсьена», «уверены друг в друге», готовы ради другого «пожертвовать самыми насущными своими интересами». «Враг одного из них» становится «врагом их всех». Ридаль, как и все они, не случайно «равнодушен к собственным интересам», но необыкновенно «отзывчив к чужим», принимает действовать «только ради друга».

Именно способность жить интересами другого делает для многих из них глубоко непонятым поведение Люсьена, который склонен в оценке событий исходить из своих узколичных интересов. Особенно непонятым им остается поступок Люсьена, когда он с торопливостью возвращает им денежный долг в двести франков, явно никому не желая быть обязанным, ибо всякое обязательство по отношению к другому он отождествляет с отказом от своей независимости. «Можно подумать, что ты боишься остаться у нас в долгу»,— говорит Люсьену Ридаль. Жозеф Бридо замечает Люсьену, что в Содружестве «не дают взаймы, а просто дают». Друзья Люсьена по кружку видят в его поступке не случайность, а вполне закономерное проявление «самолюбивого порыва», проявление отъединенности Люсьена от всех. Именно после этого поступка Люсьена Кретъен заявляет: «Мои наблюдения подтверждают: Люсьен тщеславен». Ридаль прямо обвиняет Люсьена после этого поступка в том, что он «влагает тщеславие даже в дружбу». «Тщеславие,— замечает он,— обличает чудовищное себялюбие, а себялюбие — яд для дружбы».

Противопоставляя эгоистически разобщенным индивидам членов Содружества, Бальзак не удовлетворяется одним этим противопоставлением. Он пытается нащупать реальные общественные корни замкнутой структуры характера, наделяя ею только тех действующих лиц своего романа, которые принадлежат к господствующим классам или защищают их интересы. Он указывает, с другой стороны, что открытый характер связан с об-

ществленным положением членов Содружества, с их враждебностью всему, что отличает слои населения, живущие чужим трудом. Члены Содружества удалены от мира безделья, являются людьми труда и характеризуются как молодые «люди с большим будущим», «вдумчивые» и «трудолюбивые». Д'Артез назван при первом своем появлении «трудолюбивым незнакомцем», «истым тружеником литературы». Далее он именуется и «юным тружеником», и «парижским тружеником». Трудолюбие д'Артеза не составляет, конечно, его индивидуальной особенности. «Неутомимым тружеником» называется другой участник Содружества — Леон Жиро.

Но люди с улицы Катр Ван вовсе не трудятся слепо и бессознательно. Они видят в труде наивысшую форму человеческого существования, рассматривают «праздность» или «легкий труд» как нечто порочающее человека. Бьяншон рекомендует Люсьену во всем «полагаться на труд», д'Артез указывает ему «благородный путь труда». Жиро с грустью предчувствует, что, отойдя от Содружества, Люсьен неизбежно «отречется от труда», «предастся праздности». Главный порок Люсьена для них в его стремлении к «легкому труду». Жозеф Бридо говорит ему: «Ты ожидаешь какой-то манны небесной». А Кретьен заявляет: «Манна небесная достается лишь первенцам пэров Франции, а мы должны и посадить и вырастить урожай». И он видит в этом не печальную необходимость, а преимущество,— находит, что «таким образом» собранные плоды — «лучше». Чуждые праздности, эти люди далеки и от мира богатства, своими доходами обязаны только собственным рукам. Жозеф Бридо продает эскизы своих картин, Ридаль получает гонорар за пьесы, Кретьен — за составление политических брошюр и издательских проспектов, Бьяншон получает деньги за дежурство у больного, д'Артез — за статьи для «Ревю Ансиклопедик». Все члены Содружества «одинаково бедны», все они «закалены в горниле нужды». Люсьен угадывает в д'Артезе «собрата по нищете». Показательна в этом отношении обстановка комнаты последнего — у него «жалкая, деревянная» кровать, «купленный по случаю» ночной столик, «ветхий» комод, «плохонькие» стулья. Во всех вещах, которыми устлана его комната, «чувствуется жестокая нужда».

Все они, впрочем, не видят в своем положении ничего для себя унижительного. Д'Артез не считает себя «самым несчастным» из людей. Он уступает в этом отношении первое место тому отцу семейства, который вместе со своими домочадцами «тратит последние гроши», задолжал булочнику, молочнице, привратнику, хозяину дома. Если люди из Содружества никогда не унывают, то это происходит оттого, что их не покидает чувство независимости и смелости. В Жиро Бальзак отмечает то, что он был «смелым теоретиком, который пересматривал все философские системы», в Жозефе Бридо он обращает внимание на его «своенравие», на его «смелые поиски в области искусства». Ридаля выделяет его свободомыслие, его скептическое отношение ко всему, привычка рассматривать все «за» и «против», его умение «смеяться над всем». Свободомыслие, вольнодумство членов Содружества выглядит вполне закономерно на фоне деятельности остальных персонажей романа, которые держатся за сохранение существующего и только бравадуют, как Фелисьен Верну, своим либерализмом.

## 6

Очень важно для характеристики Содружества, что оно выглядит в «Утраченных иллюзиях» как группировка, оппозиционная режиму Реставрации, ко времени которого относится ее существование. Либеральный критик Лусто заявляет, рассуждая относительно участников Содружества, что «нет ничего опаснее одиноких мыслителей... воображающих, что они могут увлечь за собой весь мир». Другой либеральный литератор — Верну, хотя и ненавидящий королевский двор, но не менее, как нужно полагать, опасющийся революции, не склонен рассматривать теории, которые дискутируются в кружке на улице Катр Ван, как «праздную болтовню». «Наступит час, — говорит он Люсьену, — когда они (эти теории. — Д. О.) превратятся в ружейные залпы или гильотину». В ультрароялистских сферах кружок называют «Конвентом». Газеты, выражающие влияние этих сфер, воспринимают участников Содружества как «опасных противников», поднимают против него «систематическую и смертельную войну», объявляют «отлучение всем членам

кружка», и в том числе д'Артезу, «монархические убеждения» которого, по словам автора, в то время «никому не были известны».

Вполне закономерно, если иметь в виду оппозиционный характер деятельности кружка, то выдающееся положение в Содружестве, которое занимает Мишель Кретьен, революционер и социалист. Нельзя упускать из виду, что именно Кретьен ведет воспитательные и пропагандистские беседы с Люсьеном. Остальные участники этих бесед — и д'Артез, и Жиро, и Бьяншон, и Жозеф Бридо — только дополняют высказывания Кретьена. Именно Кретьен, а не кто-либо другой, возглавляет на балу у Люсьена делегацию друзей, которые присутствуют там в качестве своего рода «судей» с «расстроеными», «чтобы не сказать замкнутыми» лицами, «печальные, как приговоренные к смерти». Наконец, именно Кретьен, а не кто-либо другой из приятелей д'Артеза вызывает Люсьена на дуэль, чтобы покарать его за измену друзьям, за разносную, несправедливую статью против книги д'Артеза.

Кретьен, о котором, помимо «Утраченных иллюзий», очень много сообщается в новелле Бальзака «Тайны княгини Кадиньян» (напечатанной в августе 1839 г.), воплощает в себе наступательные функции Содружества по отношению к враждебному миру. Концентрируя в себе свободомыслие кружка, он полностью разделяет со своими друзьями неприятие существующего, понимает их глубокое уважение к интересам коллектива, их пренебрежение ко всему узкоперсональному, их преклонение перед трудом. Ему близка, наконец, их ненависть к буржуазному карьеризму и буржуазной алчности, их антибуржуазные идеи в отношении либеральной печати. Кретьен не верит в прокламируемую буржуазией «свободу слова». «А ты свободен в своих действиях?» — иронически спрашивает он Люсьена, усомнившись, сможет ли тот выполнить свое намерение — выступить в либеральной газете с похвалой книге д'Артеза. Он пытается отклонить Люсьена от буржуазной журналистики, потому что она представляет собой «торговлю совестью, умом и мыслью». «Подлость и трусость, возведенные в систему», — такова, по его мнению, «сущность журналистики». Отрицание существующего проявляется у Кретьена

еще более резко, чем у его друзей, и в его принципиальном нежелании работать на людей, заправляющих современным строем. Он не желает заниматься чем-либо всерьез при существующих условиях, «живет с диогеновской беспечностью», как «веселый представитель ученой богемы», или же, как «бедняк», довольствуется теми небольшими денежными средствами, которые дает ему составление указателей к научным трудам, проспектов для книгоиздательств и т. п.

Но Кретъен — и это главное отличие его от друзей — не ограничивается идейным осуждением противника. Не только теоретик, но и практический деятель, он даже с жизнью расстается не у себя в комнате, а на улице, под пулями. Это не член семьи, не частное лицо, а «великий государственный человек», политический деятель, который, как заявляет сам Бальзак, «по своей силе» был «равен Сен-Жюсту и Дантону». Упоминание имени Кретъена в тесной связи с именами Дантона и Сен-Жюста вполне закономерно. Кретъен прежде всего революционер. Он недаром сражается на июльских баррикадах 1830 года против правительства Бурбонов, а во время республиканского восстания 1832 года бьется на улице Сен-Мери с правительственными войсками Луи-Филиппа и национальной гвардией, погибая здесь на стороне левых республиканцев.

Отмечая, впрочем, что Кретъен погиб «не за свои идеи», Бальзак тем самым подчеркивает его отличие от других участников восстания 1832 года. Ставший после июля 1830 года легитимистом, д'Артез говорит о нем в «Тайнах княгини Кадиньян»: «Было бы заблуждением принимать его за одного из тех республиканцев с ограниченным кругозором, которые хотели бы восстановить Конвент и все прелести Комитета общественного спасения». Однако слова д'Артеза, во многом продиктованные враждебностью легитимиста к революционерам, не следует понимать буквально. Они вовсе не означают, что Кретъен был умереннее ортодоксальных республиканцев. Для Кретъена крайне характерно, что его республиканские склонности объединяются у него с устремлениями социалиста-утописта и что он одновременно сочетает свои социалистические идеалы с прямым участием в революции. Он не довольствуется исповеданием социально-утопических верований и мирной пропагандой социали-

стических идей, как подобало бы последователю Сен-Симона. В то же время он не довольствуется борьбой за республику, смотрит дальше, за пределы республиканского переворота. Он оказывается близок в этом отношении к левым республиканцам, людям типа Огюста Бланки, для которых завоевание республики было только началом радикального переустройства общества.

Образ Кретьена свидетельствует о том, что Бальзак с конца 30-х годов начинает все более четко отличать левых республиканцев от буржуазных. В начале 30-х годов он видел еще в республиканце законченного буржуазного деятеля. Именно это объясняет, почему в его произведениях отсутствовал в то время положительный герой-республиканец. Этим объясняется легитимистское «обращение» писателя в 1832 году. Этим объясняется, наконец, почему, создавая образ Кретьена, Бальзак так настойчиво отделяет его от ортодоксальных, то есть буржуазных республиканцев, так настойчиво обращает внимание на его ненависть не только к феодализму, «старому режиму», но и к «новому режиму», к буржуазному обществу. Кретьен именно в этом смысле именуется в «Утраченных иллюзиях» «республиканцем большого размаха». Вполне закономерно, что он погибает не в июле 1830 года, не от руки солдата, оборонявшего монархию Бурбонов, а «от пули какого-то лавочника», национального гвардейца, оборонявшего буржуазную монархию Луи-Филиппа и уничтожившего в Кретьене, как заявляет сам Бальзак, «одно из благороднейших созданий, когда-либо существовавших на французской земле».

Антибуржуазность позиций Кретьена подчеркивается и его социалистическими идеалами, тем, что он «играл в 1830 году большую роль в движении сен-симонистов». По словам писателя, он мог бы «преобразовать облик мира», он «мечтает о европейской федерации». Бальзак пишет про него, что «федерация» — союз государств, подобный швейцарскому и распространенный на всю Европу, — «представляла для европейской аристократии значительно более грозную опасность, чем республиканская пропаганда». Кретьена привлекают совсем не «страшные и туманные идеи свободы, провозглашаемые

юными безумцами, которые себя считают наследниками Конвента». Он мечтает о большем — о ликвидации существующих феодальных и капиталистических государств, об «устранении войн в старом свете», иначе говоря, об уничтожении агрессивной шовинистической политики, которую ведут верхушки наций, об устранении эксплуататорских классов. Ибо не надо забывать, что именно шовинистическую милитаристскую политику проводили сторонники дворянской монархии Бурбонов, завоевывав в 20-х годах Алжир. От нее не отказывались и буржуазные политики, вроде Тьера, бряцавшие в конце 30-х годов оружием, провоцировавшие военный конфликт с Англией из-за Египта и взывавшие к захватническим традициям Наполеона. И вот, в противовес всему этому лагерю реакции — этим шовинистам и проповедникам агрессии, Мишель Кретьен страстно проповедует «перестройку общества на основаниях, совершенно отличных от той системы захватов, какая присуща феодальному миру».

Кретьен, человек, концентрировавший в себе все главные революционные тенденции членов Содружества, выступает у Бальзака в качестве лица, мечтающего о радикальной перестройке общества, в качестве социалиста, человека, представляющего в современности будущее. За пределами существующего, но не в старом, дореволюционном обществе, не в мире д'Эгриньона и Цезаря Бирото, а лишь в будущем оказывается возможен тот открытый, незамкнутый характер, тот тип человека, поглощенного интересами коллектива, который в современности представлен людьми из Содружества. Содружество, кружок с улицы Катр Ван, является в современности оазисом и в то же время зародышем грядущего социального строя. Связь Содружества с будущим, связь, которая раскрывается всего рельефнее в образе Кретьена, наиболее последовательного и безоговорочного противника буржуазного общества, делает понятным, почему конфликт между Содружеством и буржуазно-дворянским миром представляется в романе решающим, отодвигает в сторону все прочие разногласия и противоречия. Но отблеск грядущего на событиях современной жизни делает понятным и то значение, которое приобретает в романе антитеза двух образов, воплощающих в себе две стадии в развитии человеческого общества,—



современность и грядущее — антитеза Люсьена Шардона и Мишеля Кретьена, определяющая одну из центральных идей романа.

Создавая образ Люсьена, Бальзак, впрочем, обрушился не столько на современность, как таковую, наносил удары не столько по буржуазному строю, сколько по своеобразному ренегатству своего героя. В Люсьене он видел не просто врага, как в Растиньяке, дю Тилье, дю Круазье или в Куанте, Фино, де Люпо. Бальзак усматривал в нем скорее возможного союзника, который способен, однако, изменить. Именно поэтому, ни в чем не спуская Люсьену, обличая его слабости, бичуя его беспрестанные попытки пойти на компромисс с врагом, Бальзак все же почти до конца второй и начала третьей части романа не перестает ему сочувствовать, изображает его жизненный путь как путь трагический, глубоко отличный от судеб Лусто, Фино и других преуспевающих журналистов. Он делает Люсьена неудачником, не позволяет ему благополучно процветать в буржуазно-аристократическом мире, так же как он не дал мирно просуществовать среди парижских буржуа и Цезарю Бирото, основываясь на крестьянских традициях последнего.

И вместе с тем, не забывая отметить достоинства Шардона, Бальзак не упускает возможности подчеркнуть превосходство Кретьена перед ним. В образе Шардона Бальзак как бы подводит итог своим наблюдениям первой половины 30-х годов, о которых свидетельствовали образы Валантена и Растиньяка. Но между положением Валантена и Растиньяка, с одной стороны, и положением в романе Шардона, с другой, имеется и различие. Растиньяку и Валантену или, вернее, тем индивидуалистическим принципам, которые они переняли от Вотрена, антиквара и других, принадлежало в «Отце Горио» и «Шагреновой коже» последнее решающее слово. Противоположные жизненные установки, воплощенные в «Шагреновой коже» в образе Полины и в рафаэлевском трактате о воле, а в «Отце Горио» никак не воплощенные, были отодвинуты на второй план, побеждены.

Совсем иначе обстоит дело с Шардоном. Не ему принадлежит последнее слово в «Утраченных иллюзиях»,

а персонажу, не только проникнутому антибуржуазными настроениями, но и устремленному в будущее, республиканцу-социалисту — Мишелю Кретьену. «Отец Горио» и «Шагреновая кожа» приводили к безотрадным итогам. В «Утраченных иллюзиях» Бальзак нащупывает положительный выход. Если Шардон, так же как Растиньяк, занят устройством своего личного жизненного пути, то Кретьен доходит до мысли, что он не в праве распоряжаться собой, не в праве «предлагать свою голову гению зла» ради спасения Люсьена, не в праве забывать о судьбах «европейской федерации». И это потому, что «каждый человек», как он прямо заявляет, «прежде всего принадлежит человечеству». Кретьен является представителем социального строя по своей организации более высокого, нежели тот порядок вещей, в который вовлекается в «Утраченных иллюзиях» Шардон. Как показывают суждения Кретьена о современном браке (ср. его мысли об отношениях Люсьена и Корали, об отношениях д'Артеза и его возлюбленной, женщины из народа), о печати, он прекрасно разбирается в порядках буржуазного общества и мог бы, если б только захотел, приспособиться к ним. Если Шардон постиг, пусть с грехом пополам, внутренний смысл современности, то Кретьен также не останавливается перед ней как перед загадкой. Но в то время как Шардон не видит ничего выше ее, Кретьен возвышается над нею. Образ Кретьена, революционера, социалиста, человека будущего, перекрывает в романе образ Шардона, со свойственной тому чрезмерной податливостью, пассивностью. Шардон как бы персонифицирует современный общественный упадок. Кретьен напоминает о временах античности: «Я не знаю среди героев древности человека выше его», — с гордостью заявляет д'Артез про своего друга Мишеля Кретьена.

Создавая образ Кретьена, Бальзак остается верен своему реалистическому отношению к жизни. Энгельс недаром рассматривал образы «настоящих людей будущего» у Бальзака, то есть именно образ Мишеля Кретьена, как «одну из величайших побед реализма». В самом деле, временное затухание революционного движения во Франции в годы, когда в творчестве Бальзака создается образ Кретьена (1837—1839), не отменяет жизненных проблем, выдвинутых периодом восстаний и мятежей

первой половины 30-х годов. Недовольство режимом Июльской монархии со стороны широких слоев народа остается таким же, как прежде. Из этого недовольства, бродящего в массах, и из недавнего подъема революционного движения в стране, а не из каких-либо субъективных мечтаний и прогнозов, исходит Бальзак, рисуя в своем творческом воображении образ мятежника, революционера. Он опирается в нем, таким образом, на реальную действительность.

Реалистический характер образа Кретьена находит свое подтверждение и в его творческой истории. Работая над второй частью «Утраченных иллюзий» и создавая образ Кретьена, Бальзак не только не забывает о нем, не только не отвлекается от него другими впечатлениями, когда он пишет свою новеллу «Тайны княгини Кадиньян» (первоначальное название «Парижская княгиня»), но, напротив, продолжает над ним работать и углубляет немаловажными дополнительными штрихами этот образ. При этом нельзя забывать, что в мае 1839 года в Париже происходит восстание, поднятое Бланки. Восстание это, хотя и выражало интересы народных масс, вследствие своей оторванности от народа закончилось полным разгромом. Оно тем не менее ясно показало, что революционное движение, уже с 1834 года, то есть в течение пяти лет, о себе почти ничем не заявлявшее, существует, что тайные республиканские общества, несмотря на многочисленные запрещения, аресты, продолжают свою работу.

Ответом на восстание 12 мая 1839 года явилось усиление в стране политической реакции, которая за 1836—1838 годы по сравнению с 1834—1835 годами (об этом свидетельствуют действия и заявления тогдашнего премьер-министра Моле) несколько ослабела. Результатом разгрома майского восстания 1839 года было, в частности, образование консервативного кабинета министров Сульта-Гизо. Своеобразным, но уже положительным откликом на майское восстание явился и бальзаковский Кретьен, о котором рассказывалось во второй части «Утраченных иллюзий», вышедшей в свет в июне 1839 года, через месяц после восстания, и в новелле «Парижская княгиня», напечатанной в газете «Ла Пресс» спустя три месяца после восстания, то есть в августе того же года.

Выдвигая Кретьена на одно из ведущих мест в «Утраченных иллюзиях», Бальзак одновременно сопротивляется этому выдвигению, стремится его всемерно затормозить, ибо, высоко оценивая Кретьена за его социалистические идеалы, он все же не соглашается принять их полностью. В то же время он не решается безоговорочно порвать с существующим строем, отчасти, вероятно, потому, что сама действительность 30-х годов XIX века, когда создавался роман, не показала еще, что историческое развитие человеческого общества ведет к социализму. Поскольку Кретьен должен, по замыслу автора, разрешить все противоречия, являясь своего рода финальным аккордом, завершающим всю идейную концепцию, лежащую в основе «Утраченных иллюзий» (в том по крайней мере виде, какой был ей свойствен в 1839 году), он имеет все права на то, чтобы занимать в романе центральное положение. Героем «Утраченных иллюзий» остается, однако, все-таки Люсьен Шардон. А Кретьен показан недостаточно широко, в романе нарисован как бы его силуэт, дан его набросок, у него отсутствует биография, и это в то время, как биография Люсьена детально разработана Бальзаком. Не во всех подробностях понятно, как сложился характер Кретьена, какие условия, какие поступки окружающих лиц оказали на него свое влияние. Мы совершенно не знаем, как Кретьен стал революционером, как он пришел к своим социалистическим взглядам. Это объясняется тем, что для Бальзака Кретьен остается по меньшей мере чужим и не до конца понятным, остается за пределами жизненного опыта и идейного кругозора писателя, хотя последний и вполне постигает весомость и значительность таких явлений во французском обществе, как Кретьен, хотя он и убеждается все более и более в том, что такого рода деятели нужны, чтобы вывести страну из наличного общественного кризиса, хотя у него Кретьен именно в силу всего этого человечески привлекателен, поэтичен. Мысленно сопоставляя образ Кретьена с образами других персонажей романа, Бальзак отчетливо видит превосходство Кретьена перед ними и в то же время делает его образ менее реалистическим, чем остальных персонажей.

Большинство персонажей «Утраченных иллюзий» представляют собой характеры динамические и вместе с тем связанные с окружением, особенно показательны в этом отношении образы помещиков, собирающихся в салоне у госпожи де Баржетон в Ангулеме, о которых идет речь в первой части романа, а также образ самой г-жи де Баржетон. Некоторым из этих образов, правда, свойственны стабильные черты, присущие им как бы от рождения. Другие рисуются Бальзаком в их развитии. Именно так он трактует, например, образ де Бартà, «обладавшего густым баритоном и непомерными музыкальными претензиями». Бальзак дает образ де Барта в процессе развития одной из его страстей, которая разгорается и поглощает весь его внутренний мир. Бальзак рассказывает, что де Барта «начал с того, что восхищался своим пением, потом принялся толковать о музыке и кончил тем, что отдался ей всецело. Музыкальное искусство обратилось для него в одержимость; он оживлялся только лишь говоря о музыке и страдал, пока его не попросят спеть». Так же раскрывается и образ другого помещика, де Отуа, характер которого формируется под воздействием окружающих его лиц. У де Отуа «мелочные заботы о себе обратились в жеманство и ребячливость». Любовница его Зефирина «превратила» его в болезненного человека. Она «нежила его, кутала, пичкала лекарствами... откармливала отборными яствами». Динамически изображает Бальзак и внутренний мир г-жи де Баржетон, трансформацию в условиях провинциальной жизни ее характера: ее «гордость, не умеренная привычками большого света, перерождается в чопорность», «восторженность... обращается... в напыщенность», «не находя выхода», ее страсти «мельчают».

От всех этих фигур отличен образ Люсьена Шардона, который прodelывает во второй части романа столь значительную эволюцию, что характер его превращается чуть ли не в свою противоположность. Перейдя из провинциальной среды в условия парижской жизни, Люсьен смягчает остроту своих прежних убеждений, ослабляет свое трудолюбие, привыкает работать походя, между прочим. Однако изменения, совершающиеся в душе Шардона, не означают, что он вообще освобождается от власти окружающих его людей. Он и теперь

остаётся под началом вне его существующего и не им заведенного порядка. Вся разница только в том, что изменяются обстоятельства, в которых он существует. Ангулемская полупатриархальная жизнь сменяется бурной жизнью Парижа. И Шардон отражает в своем развитии изменение среды. Различие между ним и де Отуа именно в том, что де Отуа как бы повторяет, копирует неподвижную общественную среду, Люсьен повторяет и копирует смену среды.

Совсем иначе строится характер Мишеля Кретьена. Если Шардон, точно так же, как де Отуа или г-жа де Баржетон, воспроизводит в своем характере настроения окружающих лиц, условия своей жизни, то Кретьен никогда не превращается в пассивный результат среды, сохраняет независимость своего характера. Он действует вопреки объективным обстоятельствам, ибо подчиняется только системе своих убеждений. Если учитывать, что Кретьен предполагает «преобразить облик мира», от этого один шаг к тому, чтобы признать, что действительность можно изменить в соответствии с идеями Кретьена. Но на это Бальзак решиться не может, ибо реальная действительность еще не убедила его в правильности мыслей Кретьена. Он к тому же видит реальную базу этих мыслей только в образе жизни членов Содружества, тогда как индивидуализм, которым одержим у него, например, Люсьен, имеет, с его точки зрения, более глубокие корни в устройстве современного общества. Он мыслит Кретьена по аналогии с персонажами Стендаля, который изображал своих положительных героев в противовес действительности, не имеющими в ней опоры.

Примечательно, кроме того, что Бальзак, рассматривая Кретьена как своеобразный концентрат психологических особенностей членов Содружества, показывает в то же время его отличие от них, подчеркивая в нем все то, что удаляет его от д'Артеза, Жозефа Бридо, Жиро и др. Кретьен, в представлении Бальзака, резко отличается от всех своих друзей по Содружеству тем, что ему не свойственна их терпимость, их «мягкость». Он называется в романе «неистовым республиканцем», получает от Люсьена эпитет «жестокий», а от Бьяншона следующую характеристику: «он жесток и спасителен, как инструмент дантиста». Кретьен заявляет, что «ни-

чего не боится» и что «дружба» в отношении друзей, перешедших, как Люсьен, в лагерь врага, с необходимостью утрачивает способность к всепрощению, становится «неумолимой». Если Бьяншон, Жиро, Ридаль, д'Артез и другие приятели Кретьена не решаются отвести Люсьена и все время подыскивают смягчающие его вину обстоятельства, морально поддерживают его (ср. повеление Бьяншона во время болезни Корали и своего Люсьена; поведение д'Артеза на похоронах Корали и т. д.), то Кретьен, который «предвидит... будущее» Люсьена, высказывается относительно его морального падения «с ужасающим простодушием», то есть выносит свой приговор поэту необычайно спокойно. Он обращается к Люсьену перед тем, как вызвать его на дуэль, «таким тоном, что в груди Люсьена точно струны порвались». На самой дуэли Кретьен ведет себя беспощадно, явно намереваясь уничтожить Шардона. При первом выстреле пуля Кретьена задевает подбородок Люсьена, при втором она застревает в воротнике поэта, третьим выстрелом Кретьен ранит своего противника в грудь. Узнав, что Люсьен не убит, а только тяжело ранен, Кретьен не скрывает свое неудовольствие: «Убит? — спросил Мишель. — Нет, — сказал хирург, — он выживет. — Жаль! — отвечал Мишель».

Характеризуя Кретьена как строптивного, «ненстового» республиканца, Бальзак великолепно подмечает присущую ему высокую принципиальность революционера. Он тем не менее явно предпочитает ему «обаятельную чуткость», «мягкость и терпимость», свойственные остальным членам кружка, которые испытывают «глубокое уважение к своему соседу», то есть их излишнюю уступчивость, нетвердость и недостаточную принципиальность. Он отмечает, что в Содружестве все «обсуждали, но не осуждали», что «возражавший» «забывал о собственных взглядах», чтобы «войти в круг понятий друга» и «оказать помощь» ему. И дело здесь не только в том, что участников Содружества объединяет общая неприязнь к буржуазному миру, что они именно поэтому снисходительны к индивидуальным отклонениям от общего дела. Нет, участники Содружества, за исключением Кретьена, проявляют снисходительность к «самым противоположным учениям и идеям», невзирая на то, что эти учения и идеи должны их

необходимо разделять. Участники Содружества, кроме Кретьена, никогда не ссорятся, всегда ощущают «приязнь» и «уважение» друг к другу, несмотря на то что среди них есть и «убежденный приверженец монархии» д'Артез, и сторонник федерации Кретьен. Они никогда не расходятся друг с другом, несмотря на то что в Содружество входит и Мишель Кретьен, верующий в «бессмертие души» и «исповедующий учение Христа, божественного основоположника Равенства», и «аналитик» Бьяншон, верующий только в свой «скальпель», и философ Жиро, «предсказывающий крушение христианства и распад семьи», и скептик Ридаль, который «смеется над философскими доктринами».

А вот д'Артеза, человека, способного к «всепрощению» и к тому же монархиста, Бальзак намечает в противовес Кретьену в лидеры кружка. Вокруг д'Артеза он группирует членов Содружества, заставляя их собираться каждый вечер в комнате д'Артеза, через д'Артеза знакомит с ними со всеми Люсьена и как бы вскользь, между прочим, заявляет: «В д'Артезе (а не в Кретьене! — Д. О.) все они (участники Содружества.— Д. О.) предугадывали крупного писателя и считали его своим вождем». Кретьена же Бальзак несколько обособляет от Содружества и уже в силу его политических взглядов делает одиноким среди членов кружка д'Артеза, поглощенных философией, наукой, живописью, равнодушных к политике или проявляющих симпатии к монархическим взглядам. Кретьен недаром воздерживается от высказываний о своих «политических... учениях», всегда «молчит» о них, как «молчит могила о тайнах смерти».

## 8

Колебания Бальзака в отношении Кретьена еще более отчетливо, чем в 1839 году, проявляются к 1843 году, когда он заканчивает свой роман. Проявляются они во второй основной антитезе романа, антитезе Люсьена Шардона и Давида Сешара, который соревнуется в романе с Кретьеном в качестве положительного героя. Оба они — и Сешар и Кретьен — оказывают положительное воздействие на Шардона, удерживая его от со-



глашений с буржуазно-аристократическим миром. Оба они в отличие от Шардона, запутавшегося в уступках враждебному миру, обрисованы в «Утраченных иллюзиях» как люди, нащупывающие выход из того тупика, в который попадает Шардон.

Бальзак уделяет в романе образу Давида Сешара большое место. Противопоставление Сешара и Шардона, «двух поэтов», имеет огромное значение для первой же части произведения, вышедшей в 1837 году и не случайно названной «Два поэта». Мысль о Давиде Сешаре преследует Шардона во второй части романа и не дает ему спокойно перейти в лагерь врага. Очень важно, что у Люсьена в продолжение всей его жизни в Париже сохраняются настроения, восходящие к влияниям Евы и Давида Сешара. Люсьен всегда помнит о тихих и простых радостях, с которыми он познакомился в обществе Давида и Евы. Временами патриархальные принципы и те «надежды», которые «вселили» в него Давид и Ева, охватывают его и подчиняют себе всецело. Именно тогда ему становится стыдно за свои уступки миру журналистов и салонов, стыдно за свое слабование и беспринципность. Как бы то ни было, но во второй части романа значение Сешара все же ослаблено, и он уступает здесь образу Кретьена. Зато Давид Сешар стоит в центре третьей, последней части «Утраченных иллюзий», в центре «Страданий изобретателя», вышедших в 1843 году.

Давид Сешар характеризуется прежде всего в противовес буржуазно-аристократическому миру, который существует за счет народа. Сешар выступает уже в первой части романа как человек труда, не допускающий «легкой» жизни и «легкого» заработка, прекрасно сознающий, что ему, хотя он и называет себя здесь «торговцем», «уготованы... трезвая, трудовая жизнь» и «усидчивые занятия наукой». По своим жизненным навыкам и установкам он близок в этом отношении к простым людям. Аристократам он должен представляться, по его собственным словам, «ремесленником». Он говорит Люсьену: «В свете я буду похож на мастерового, я буду неуклюж, неловок». Если Люсьен, уезжая из Ангулема в Париж, вырывается одновременно с этим из атмосферы родительского дома, где все «дышало скромным достоинством трудовой жизни», если мать Люсьена,

приветствуя возвращение сына в Ангулем, просит у него только одно: « вступи на путь труда », то Сешар именно в этой атмосфере труда черпает силы для своей настойчивости и своего упорства в работе над изобретением. Вполне закономерно, что его окружают и идут с ним рука об руку его жена и мать жены, которые « без ложного стыда взялись за работу по найму », причем мать не пугает « тяжелая работа » сиделки у рожениц, а Ева, ее дочь, работает мастерицей в прачечной и, кроме того, в типографии. Ева отличается « покорностью трудовой жизни ». Она сама признается в письме к Люсьену, что в последнее время « работала, как мужчина ».

Давид Сешар импонирует Бальзаку тем, что он не занят бессмысленным накоплением материальных ценностей, которому предаются Феликс Гранде, Гобсек, Нусинген и даже Цезарь Бирото. Он противостоит в романе своему отцу, Жерому-Никола Сешару, простому работнику-печатнику, дорвавшемуся в годы революции 1789 года до богатства и постепенно превращающемуся в маньяка накопления. Жером-Никола Сешар « равнодушен ко всему, что не звенит и не сверкает золотом ». Для него точно так же, как для Феликса Гранде, перестают существовать родственные связи, ибо алчность « убивает в нем все чувства, даже чувство отцовства ». В нем совершается весьма любопытное « перерождение чувства в личный интерес ». В делах для старика « не существует ни сына, ни отца ». В своем сыне Давиде он видит только « покупателя » типографии, человека, интересы которого « противоположны его интересам ». Как конкурент, Жером-Никола Сешар « втридорога » продает своему сыну типографию, « разоряет его этой поистине ростовщической сделкой ». Давида глубоко огорчает « нравственное падение отца », а главное « поток низких... подлых, торгашеских доводов », которыми тот оправдывает свое поведение. Жажда наживы тормозит и интеллектуальный рост Жерома-Никола. Страсть к деньгам, правда, пробуждает в нем « практическую сметливость » и « проницательность ». Она сохраняет и укрепляет в нем, однако, « глубокое презрение к науке », так же совсем чуждое сыну. Давид Сешар противостоит в представлении Бальзака и бумажным фабрикантам Куэнте, для которых печатное дело — только способ получения прибыли.

Если Жером-Никола Сешар и братья Куэнте — люди, проникнутые корыстолюбием, то Давид Сешар изображается как «плохой делец». Он даже «не подозревает о богатстве отца», скопившего огромное состояние. У него нет «ни предприимчивости, ни капиталов, необходимых для... спекуляции». Он сам признает свои природные данные «неподходящими для коммерции и спекуляции». «Видишь ли, милая Ева,— говорит он своей жене,— мы с тобой оба не годимся в коммерсанты. У нас нет ни страсти к наживе, ни пристрастия к деньгам... А в этом, пожалуй, и состоят достоинства торговца». Кстати говоря, отношение Давида Сешара к буржуазно-капиталистической практике отражает взгляды самого Бальзака, которые к концу 30-х годов и особенно в 40-е годы становятся значительно более антибуржуазными, чем в начале и в середине 30-х годов. Любопытно в этой связи, что в первой части «Утраченных иллюзий», писавшихся в 1835—1837 годах, Давид Сешар еще считал необходимым для коммерсантов «бережливость», «терпение», «осмотрительность». В третьей части романа, над которой Бальзак работал в 1843 году, Сешар относит к числу «достоинств торговца» только «страсть к наживе» и «пристрастие к деньгам». Давид, во всяком случае, и в первой части романа уже потому оказывается вне «коммерции», что его захватили любовь и научные интересы, которые «не позволили развиться в нем алчности к наживе». А этой алчностью и «отличается настоящий коммерсант». Как бы то ни было, но Сешар «прямодушен», «добросердечен», у него «поэтическая и сердечная натура». Он многое не понимает в направленных против него махинациях братьев Куэнте. Он оказывается, «сам того не подозревая», из-за своего подмастерья Серизе в «зависимости от Куэнте большого». Он «не подозревает о связи своего защитника (Пти Кло.— Д. О.) с Куэнте», не подозревает о связи Куэнте с Метивье, он «не мог знать, что в лице Метивье он имеет дело с братьями Куэнте»,— пишет о нем Бальзак.

Давиду Сешару совершенно не чужда мечта о том, чтобы разбогатеть. Он в этом отношении разделяет мнения своей среды. Но богатство привлекает Давида лишь постольку, поскольку он сможет, став богачом, увеличить благосостояние Евы и ее брата Люсьена.

«Желание, чтобы вы и Люсьен жили в роскоши, придает мне твердость и настойчивость»,— говорит Давид Сешар своей невесте. «Желание поддержать Люсьена придает мне решимость разбогатеть, а ради себя одного мне ее недоставало!»— говорит он Еве. «Я хлопочу не о себе,— заявляет он Пти Кло,— я живу любовью и мыслью!.. Я забочусь о Люсьене и о жене, ради них-то я и работаю».

То обстоятельство, что Давида Сешара нельзя, если учитывать его душевные навыки, отождествлять с буржуа, еще, впрочем, ничего не решает. Плохой делец, неискusstный купец, хороший семьянин, верный друг,— все это еще не составляет всего содержания его образа. Плохими коммерсантами были и Пильеро из «Истории величия и падения Цезаря Бирото», и сам Цезарь Бирото, и Лоррены из «Пьеретты». Главное в нем— это его «самозабвенная страсть ученого», которая заставляет его «парить в области неведомого», ловить «тайну, изо дня в день ускользящую от самых искусных исканий». Главное в нем— это его сосредоточенность на своем открытии, которое должно перевернуть бумажное производство. Он практически воплощает мечту о власти человека над природой, которая составляла основу трактата о воле Рафаэля де Валантена и которой был одержим Клаес, герой «Поисков абсолюта». Это человек, подчиняющий природу человеческому обществу. Это человек, который способен принести пользу уже не себе одному, а всей стране. Изобретение Давида, по словам Бальзака, «питает французскую промышленность, как полезная пища питает огромное тело». Он согласен отказаться в пользу братьев Куэнте от своего изобретения, потому что видит в нем не частное, а общегосударственное дело, мыслит не личными, а общенациональными масштабами. «В сущности, что я такое в сравнении с родиной?— восклицает он.— Обыкновенный человек. Если мое изобретение послужит на пользу всей стране, ну что ж, я буду счастлив!» Ева относит Давида Сешара к числу тех «великих» людей, чьи «имена остались безвестными», потому что, совершенствуя промышленность, они «трудились в тиши».

В образе Сешара, так же как в образе инженера Жерара («Деревенский священник», 1839) или в образе изобретателя Фонтанареса («На что способен Кинола»,

1842), Бальзак воплощает прогрессивные силы капитализма, скованные режимом Июльской монархии, при котором власть в стране принадлежала банкирам, а промышленники находились в оппозиции. Он придает, судя по «Деревенскому священнику», исключительно большое значение развитию промышленности, от которой ждет устранения существующего в обществе «беспорядка», причем полагает, что оно будет проходить при сохранении в неприкосновенности наличного общественного строя. Он изображает проведение канала и обводнение засушливой местности, которые осуществляются в «Деревенском священнике» инженером Жераром, как выполнение замысла богатой помещицы Вероники Граслен. Центральной положительной фигурой романа он делает Жерара, не политического деятеля, не революционера, а инженера. Строительство технических сооружений проводится Жераром для повышения материального благосостояния жителей окрестной местности. Писатель отнюдь не ставит техническое перевооружение страны в связь с интересами промышленного капитала. Идеалом представляется здесь Бальзаку изобретатель, а не промышленник. Он превозносит не деятельность предпринимателя, а творчество инженера.

Еще более отчетливо проводит Бальзак это разделение в третьей части «Утраченных иллюзий». Он делает здесь врагами инженера и изобретателя Давида Сешара бумажных фабрикантов братьев Куэнте и зачисляет их в один лагерь с помещиками и банкирами, с г-жой де Баржетон и банкиром Метивье. Братья Куэнте изображены в романе не как союзники Сешара в борьбе против банкиров, а как люди, тормозящие его деятельность изобретателя. Именно как о врагах, которые только и думают как бы обмануть Давида, вытянуть у него тайну изобретения и обобрать его самого, говорит ему о них Пти Кло: «Ты окружен фабрикантами!.. Ты точно ценный бобер, подстерегаемый охотниками. Побереги же свою шубу». Братья Куэнте добиваются заключения Сешара в тюрьму, вынуждают его пойти с ними на мировую, навязывают ему «товарищеский» договор по эксплуатации его изобретения, а потом, ознакомившись с его «секретом», вообще отделяются от него как от «компаньона» и нагло присваивают себе результаты его творчества. Сешару оказывается таким образом, не по

пути с братьями Куэнте, представителями промышленного капитала. Если они думают только о том, как бы использовать в целях личного обогащения открытие Давида, то последний обращен своими мыслями ко всей стране, к ее потребностям и интересам.

Конечно, создавая образ Давида Сешара, Бальзак не только пытается нащупать иной путь, чем путь Мишеля Кретьена, путь революционера, но и высказывает некоторое одобрение этому иному пути. Он допускает, что путь Давида тяжел и труден, что он может привести в тюрьму, и в то же время считает его плодотворным, поскольку Сешар, приняв этот путь, познает высокие радости творческих исканий. И вместе с тем Бальзак не предлагает, выдвигая на первый план Давида Сешара, готовых рецептов. Он не рекомендует выбор того или иного пути, а только показывает, как свершилась моральная гибель Люсьена и как шли в жизни два других его сверстника — Мишель Кретьен и Давид Сешар. А это доказывает, что если нельзя изменить существующие условия через преобразование общества, то человеку, не желающему примиряться с ними, остается выход индивидуального порядка — уход в творчество, который спасет его душу от буржуазной скверны. Важно учесть, впрочем, что характеристика этого ухода подчеркивает непримиримость людей творчества, инженеров, изобретателей, с людьми наживы, богачами, которые являются хозяевами жизни. Путь Сешара оказывается невозможно полностью осуществить в условиях капитализма. Но тем самым ставится вообще под вопрос весь этот путь. Роман завершается дилеммой, решить которую предлагается читателю. Сам Бальзак оставляет ее открытой.

---

*Глава XVII*  
**«БЕДНЫЕ РОДСТВЕННИКИ»**

1

Среди произведений, написанных Бальзаком в 40-х годах, необходимо выделить как одно из самых выдающихся его роман «Кузина Бетта». Начатый в июле 1846 года, этот роман был напечатан в газете «Конститусьонель» в октябре, ноябре и декабре того же года, в 1847—1848 годах был опубликован отдельным изданием, а в 1848 году вошел в состав XVII тома «Человеческой комедии» («Сцены парижской жизни»).

Роман несет на себе отпечаток предреволюционной атмосферы — нарастающего и приближающегося краха режима Июльской монархии. Он более других произведений Бальзака о современности связан с явлениями, характерными для социальной жизни Франции конца 40-х годов, когда моральное разложение социальной верхушки буржуазии, основной опоры и поддержки Июльской монархии, достигло своего предела. Представители верхов общества Июльской монархии уже ранее, чуть ли не с 1830 года, противопоставлявшие свою политику нуждам и интересам большинства населения страны, выступают теперь в качестве правонарушителей в отношении того самого государства, которое охраняло их от народного гнева. «Долой воров!» — кричат летом 1847 года на улицах Парижа толпы народа при виде придворных карет, проезжающих через Сент-Антуанское предместье. Любопытно, что именно в по-

следние годы существования Июльской монархии возбуждается большое количество судебных обвинений против высокопоставленных лиц; газеты, например, «Ла Пресс», полны сообщений о фактах коррупции в министерствах и в палатах, о взяточничестве и преступлениях по должности, о подлогах во время избирательных кампаний. Возникают процессы, на которых подсудимыми фигурируют министры, пэры, депутаты. Эти процессы разоблачают продажность высшей бюрократии, грубейшие хищения при поставке провианта в армию (дело о крупных кражах в арсенале Рошфора), случаи взяточничества при раздаче монополий (например, дело бывшего министра Теста), случаи подкупа депутатов, «продажи» должностей министрами (например, дело бывшего военного министра Кюбьера). Правительство вынуждено было, чтобы соблюсти видимость приличий, пресекать многие из подобных дел в зародыше, добиваться их прекращения.

В этой атмосфере выглядит совершенно не случайной одна из важнейших тем «Кузины Бетты» — тема морального падения Гектора Юло. Его история составляет если не самую главную, то, во всяком случае, вторую по значению сюжетную линию романа. Это отклик Бальзака на события, происходящие в окружающей жизни. История Гектора Юло — это история блестящего военного администратора, одного из руководителей интенданства в годы наполеоновской империи, ставшего начальником департамента военного министерства и членом государственного совета в годы Июльской монархии. Но не об удачной карьере рассказывает здесь Бальзак. Он повествует о том, как Юло разорил свою семью, запутался в мошеннических спекуляциях, оказался виновен в крупных кражах, как вынужден был бросить службу, семью, даже переменить имя, как он опустился на самое дно парижской жизни, превратился в жалкого старика, обтрепанного и истощенного.

Бальзак воспроизводит в истории Юло скандальные истории своего времени, в частности, историю хищений в арсенале Рошфора, которые имели, кстати говоря, прямое отношение к поставкам в армию. Однако его интересует не сама по себе хроника скандальных происшествий; его интересуют причины глубокой развращенности верхушки современного общества, которые



влекут за собой распад и разорение семьи, крушение моральных, семейных устоев, приводят к взяточничеству, ограблению государства. Его интересуют причины, которые превращают талантливого человека, спасшего французскую армию после разгрома при Березине (а именно таким был Гектор Юло), — в преступника. Для того, чтобы возможно более рельефно выявить эти причины, Бальзак и показывает своего героя не только в настоящем, но и в прошедшем, подробно рассказывает о его поведении во время революции 1789—1794 годов, в годы термидора и наполеоновской империи, Реставрации и Июльской монархии, прослеживая в Гекторе постепенные внутренние изменения, которые приводят его в конце концов к абсолютному моральному краху.

С той же целью Бальзак окружает Гектора Юло многочисленными действующими лицами, причем дает их не как элементы фона, на котором разворачивается деятельность Гектора, а показывает их активное влияние на самое направление жизненного пути героя. Так он рисует образ Аделины, жены Гектора Юло, его любовницы Валери Марнеф, отца его невестки Кревеля, мужа его дочери Стейнбока и др. Бальзак изображает жизнь Гектора Юло как своеобразную составную часть общественной жизни. Именно поэтому он группирует события, о которых идет речь в «Кухине Бетте», уже не вокруг одного лица, как некоего центра романа. Он еще больше отступает от установок биографического жанра, которые сохраняли значение в романе о Цезаре Бирото и даже в «Утраченных иллюзиях». В «Кухине Бетте» он как бы вообще выключает из своей памяти форму биографического жанра, моноцентрическую художественную организацию, и строит свой роман как многоплановое, полицентрическое произведение, соединяя в нем несколько самостоятельных историй, делая независимыми от Гектора Юло жизненные пути Валери Марнеф, Кревеля, Лизбеты Фишер, Стейнбока. Он как бы совершенно забывает о Гекторе при переходе к повествованию об этих людях, отказываясь видеть все совершающееся в романе его глазами. В «Кухине Бетте» действует ряд персонажей, претендующих на исключительное внимание и интерес к ним читателя. В отличие от прежнего, типичного для начала 30-х годов деталь-

ного изображения центрального героя, для которого другие действующие лица служили только фоном, выявляя разные стороны его характера (ср. структуру «Шагреновой кожи», где характеры Теодоры и Полины не имели самостоятельного значения и только подчеркивали различные стороны характера центрального героя), Бальзак дифференцирует теперь этот фон. Он устанавливает на месте периферийных мирков, каковые составляли многие персонажи романа, наличие огромных миров, не менее значительных, нежели главный. Он устанавливает множество персонажей, обладающих не только особыми внешними чертами и поведением, но и особыми внутренними противоречиями, особыми судьбами.

Но полицентричность «Кузины Бетты» не означает, что Бальзак жертвует целостностью произведения, что он полностью разобщает индивидуальные душевные миры. Нет, он окружает Гектора Юло рядом образов только для того, чтобы подчеркнуть, что судьба его героя не выделяет его из окружающих, а, напротив, сближает его с другими персонажами, уподобляет его им. Создавая образы Гобсека, Феликса Гранде, Горио, Вотрена, Бальзак, хотя и учитывал их связь с повседневной, обычной жизнью, все же при этом всегда подчеркивал их необычайность, исключительность. Создавая образ Гектора Юло, он обращает внимание на то, что деградация его героя не составляет ничего необычного для его среды. Аналогичную деградацию претерпевают и окружающие Гектора люди — Кревель, Стейнбок, Валери Марнеф. В ракурсе нисходящего развития рисует он их судьбы. Он приводит к ужасной смерти весельчака Кревеля. Он обнаруживает к концу романа, что талантливый, многообещающий скульптор Стейнбок не способен создать «самое значительное произведение искусства». Он рисует в конце романа, как мучительно гибнет от ужасной болезни красавица Валери Марнеф, которая еще недавно была полна жизненных сил и энергии. У нее выпадают волосы и зубы, распухают и покрываются гнойниками руки, она «разлагается заживо». «Ты видишь, у меня нет больше тела, а всего лишь ком грязи».

И дело здесь не только в том, что судьбы персонажей романа завершаются печально, что мрачно звучит

финал произведения. Атмосфера деградаций определяет все события «Кузины Бетты». Она ощущается уже в самой первой сцене романа, при описании обстановки гостиной г-жи Юло. Все здесь рисуется обветшавшим. Занавеси, «когда-то пунцовые», стали «лиловыми, выцвели от солнца», истерлись в складках от «ветхости». У кресел «расползлась обивка», с них «сошла позолота», их локотники «облупились». Ковер «утратил яркость красок». Тот же характер умирания, уничтожения отмечается Бальзаком и несколько позже, при описании квартала, в котором живет Лизбета Фишер. Бальзак говорит здесь о «руинах старого квартала», обреченных «на снос», о «мрачном» и «пустынном» квартале, о «мраке», «тишине», «леденящем холоде», «пещерной глубине улицы». О той же деградации свидетельствует и описание домашней обстановки Валери Марнеф, дочери любовницы генерала Монкорне, «одного из славных сподвижников Наполеона». Она прикоснулась, хотя бы в первые годы своей жизни, к блеску и роскоши наполеоновской империи. А теперь оказывается замужем за мелким чиновником, живет в квартире, где все «засалено» и «неопрятно», среди убранства «третьего сорта»; в столовой ее окружают «тусклые» графины, «щербатые» тарелки и блюда, салфетки, которые «не менялись уже целую неделю».

2

Обращая внимание на то, что падение Гектора Юло не относится к числу явлений исключительного порядка, что деградацией отмечена вся его среда, Бальзак рассматривает на первый взгляд эту среду с узкобиологической стороны. Можно подумать, что, пытаясь обнаружить причины деградации Юло, он исходит из понимания человека как части животного мира. Он отмечает в своих героях приоритет животного, бессознательного начала, слепого инстинкта над разумом. Конец, к которому приходит Валери,— разложение ее тела, гибель ее как телесного существа,— глубоко символичен. Гибель Валери подытоживает длительный процесс превращения ее в животное. Тот же процесс обезчеловечения человека совершается и с Гектором Юло, Кревелем, Стейн-

боком. Так же, как все они, Валери отличается от героев более ранних произведений Бальзака, от Гобсека, Вотрена, Рафаэля, в которых писатель всегда подчеркивал их высокую интеллектуальность, их способность видеть какие-то общие закономерности совершающегося в мире. В образах Гобсека, Вотрена, Феликса Гранде он подчеркивал изошренность их ума, их сообразительность и предприимчивость.

Бальзак, правда, учитывал, изображая Гранде, Гобсека, Клаеса, наличие в их душе страсти, которая стихийно подчиняла себе все их действия. Но страсть как бы оплодотворяла их ум, сообщала им повышенную изобретательность, интенсифицировала их внутреннюю жизнь. В первой части «Утраченных иллюзий» (образы ангулемских помещиков), в романе о Цезаре Бирото (фигура Молине), в «Пьеретте» (образы Рогронов) Бальзак переключает внимание на образы людей, обладающих гораздо менее сильным интеллектом, не способных воспринять мир как систему. Свои новые установки он углубляет в «Кузине Бетте», переходя от изображения людей с косным интеллектом к людям, в которых постепенно уничтожается всякий интеллект. Он обнаруживает в человеке силу слепого инстинкта, который оказывается во много раз могущественнее всяких принципов. Рациональные мотивы поведения для большинства персонажей «Кузины Бетты» играют минимальную роль. Власть похоти, овладевающая и Гектором, и Кревелем, и Стейнбоком, вытесняет в них все прочие душевные наклонности. Страсть способствует к тому же их оглуплению, ослабляя их и превращая в комических персонажей. И Гектор, и Кревель, и Стейнбок становятся пассивными орудиями чужой воли, марионетками, которых передвигает по своему капризу Валери Марнеф. Именно в комическом аспекте изображает Бальзак Гектора Юло, рассказывая, как Кревель приводит его в домик для свиданий с Валери, и Юло узнает, что Валери изменяла ему с Кревелем. Тот же комический оттенок преобладает и в сцене с полицией, когда муж Валери, сопровождаемый комиссаром полиции и понятыми, застаёт в ее объятиях Гектора Юло. Следует отметить, что образы Гобсека и Феликса Гранде были свободны от комедийного оттенка.

Сложнее обстоит дело с Валери Марнеф. Она первоначально проявляет какую-то активность ума, хитрит с влюбленными в нее Кревелем и Гектором Юло, неоднократно обманывает их, дурачит. Она внешне напоминает в это время графиню Ферро или Теодору, маскирующих лицемерием и комедиантством предельную душевную пустоту. Однако, в отличие от графини Ферро и Теодоры, за ролью, искусно ею разыгрываемой, за мечтательностью, наивностью, которые она изображает, как якобы ей присущие наклонности, таится не столько душевная пустота, сколько слепая животная страсть. И эта животная страсть в конце концов прорывается у Валери наружу, захватывает ее в плен, делает ее подобной Гектору, Кревелю, Стейнбоку. Она безумно влюбляется в Стейнбока, утрачивает в этой страсти осторожность, расчетливость, утрачивает ум и коварство.

Но, отодвигая на второй план жизнь сознания, объявляя жизнь сознания несущественной для своих персонажей, Бальзак вовсе не усматривает в господстве биологического начала некую норму. Он не склонен видеть в крушении интеллекта, в замутнении сознания своеобразное высвобождение подлинной основы человека из-под всякого рода поверхностных наслоений, навязанных ему обществом. Он не видит в биологическом начале сущности человека. Биологическое — функция социального. Превращение человека в животное трактуется им как следствие изменений в общественном положении человека. Полуживотные инстинкты просыпаются в Гекторе Юло и ему подобных персонажах в результате их социального «возвышения», когда в их руках сосредоточивается богатство или власть. Путь к общественному «возвышению» и одновременно к моральной деградации характерен для них. Власть похоти над человеком оказывается производным не от его психофизиологических данных, как полагал бы натурализм, а от современного состояния общества. Современный общественный порядок, как он преломлен в жизни социальных верхов, влечет за собой обесчеловечивание человека.

И тогда становится ясным, что причина современной общественной деморализации заложена не в Июльской монархии, как полагали буржуазные республиканцы и демократы, обличавшие режим Луи-Филиппа и агитиро-

вавшие за республику. Причина эта заключена в классовом характере современного общества, в существовании социальных верхов и низов. Факты и события, свидетельствующие о кризисе и крахе режима Июльской монархии, знаменуют для Бальзака кризис и крах всей современной общественной системы, поскольку в ней доминируют крупные собственники, богачи, поскольку она игнорирует народ и его интересы.

Именно так изображается в романе образ и судьба скульптора Венцеслава Стейнбока, который становится талантливым скульптором, имеющим право на широкую популярность у публики лишь благодаря своей близости к людям простой жизни и труда. Стоит, однако, Стейнбоку разбогатеть, перейти в круг богатых и знатных, как он подвергается моральному перерождению, им завладевает похоть, страсть к Валери, он бросает жену и ребенка, уходит из дому. Эта его деградация как человека сопровождается его деградацией как художника. Под влиянием богатства и «благополучия» в нем пробуждается «леность», «беспечность». Жена старается «освободить его от всякого труда». Он «усваивает привычку бывать в свете, в театре», приучается «увлекательно рассуждать об искусстве», вместо того чтобы работать. В нем с каждым днем «увеличивается отвращение к труду». Бальзак же считает «неустанный труд» «основным законом искусства и жизни». По мысли Бальзака, если художник не «трудится, как рудокоп», то произведение его неизбежно остается «незавершенным», и он «присутствует при самоубийстве своего таланта».

Еще отчетливее результаты оторванности от жизни простых людей, от жизни, наполненной трудом, сказываются на судьбе Гектора Юло. Его образ во многом помогает понять содержащееся в «Кухине Бетте» противопоставление Гектора и его брата. Оба они, так же как Лизбета Фишер, принадлежат к выходцам из народа, оба они выросли в революционные времена, вершина карьеры их обоих приходится на годы Империи. В период Июльской монархии оба они, хотя и относятся к людям заслуженным (один из них — маршал, другой — начальник департамента военного министерства), приближаются к жизненному концу. Конец жизни, впрочем, у них различен. Один становится казнокра-

дом, разоряет своих детей, доводит своим поведением до смерти жену, брата, дядю. Другой, глубокий старик, умирает от тяжелых душевных потрясений, причиненных ему бесчестьем брата. Он отдает государству скопленные им деньги, которые являются «плодом 30-летней экономии», представляют собой «сбережения старого солдата», для того чтобы покрыть хотя бы тот материальный урон, который причинил брат.

Различие между братьями проистекает из того, что они выросли под влиянием различных общественных процессов. На развитие Гектора оказала существенное воздействие обстановка термидора. Он характеризуется в романе как «сердцеед», который был «воспитан в духе легкомысленных нравов времен Директории», и отличался своими «галантными похождениями». Все его дальнейшее поведение, его измены жене, его похождения с актрисами, его связь с г-жой Марнеф, бесчисленные денежные траты, финансовые махинации и прямые мошенничества, на которые он идет, чтобы удовлетворить ее прихотям,— все это вытекает из первоначальной его связанности с термидором. Заложенное в нем в годы Директории лишь расцветает пышным цветом в годы Июльской монархии.

А что касается его брата, то смысл его образа можно правильно понять только имея в виду власть над ним традиций революции 1789 года. Наполеон называл его «неисправимым республиканцем». Верность старого маршала, которого сам Бальзак именует «старым солдатом республики», «республиканским убеждениям», «твердость» этих убеждений определяют все его поступки. Он «пользуется симпатиями простонародья своего квартала», отличается «спокойной, чистой и благородной душой», исполнен «чувства чести». Он считает, что его брат Гектор, «угасивший в себе чувство истинного республиканца, любовь к Родине, к Семье и Бедному люду»,— «закоренелый негодяй» и «скот». Очень характерно, что для маршала Юло «республиканские чувства» отождествляются с «любовью к бедному люду», а также, что всякий, кто отказывается от этих чувств, перестает быть человеком, превращается в «скота».

Отрыв от народа, переход на позиции господствующего класса и одновременно с этим глубочайшая моральная деградация проявляются в образе и судьбе

Кревеля, разбогатевшего торговца, ставшего миллионером<sup>1</sup>. Он исполняет в «Кухине Бетте» одну из самых ответственных ролей. Кревель весьма любопытен как идеолог капитализма. Это лидер буржуазии, победившей прежний господствующий класс, буржуазии, уверенной в своей силе и во всемогуществе денег. Он заявляет г-же Юло, что «все извлекают пользу из своих денег и спекулируют кто во что горазд», что деньги, капитал, проценты представляют собой явление вневременного порядка. Он убежден, что во времена Моисея «спекулировали ценностями в пустыне», что «золотой телец был первой бухгалтерской книгой», что египтяне «занимались у евреев огромные деньги» и что они «погнались в пустыне» не за «народом божьим», а за «его капиталами». Очень четко осознает Кревель удельный вес своего класса в современном обществе, когда рассуждает о монархии Луи-Филиппа и о хартии (то есть конституции): «Вы думаете, что у нас царствует Луи-Филипп? — спрашивает Кревель г-жу Юло. — Ошибаетесь... Он знает не хуже нас, грешных, что выше хартии стоит светлая, досточтимая... вечно юная, всемогущая монета в пять франков».

Показательно, что, являясь идеологом, Кревель в то же самое время глуповат, непонятлив. Он выведен в романе как комический персонаж, как человек; обманутый г-жой Марнеф, которая водит его за нос, заставляет делать все, что ей придет в голову. В Кревеле, в его жестях, речах очень много и прямо карикатурного, вызывающего смех. Стоит вспомнить хотя бы его «мундир, вздернувшийся и спереди и сзади под напором грушевидного живота», или его «лихо выпяченную грудь», его «картинные позы». Ничто не напоминает в нем те грандиозные образы, с которыми мы были знакомы по предшествующим романам Бальзака. Он ничем не похож ни на антиквара, ни на Гобсека, ни на Гранде, ни на Вотрена, бывших кем угодно, но только не комическими фигурками. Образ Кревеля был бы немыслим в творчестве Бальзака начала 30-х годов. И это объясняется

---

<sup>1</sup> То обстоятельство, что Кревель не преклоняется ни перед какими «вышшими в обществе силами», так как он сам принадлежит к их числу и в этом отношении резко отличается от Цезаря Бирото, отмечается у Брюнетьера (F. Brunetiere, Balzac, P. 1906, p. 108).



тем, что Бальзак запечатлел в образе Кревеля не только свое отрицание буржуазной идеологии и культуры. Это все он достаточно ярко выявил в образах Гобсека, Гранде и им подобных. Он выразил в образе Кревеля свою убежденность в том, что буржуазия сама по себе вовсе не столь всемогущая сила, как это ему казалось в 1830—1835 годах, что сама по себе она не является серьезной угрозой.

Слабость буржуазии тесно связана в представлении Бальзака с тем, что она стремится порвать свои первоначальные связи с народом, вступить в союз не с ним, а с дворянством. Кревель, несмотря на свою склонность преувеличивать силу и могущество своего класса, всячески старается подчеркнуть, что он принадлежит к непривилегированному сословию только в прошлом, что в настоящее время он ближе не к рядовому буржуа, а к дворянству. Отсюда попытки Кревеля «перевоспитать» себя, освободиться от «грубых» привычек и выражений, усвоить себе более подходящую его положению в обществе манеру вести себя и говорить. «Я из кожи лезу вон, чтобы казаться большим баринном»,— признается он самому себе. Он особо ценит Гектора Юло за то, что тот «прививал» ему «разные барские замашки».

Антидемократизм Кревеля, отчетливо сознающего, что ему не место рядом с людьми из простого народа, осложняется одним дополнительным обстоятельством. В тяготении Кревеля к дворянской культуре Бальзак выделяет его стремление усвоить ее упадочные стороны, связанные с привилегированным положением дворянства в обществе. Кревель без конца восхищается дворянской культурой времен Регентства и царствования Людовика XV с ее роскошью и развращенностью. В это время ведь впервые по-настоящему проявился во Франции декаданс феодального строя. Кревель говорит Гектору Юло: «Мы с тобой голубые кафтаны, распутники в духе Регентства, живем в самом что ни на есть восемнадцатом веке, среди всех этих Трюмо, маршалов де Ришелье, маркиз Помпадур и Дюбарри». Даже перед самой своей смертью он не забывает сказать: «Я чувствую себя человеком Регентства, серым мушкетером, аббатом Дюбуа и маршалом Ришелье!» Высказывания Кревеля о Регентстве, о царствовании Людовика XV, без конца им повто-

ряемые, не один раз встречающиеся на протяжении романа, конечно, вполне закономерны для него. Вводя их в роман и вкладывая в уста разбогатевшего буржуа, Бальзак как бы отвечает на вопрос о причинах процесса деморализации «верхов» французского общества накануне февральской революции 1848 года. Рост развращенности в современном обществе он ставит в тесную связь с процессом постепенного отрыва французской буржуазии от «низов» третьего сословия, от народа, с процессом превращения французской буржуазии в господствующий класс. Он связывает рост развращенности с тем, что буржуазия заключает союз с дворянством, вступает в полосу торжества и одновременно декаданса, который определился после июльской революции.

### 3

Но содержание «Кузины Бетты» не исчерпывается темой превращения буржуазии в господствующий класс и последовавшего в результате этого общественного упадка. Ничуть не меньшую роль, чем история морального падения Гектора Юло и все примыкающие к ней дополнительные новеллы о г-же Марнеф, Кревеле, Стейнбоке, в романе играет тема, связанная с образом Лизбеты Фишер, или кузины Бетты, главной его героини.

Жизнь социальных «верхов», мир богатства, избытка, его разложение Бальзак мыслит в тесной соотносительности с существованием «низов» общества, с миром бедности, недостатка. Описывая район, в котором живет Лизбета Фишер и который находится «в самом сердце Парижа», он объявляет этот район «символическим изображением» того «тесного сочетания великолепия и нищеты», которое «присуще королеве столиц». Париж рисуется Бальзаку местом, где «тесно уживаются роскошь и нищета, порок и невинность». И нищета в его представлении не только соседствует с роскошью. Роскошь вызывает нищету к жизни, нищета только благодаря существованию роскоши и наличествует в мире. Рассказывая об актрисе Серафине Синэ, находящейся на содержании банкира дю Тилье, Бальзак отмечает «пышность», с которой было «отделано» ее платье. И он оценивает эту «пышность» своеобразно, вспоминая о день-

гах, которые были потрачены на отделку платья Серафины и которыми, по его словам, «можно было бы прокормить в течение месяца целую деревню». Гектор Юло, когда возникает вопрос о колоссальных растратах, им сделанных, вспоминает о «рабочих тулонского порта», которым «платят по тридцать су, хотя хорошо известно, что и на сорок су нет никакой возможности прокормить себя».

Рассказывая о том, как после своего крушения Гектор Юло переименовал имя и переехал в рабочее предместье Парижа, об огромных деньгах, затраченных им на Валери Марнеф, о роскоши, которой ее окружил Кревель, Бальзак вспоминает и о людях, которые «не в состоянии уплатить пятнадцать франков за свой брачный контракт». Об этих людях «знать не знает» господствующая буржуазия — она держится за «процветание нотариальных контор», то есть за свои прибыли. Об этих людях не желает знать и церковь, «великая мастерица... по части всяких поборов». Она «тоже облагает браки сборами», хотя ей «надлежало бы не забывать об изгнании разгневанным Спасителем торговцев из храма». О нуждающихся, нищих людях узнаем мы и из уст актрисы Жозефы, которую содержит герцог д'Эрувиль. Придя в особняк Жозефы, бывшей любовницы Гектора Юло, его жена Аделина «с ужасом думает о том, какие сокровища собраны в особняке певицы». Глядя на пышность этого особняка, на картины, люстры, ковры, она начинает «понимать, на что уходят целые состояния». И вот в этой обстановке великолепия и богатства Гектор Юло узнает от Жозефы, которая сама «еще не забыла, что значит быть голодной», о «бедной семье», которая «питается картофелем», о людях, которые «хлеб видят пять раз в неделю», а «воду берут... из городских труб, потому что вода из Сены чересчур дорого обходится». Он узнает о людях, которые «еле ноги волочат», «изводятся на работе», видит глаза этих людей, глаза «печальные от непосильного труда», «затуманенные усталостью после бессонных ночей».

Весь этот мир бедности и нищеты, однако, не только соседствует с миром роскоши и богатства, как это было в «Шагреновой коже». Он выходит за пределы фона, заднего плана. Внимание автора уже не сосредоточено на жизни социальных верхов. Позиции Бальзака

1846 года коренным образом отличаются от тех позиций, которые он занимал в 1830—1831 годах, когда им создавалась «Шагреновая кожа», где люди из социальных низов не были подняты на уровень субъектов действия, где они являлись только пассивным объектом повествования. Показательна в этом отношении главная героиня романа, определяющая все его сюжетные линии и направляющая судьбы почти всех главных персонажей — это Лизбета Фишер, простая работница, позументщица, в прошлом крестьянка. Она не нажила за свою долгую жизнь никакого состояния, не вышла замуж за крупного чиновника, который получал бы большой оклад. Она вынуждена, чтобы прокормить себя, рассчитывать только на свои руки.

Для того чтобы охватить во всей его сложности образ Лизбеты Фишер, не следует забывать, что Бальзак объединил роман «Кузина Бетта» с другим своим романом «Кузен Понс» под одним заглавием «Бедные родственники»<sup>1</sup> и что Лизбета выступает в произведении Бальзака именно в качестве «бедной родственницы». В творчестве позднего Бальзака (роман «Кузен Понс» создается им в 1847 г.) тема «бедных родственников» звучит едва ли не символично. Бедные родственники — это символ людей, отодвинутых на второй план богатой и разжиревшей, зазнавшейся и обнаглевшей буржуазией, которая присвоила себе вместе с высшим чиновничеством все, чем ранее владели дворяне, и превратила дворянство в своего спутника. Бедные родственники — это символ обездоленных, обойденных при распределении благ людей. В бедных родственниках персонафицируется обделенность и обиженность народа. Именно в качестве бедной родственницы противостоит Лизбета Фишер семье своей двоюродной сестры Аделины, которая вышла замуж за Гектора Юло, получившего от Наполеона титул барона и занимающего крупное место в административном аппарате Июльской монархии. Гектор Юло мало чем отличается по своему поведению от дворян и стоит на равной ноге с богачом Кревелем, на

---

<sup>1</sup> Очень показательно, что Бальзак предполагал одно время включить в состав «Бедных родственников» и «Пьеретту», первое свое произведение, в котором он сделал представительницу социальных «низов» главной героиней.

дочери которого он женил своего сына. Лизбета противостоит и семье Кревеля, разбогатевшего торговца, усвоившего привычки дворянства и отрекающегося от «простых людей».

Для образа Лизбеты существенна ее принадлежность к народу. Бальзак подчеркивает крестьянское происхождение своей героини. Несмотря на 28 лет, прожитых в Париже (к началу действия романа, которое относится к 1838 году, Лизбете Фишер 52 года), Лизбета является, по наблюдениям Бальзака, «вогезской крестьянкой в полном смысле этого слова». В другом месте романа он напоминает о том, что у нее «крестьянский ум», что у нее «сохранились деревенские привычки вставать вместе с солнцем». Она сама называет себя «бедной крестьянской девушкой». О том, что Лизбета верна народным, крестьянским традициям, свидетельствует и отношение к ней старого маршала Юло, который остался, как мы уже знаем, верен республиканским убеждениям и который видел одну из основ республиканизма в «любви к бедному люду». А маршал Юло весьма положительно относился к Лизбете. Она «привлекала его своими демократическими наклонностями». Он прямо называл ее «настоящей республиканкой» и «дочерью народа».

О демократических традициях Лизбеты свидетельствует и ее поведение в отношении Стейнбока, бедного польского эмигранта, который решил покончить жизнь самоубийством и которого она спасает от смерти. Стейнбок вызывает ее сочувствие как «человек без средств», как человек, которого нужда сделала «изнуренным и слабым». Она проникается к нему жалостью потому, что «никому на свете нет до него никакого дела». В этом она глубоко отлична от людей из социальных «верхов», не способных в силу своей скупости или в силу своей эгоистичности оказать помощь человеку, попавшему в положение Стейнбока. Лизбета берет «под свою защиту бедного юношу», отдает ему все свои сбережения, которые ей «удалось сделать в течение шестнадцати лет», обставляет его комнату, оплачивает обучение. Чтобы помочь Венцеславу, ей «приходится работать, как в молодые годы», и дело не ограничивается при этом чисто материальной поддержкой. Отказавшись стать любовницей Венцеслава, Лизбета испытывает к нему «нежность, сравнимую лишь с прелестью полевых цветов», ее ра-

дует сознание, что он «ни в чем не нуждается». Она готова «отдать жизнь за него», бесконечно предана ему, окружает его подлинно материнской заботой. Венцеслав заявляет ей при первой своей встрече с ней, что у нее «великодушное сердце».

Близость Лизбеты к народу проявляется и в самом ее характере. Она, по мнению Бальзака, «принадлежит к тем натурам, которые в народе встречаются чаще, чем думают». Говоря о «девственной натуре» Лизбеты, о «сбереженных ею жизненных силах», о ее «мужественной и закаленной душе», Бальзак имеет в виду нерастраченность душевной энергии людей из народа. Вспомнив, что Лизбета родом из горной страны, он заявляет, что она «энергична, как все горцы». Правда, при характеристике Лизбеты Бальзак называет людей из народа «дикарями», якобы «живущими только чувствами» в отличие от человека «цивилизованного», который «чувствует и мыслит». Он добавляет к тому же, что человек, не принадлежащий к цивилизации, «не способен вместить более одной мысли зараз». Но он восхищается при этом той способностью к концентрации чувств, той «полнотой, совершенством и быстротой восприятия», которые свойственны людям типа Лизбеты. Он снова, таким образом, возвращается к мысли о нерастраченности душевных сил народа. Именно наличие в нем таких «девственных натур», как Лизбета, которые способны проявить себя во всем своем «грозном величии», делает понятным «поведение народа» во время «революции».

Присущие Лизбете обилие и полнота душевных сил, ее явное духовное превосходство противоречат ее положению как «бедной родственницы» среди людей зажиточных и власть имущих. Окружающие, в первую очередь члены семьи Юло, «часто подсмеиваются над ней» и вообще обращаются с ней «бесцеремонно». Аделина Юло ведет себя в отношении нее так, точно «считает ее ни за что». Сама Лизбета сознает «собственную ничтожность». «Но что такая бедная родственница против целой богатой семьи?» — восклицает она. Горечью проникнуты и ее размышления о том, что «такую нищую, как она», никогда не сможет полюбить «владелец особняка и государственной ренты», «герцог или пэр Франции».

Все эти настроения Лизбеты не отражают, однако, самую суть ее характера. В них сказываются только периферические его свойства, вызванные ее положением в обществе. Ее поступки в отношении Венцеслава Стейнбока характеризуют ее, напротив, как чрезвычайно активное существо. Бальзак рассказывает о ее «строптивом, капризном, независимом характере», о ее «необъяснимом своенравии». Она сама гордится тем, что, будучи «бедной крестьянской девушкой», все же «сумела добиться независимого положения». Ее пугает «даже мысль о ярме». Она не желает «молчать, склонить голову и покорно подвигаться к могиле», ненавидит всех этих сытых и обеспеченных людей, которые ее окружают. Если ее огорчает, что «богатые родственники» за тридцать лет «не удосужились спросить, есть ли у нее мебель», если ее мучает сознание, что «с бедными родственниками поступают, как с крысами, заманивают в ловушку куском сала», то эти настроения порождают не подавленность, а гнев, не отчаяние, а возмущение.

Особенно резкое чувство гнева вызывает в Лизбете сопоставление ее собственного жизненного пути с судьбой ее двоюродной сестры Аделины, которой она не может простить, что та «живет в особняке», в то время как сама Лизбета обитает «в мансарде». И она с возмущением рассказывает г-же Марнеф: «С детских лет меня принесли в жертву Аделине!.. Я ходила замарашкой, а ее наряжали, как знатную даму. Я копалась в земле, чистила овощи, а ее пальчики только перебирали тряпки. Она вышла замуж за барона, блистала при императорском дворе, а я до 1809 года сидела в деревне, дожидаясь приличной партии; они вытащили меня оттуда... чтобы сделать меня работницей, сватали за разных чиновников и капитанов, более похожих на швейцаров. Двадцать лет я питалась их обедками».

Из ненависти Лизбеты к семейству Юло, которому удалось «выйти в люди», — ненависти, которая накапливалась в душе Лизбеты годами, — и вырастают планы мести счастливым. На этой мести, на реализации замыслов Лизбеты, и основывается по существу главный сюжетный конфликт романа, делающий понятным, что униженность Лизбеты не распространяется на все ее существо, затрагивает только периферийный пласт ее душевной жизни. На протяжении всего действия

эта, казалось бы, «с виду такая слабая и смиренная» девушка жестоко вымещает на Гекторе, Аделине и на их дочери Гортензии свою незаслуженную униженность. Она пытается столкнуть Аделину, ее мужа, ее дочь с вершины благополучия в пучину нищеты и бедности, пытается поддерживать в Гекторе и его зяте Стейнбоке разрушительные страсти и низменные инстинкты, пытается оторвать Гектора от его жены Аделины, а Венцеслава от Гортензии и содействовать тем самым распаду семьи Юло. План своей мести Лизбета «осуществляет с неумолимой последовательностью», «посвящает всю свою жизнь» этой «невидимой разрушительной работе», вкладывает в нее «весь свой ум». Она осуществляет вместе с тем все свои мероприятия в отношении семьи Юло совершенно скрыто, не выдавая своей «тайной ненависти» даже в «мучительной агонии скоропостижной чахотки», от которой в конце концов погибает. Ее ненависть сам Бальзак не случайно называет «упорной и скрытой». Никому и в голову не приходит ее подлинный образ мыслей и действий. Гектор Юло даже «не подозревает», что она «такая хитрая». Она «играет роль доброго ангела всей семье», ее «благословляют» и Кревель, и Юло, и Аделина, и Гортензия. Маршал Юло умирает, так и не узнав всех сторон характера Лизбеты.

А совокупность всех этих сторон, нередко противоречащих друг другу, можно учесть, только если иметь в виду, что образ Лизбеты, так же как образы Цезаря Бирото, Люсьена Шардона и другие аналогичные образы третьего периода творчества Бальзака, создан им в отличной от прежней, совершенно новой манере. Напомним, что внимание Бальзака в первой половине 30-х годов поглощали фигуры «мономанов», моноцентрических характеров, вроде Феликса Гранде, Горио, Клаеса, Гобсека. Он преимущественно рисовал образы персонажей, вся душевная жизнь которых подчинилась одной доминирующей страсти, изображал цельные, лишённые внутренних противоречий существа, выводил все черты характера как бы из одного центра. Если он изображал персонажей, находящихся в процессе изменения, то показывал совершающиеся в них перемены как полное перерождение, полный отказ от особенностей, которые были им ранее присущи.



В образах нового типа наиболее существенным явилась их внутренняя противоречивость, отсутствие в них цельности, то обстоятельство, что они как бы соединяли в себе два этапа своего развития, причем первый этап совершенно не отменялся последующим, в характере сохранялись черты, свойственные предыдущей стадии. Так, в образе Цезаря Бирото оставались традиции его деревенской жизни, чрезвычайно сложно переплетенные с его городскими, буржуазными навыками; в образе Люсьена Шардона провинциальные, полупатриархальные черты сосуществовали с чертами, возникшими в период парижской жизни. С явлениями аналогичного порядка мы встречаемся и у Лизбеты Фишер. Представления, унаследованные ею от жизни в деревне, не просто вытесняются новыми впечатлениями и навыками, а сосуществуют с ними. Она совмещает в своем характере и первоначальную основу своего внутреннего мира, принесенного ею в Париж из деревни, и дополнительные, вторичные наслоения, наросты на этой основе. Они проявляются уже в обращении Лизбеты с Венцеславом Стейнбоком, которого она спасает от смерти и вдохновляет на работу скульптора. Ее доброта, заботливость, даже нежность в отношении Стейнбока очень скоро после встречи с ним начинает сочетаться с чрезвычайной «жестокостью». Забота о другом человеке переплетается в ее сознании с индивидуалистическими настроениями, с образованием в ее душе собственнических чувств. В аспекте этих чувств и следует воспринимать «быстро разросшееся» у Лизбеты «властолюбие». До встречи с Венцеславом оно существовало в ее сердце «в зачатках». Теперь Лизбета испытывает наслаждение оттого, что рядом с ней появилось существо, «принадлежавшее ей всецело», человек, которого она «могла бранить, наставлять, хвалить». Она ставит Венцеслава в «зависимое положение», «приобретает неограниченную власть» над ним. Любопытнее всего, однако, что она делает это потому, что в ней просыпается корыстолюбие. Ее внезапно охватывает страх за свою собственность, за свои «сбережения», она «воображает», будто эти сбережения в «опасности», и заботливое, внимательное отношение к другому человеку осложняется чувством эгоистического порядка.

И здесь следует вспомнить соображения самого Бальзака. Он рассуждает по поводу Лизбеты и Венцеслава: «Она могла найти свое счастье в покровительстве слабому существу, но она жила в столице, и столица оказала на нее свое влияние. Парижский лоск обратился в ржавчину, разъедавшую эту мужественную, закаленную душу». Очень важно, что Бальзак отделяет источники «тиранства» Лизбеты над Венцеславом от первоначальной, крестьянской основы ее души, основы, которая породила «покровительство слабому существу». Очень важно, с другой стороны, что влияния, идущие от столицы, оказываются в конечном счете могущественнее деревенских традиций. Если в характере Цезаря Бирото деревенская основа вступает в противоречие с буржуазными влияниями, сопротивляется последним, создает глубокий внутренний трагизм образа, то у Лизбеты Фишер влияния эти направлены на то, чтобы подчинить себе все ее существо, сделать ее не «доброй матерью», а «мачехой» в отношении Венцеслава.

Еще более ясно проступает налет «ржавчины» на отношениях Лизбеты к семье Юло. Шаг за шагом прослеживая зарождение и рост чувства ненависти к этой семье в душе старой девы, Бальзак далек от полного оправдания ее настроений. Он не принимает самого способа борьбы с врагом, избранного ею, самого плана мести. И это потому, что он строго различает чувство ненависти к богатым бездельникам, свойственное Лизбете как бедной труженице, и постепенно овладевающие всем ее существом «влияния Парижа». Ненависть к богатым бездельникам он не только оправдывает, но и сочувствует ей. Об этом свидетельствует монолог Лизбеты, в котором она сопоставляет свою судьбу с судьбой Аделины. Ему представляются естественными мечты Лизбеты, а она ведь мечтает о том, как «изнеженные руки» Аделины «узнают, что такое подневольный труд», как Аделине «тоже придется самой зарабатывать себе на жизнь». Он вполне разделяет «надежды» старой девы на то, что она увидит когда-нибудь преступника Гектора Юло «на скамье подсудимых». В то же время в поведении Лизбеты Бальзак обнаруживает влияние того самого духа индивидуалистической борьбы за место под солнцем, который всег-

да представлялся ему присущим буржуазии. В Лизбете Фишер он особо подчеркивает, что она «предвкушает удовольствие властвовать над семьей, которая так долго ее презирала». Семья Юло вызывает в ней, таким образом, то же чувство властолюбия, что и Стейнбок. Лизбете грезится не только уравнивание Аделины с людьми, вынужденными «зарабатывать себе на жизнь», но также и собственное возвышение. Ей чудится, что она «станет женой маршала Юло» и будет графиней Форценхеймской, что ее станут принимать в королевском дворце и она будет «царить в свете». В своих мечтах о будущем она не выходит за пределы отношений, установленных в современном обществе. Разница для нее лишь в том, что наверху окажется она сама, а не Аделина. Самое же соотношение покровителей и опекаемых, довольства и нужды остается неизменным. Лизбета стремится проделать тот же путь, что Феликс Гранде, Горио, Сешар-отец, которые также начали с нуля и добились благосостояния. Лизбета усваивает и проповедует ту же мораль, которую когда-то проповедовали Вотрен и г-жа де Босеан: «Надо смотреть на людей, как на орудия, которыми пользуешься, которые берешь и отбрасываешь по мере надобности».

Бальзак, как это видно из образа Кревелия, не склонен преувеличивать в «Кухине Бетте» значительность самой по себе буржуазии, не склонен видеть в ней какой-либо опасности, вроде той, которую он когда-то засвидетельствовал в образах Гранде, Гобсека, Вотрена. Он, однако, все же не отвергает эту опасность, не разделяя в отношении буржуазии ошибочных взглядов Жорж Санд, которая в своих романах «Грех господина Антуана» и «Мельник из Анжибо» (печатавшихся в 1845—1846 годах) явно недооценивала удельный вес буржуазии в общественной жизни. Бальзак же с удельным весом буржуазии в современном обществе, несомненно, считался. Он только усматривал угрозу не в самой по себе буржуазии, а в распространении «ржавчины» и «влияния столицы» на остальную часть населения, на «мужественную, закаленную душу» народа. Именно как жертву этих влияний он изображает и Лизбету Фишер.

Но жизненный путь Лизбеты — и в этом отличие его от судеб Гранде, Сешара-отца — не завершается

победой. Подобно Цезарю Бирото и Люсьену Шардону, она терпит поражение. Она, правда, почти что достигает успеха. Она держит в руках все нити, которые приводят в движение персонажей, должностных погубить семью Юло. Она направляет действия Валери, которая должна соблазнить Гектора Юло, отвлечь Стейнбока от Гортензии. Она руководит и поведением Кревеля, пытающегося сначала соблазнить Аделину, а потом отбирающего от Гектора Юло его любовницу Валери. В конце концов, однако, действия Лизбеты завершаются катастрофой, которая обрушивается и на нее самое. Действительность оказывается сложнее и хитрее самых ее хитроумных замыслов и проектов. Лизбета умирает, причем все возведенное ею здание рухнуло — Кревель и Валери, сраженные ужасной болезнью, умирают, Аделине Юло удается вернуть обратно своего мужа, пребывавшего долгое время у своих любовниц, Стейнбок возвращается к Гортензии. Отличие судьбы Лизбеты от судеб Гранде или Сешара-отца имеет свой источник в том, что последние не посягали открыто на чужую собственность, и если присваивали себе ее, то легальными способами, в то время как действия Лизбеты граничат с преступлением. Они, подобно действиям финансовой аристократии, нарушают порядок, заведенный в буржуазном обществе. Естественно, что Лизбета восстанавливает против себя социальные силы, которые охраняют современный общественный строй, а ей наносят поражение.

Восстановление нарушенного Лизбетой Фишер порядка совершается, впрочем, не без ущерба для его блюстителей. Аделина и ее сын Викторен восстанавливают порядок в своей семье, только обратившись к г-же Нуррисон, которая именуется в романе «наперсницей каторги» и в самом деле связана с преступным миром Парижа. Только заплатив ей сорок тысяч франков, Викторен добивается устранения Валери Марнеф, своего рода марионетки, которой управляет Лизбета. Г-жа Нуррисон уничтожает Валери при помощи ужасной болезни, которой ее заражают. В смерти Валери многие видят «перст божий», считают, что Валери и Кревель «в руках дьявола». Фактически, однако, роль бога берет на себя г-жа Нуррисон. Она заявляет, что «замещает судьбу», «делает в Париже все, что хочет»,

«заключает и расторгает браки», «разрывает завещания», «спасает не одно честное имя». Таким образом, восстановление порядка среди богачей совершается при содействии уголовного мира. Получается, что охранительные функции в обществе Июльской монархии несут его подонки, продукты его распада. Не богу, а преступникам, убийцам и отравителям принадлежит последнее слово. В их власти оказываются богачи и власть имущие. Заслуженное возмездие настигает их и без помощи Лизбеты.

Роман «Кузина Бетта» отмечен серьезными сомнениями Бальзака в силах, борющихся против мира богачей. Силы эти представляются ему зараженными «ржавчиной» «верхов». Одновременно с этим он убеждается в обреченности мира богачей. Этот мир насквозь прогнил и может только отсрочить свою гибель, но устранить ее сам уже не способен.

4

Роман «Кузен Понс»<sup>1</sup>, писавшийся Бальзаком с июня 1846 по май 1847 года, примыкает непосредственно к «Кузине Бетте», которую Бальзак, как мы уже знаем, создавал в конце 1846 года.

«Кузена Понса» сближает с «Кузиной Беттой» самое первое впечатление от него. Это снова не роман о жизни героя, о герое, противостоящем общественному коллективу, а повествование о самом этом коллективе, о его жизни. В «Кузине Бетте» наряду с главной героиней Лизбетой Фишер выдвигаются на первый план и овладевают вниманием читателя такие персонажи, как Гектор Юло, Валери Марнеф, Кревель, Аделина Юло и др. Часто они совершенно вытесняют центральную героиню и становятся сами центрами повествования. В «Кузене Понсе» частое отсутствие главного героя на сценической площадке превращается едва ли не в принцип построения романа. Главный герой перестает быть вообще своеобразным медиумом, через посред-

---

<sup>1</sup> Роман «Кузен Понс» был напечатан в марте, апреле и мае 1847 года в газете «Конститусьонель»; отдельным изданием вышел в том же, 1847, году, а в 1848 году был включен в 17-й том «Человеческой комедии».

ство которого происходит знакомство с основными действующими лицами. С большим количеством персонажей мы сталкиваемся, правда, именно потому, что с ними находится в связи центральный герой. Так в сферу изображаемого попадают Шмуке, г-жа Камюзо де Марвиль, ее муж, дочь, домашняя прислуга. Так вступают в действие романа супруги Сибо, доктор Пулен. Но вот уже с Ремонанком, с г-жой Фонтен, с Магюсом и особенно с Фрезье, несмотря на то что они занимают видное место в произведении, мы обстоятельно знакомимся, хотя Понс даже не подозревает о существовании Фрезье, Ремонанка и г-жи Фонтен, а с Магюсом никогда не встречается. Независимое от главного героя существование получает в романе и тетка Сибо, она образует дополнительный центр действия. Без ведома и без участия Понса она отправляется с визитом к доктору Пулену, к г-же Фонтен, к Фрезье, к Годиссару. Таким же самостоятельным центром действия становится и Фрезье, который без участия Понса завязывает связи с Магюсом, Ремонанком. А Ремонанк, в свою очередь, образует еще один независимый дополнительный центр действия. Так создается жанр полицентрического романа с большим количеством самостоятельных и равноправных сюжетных линий, с постоянным переключением действия на соседние сюжетные планы.

С полицентрической структурой «Кузена Понса» тесно связаны и методы характеристики его персонажей. В более ранних произведениях Бальзака характеристика действующего лица слагалась из впечатлений, которые возникали при знакомстве с ним у главного героя, и из дополнительных замечаний автора, причем биография персонажа в целом оставалась за рамками повествования. Теперь персонаж оказался снабжен самостоятельной биографией, которая вступала в произведение даже в том случае, если она была неизвестна главному герою. Тенденция к усилению авторской речи, проявлявшаяся в «Турском священнике», в «Эжени Гранде», в «Музее древностей», в «Истории величия и падения Цезаря Бирото», несколько ослабленная тенденцией противоположного порядка в «Отце Горио», в «Утраченных иллюзиях», приобретает здесь снова большое значение. Надо только учитывать, что значительно

большее место, нежели у Бальзака 30-х годов, занимает в «Кузене Понсе» прямая речь персонажей. Речь эта еще резче, чем раньше, отличается от авторского речевого пласта и особым словоупотреблением, и особым словарным составом, и даже особым фонетическим складом. Характерна в этом отношении речь тетки Сибо, Ремонанка.

Все эти особенности «Кузена Понса», отличающие композицию и повествовательную манеру романа, являются, впрочем, производными от главного, от особенностей содержания произведения. Своеобразие же содержания «Кузена Понса» проистекает из того, что он так же, впрочем, как и «Кузина Бетта», создается Бальзаком в период распада Июльской монархии, в период складывавшейся тогда революционной ситуации в стране. «Бедные родственники» представляют собой своего рода предвестие февральской революции. В «Кузене Понсе» мы обнаруживаем ту же, что и в «Кузине Бетте», картину всеобщего разложения, атмосферу неотвратимо надвигающейся катастрофы. Перед Бальзаком встает и настоятельно требует от него ответа вопрос о судьбах всего режима. Писатель поглощен уже не проблемой поведения отдельного человека в сложившемся общественном коллективе, а проблемой судеб самого этого коллектива. Судьбы большого количества людей, судьбы массы в центре его внимания. Это находит свое выражение в децентрализации композиционной структуры романа и в возрастающей роли, которую играет в нем авторская речь и особенно речь второстепенных персонажей, и вообще в углублении жанра социального романа.

Тяготение к социальному роману присутствовало у Бальзака, впрочем, уже давно. О нем свидетельствовали и произведения первой половины 30-х годов («Турский священник», «Эжени Гранде», «Отец Горио»), и произведения 1836—1840 годов («Музей древностей», «Чиновник», «История величия и падения Цезаря Бирото», «Пьеретта» и «Утраченные иллюзии»). Это тяготение к социальному роману питалось отрицательным отношением писателя к современному строю, его стремлением познать и критически оценить различные стороны этого строя, его нежеланием признать существующие между людьми отношения гармоничными.

Жанр социального романа в творчестве Бальзака переживает своеобразный апогей в 1845—1847 годах, когда сам режим перестал представляться прочным и долговечным (как могло казаться после 1834 г.), а, напротив, стал обнаруживать симптомы быстро приближающегося краха. Показательна в очерке Бальзака «Уходящий Париж» (1844) мысль о том, что «половина Франции находится в долгу у другой половины», что недалеко время «сведения счетов». Показательна и тесно связанная с тем же кругом идей мысль о самих кредиторах, лицах, заинтересованных в «сведении счетов», мысль о «бедных родственниках», которую Бальзак впервые высказывает в 1846 году в «Кузине Бетте» и которую продолжает в романе «Кузен Понс» (1847).

Герой романа, старый музыкант Сильвен Понс, относится точно так же, как Лизбета Фишер, к обездоленным, обойденным людям. Автор не случайно с некоторым удивлением отмечает, что лицо у Понса не «грустное» и не «замкнутое», хотя это лицо человека, «вынужденного вести повседневную, прозаическую борьбу за существование». Богатые родственники Понса и их ближайшие знакомые — крупный торговец шелком Камюз, крупный химический промышленник Шиврефиль, крупный москательный торговец Попино и другие — стали мэрами, членами парижского муниципалитета, членами генерального совета мануфактур, депутатами, министрами, пэрами Франции, прочно вошли в круг правящего страной класса, стали ее хозяевами.

К этим же персонажам примыкают и другие действующие лица, вроде Камюз де Марвиля, «упитанного человечка», оказавшегося на самых верхах административного аппарата, ставшего председателем судебной палаты в Париже, кавалером ордена Почетного легиона и вообще «очень важничавшего после того, как пошел в гору». Все эти богачи и чиновники, их жены, дочери полны самомнения и презрительно относятся к людям, которых они превосходят своим богатством, хотя юридически остаются им равными. Вполне закономерно присутствие среди них богача и пэра Франции Попино, который разезжает по улицам Парижа в собственном экипаже, в то время как «друзья его молодости», «обтрепанные», в «порыже-



лых» сюртуках, «шагают пешком». Типично для них всех поведение г-жи Камюзо де Марвиль, особы «чванной», обладающей «заносчивым взглядом», «высокомерным лицом». Она «горда положением мужа», «приглашениями на придворные балы», а главное, недавно приобретенным поместьем Марвиль.

Все эти люди с явным высокомерием относятся к Понсу. Они только терпят его, скрепя сердце переносят его кратковременное пребывание на своих обедах и приемах и не раз подчеркивают дистанцию между ним и их кругом; они третируют его как дармоеда и паразита, «презирают» как «нахлебника» (прислуга г-жи Камюзо де Марвиль его прямо так и называет). Ибо «ценят» они лишь то, что сами приобрели после 1830 года,— «богатство» и завидное положение, которого лишен Понс. Среди этих подлинных хозяев страны Понс чувствует себя так же, как и Лизбета Фишер,— жалким, беспомощным человеком.

## 5

Но если Лизбета Фишер, хотя и являлась главной героиней романа, хотя и вершила по своему усмотрению судьбами многих людей, была в своем положении неимущего человека довольно одинокой, то рядом с Понсом вырисовывается в романе целый мир, столь же многочисленный, как и мир богачей и власть имущих, мир городской бедноты, людей, лишенных материальных преимуществ. В романе рядом с председателем судебной палаты Камюзо де Марвилем и его женой, графом Поино и бывшим торговцем, богачом Камюзо, фигурируют учитель музыки Шмуке, театральный ламповщик Топинар, привратник Сибо и его жена, в прошлом продавщица рыбы на рынке, старьевщик Ремонанк, стряпчий Фрезье, отец которого был сапожником, а сам он «обслуживает привратников, рабочих и весь бедный люд... квартала». Сюда же примыкают гадалка Фонтен, к которой обращаются за советами «кухарки, привратницы... рабочие», врач Пулен, сын кожевника, фамилию и адрес которого знают только «низший класс, мелкие буржуа, привратники». «Всю свою жизнь,— говорит он сам,— я лечу людей, которые умирают не от бо-

лезней, а от глубокой и неизлечимой язвы — от безденежья». Он ходит к больным «пешком» и из двадцати визитов получает лишь за два, и только по сорок су.

Уже эти подробности показывают, как детально, каким крупным планом изображены в «Кузене Понсе» бедняки, в то время как люди, вроде Камюзо де Марвилей, Попино, Бертье и других, оказываются в противоположность «Кухине Бетте» отодвинутыми на периферию. Бальзак овладевает в «Кузене Понсе» искусством изображения трудового люда, которое в 1843 году обнаружил в «Парижских тайнах» Эжен Сю. Он обстоятельно описывает в «Кузене Понсе» повседневную жизнь, нужды и потребности бедняков, показывает, как всех этих людей одолевает забота о заработке. Привратник Сибо, которому не хватает жалования, дополнительно занимается портновским ремеслом, получает до сорока су в день, «штукуя, латая, перелицовывая одежду всех жителей трех ближайших улиц». Жена его стряпает обеды и завтраки Шмуке и Понсу. Мать доктора Пулена, в прошлом «простая работница», шьет для торговцев коженными изделиями гетры, кожаные штаны, подтяжки, пояса.

Вместе с этими персонажами в творчество Бальзака входят картины недостатка, нищеты. Пулен окружен ветхими вещами, подчеркивающими его «пристойную бедность». Вокруг него хлам, предназначенный для «старьевщика». В буфете у него стоят «тарелки с отбитыми краешками, остатки черствого пирога». Фрезье окружают в его кабинете «обтрепанные по краям» мапки для бумаг, «потускневшее» зеркало, «облезлые» подсвечники, над ним «закопченный» потолок, под ногами у него «посеревший от пыли» пол. «Богачи и представить себе не могут,— замечает Бальзак,— до чего может быть скудна кухонная утварь», и он перечисляет кастрюли, сковородки, кувшины, которыми пользовались Топинары. Мебель Топинаров состоит из двух стульев и двух табуреток. Под плитой находится корзинка с углем и дровами. В углу стоит лохань, в которой стирается белье всей семьи. Детскую комнату пересекает веревка для просушки белья.

Нищета сказывается и в пище и в одежде. Ремонанк с сестрой сидят на хлебе с селедкой, едят картофельные очистки, остатки овощей, подобранные в му-

сорных кучах, они покупают у Сибо за два с половиной сантима черствых корок и хлебных крошек, за полтора сантима миску картошки. Тетка Сибо кормит Шмуке обрезками курицы, вареным мясом, «купленным в третьеразрядной кухмистерской, торговавшей остатками». На Фрезье «ветхий халат», из дырок которого «нагло вылезает вата», «почерневший от грязи» жилет и потертые штаны. Ремонанк уже одиннадцать лет носит все те же плисовые штаны, плисовую куртку и плисовый жилет, причем они покрыты заплатами.

Своего рода символом этого мира нищеты вырастает в «Кузене Понсе» дом с «промозглыми от сырости» стенами на улице Перль, в котором проживает Фрезье. Перед читателем предстает и лестница этого дома, на «замызганных» ступеньках которой «валяются образцы всяческих ремесел»: поломанные пуговицы, лоскутки муслина, обрезки меди; и «неказистая, захватанная и почерневшая» дверь в квартиру Фрезье, и стоящее у двери помойное ведро, которое отравляло и без того зловонную атмосферу. Не менее выразительно и «ужасное помещение», «подлинная язва Парижа», в котором живет семья Топинара. Застроенный домами переулок, куда выходит квартира Топинара, «густо населяет фабричный люд». В каждом дворе и чуть ли не в каждой квартире делают здесь мебель, занимаются работой по металлу, шьют театральные костюмы, работают по стеклу, расписывают фарфор.

Люди, населяющие эти кварталы, не относятся так же, как Лизбета Фишер, безразлично к миру богатства, всей тяжестью легшему на их плечи. Они до предела озлоблены своим тяжким имущественным положением. Бальзак обращает внимание на «горящие глаза» Пулена, который чувствовал, что его «держит в сфере безвестности какая-то железная рука», и замечает: «Судите, каким ядом он был напоен... Как тут не испытывать всю ненависть, свойственную низам?» Писатель отмечает также «горящий взгляд» Фрезье и его «озлобленность страданиями», находящуюся в самой тесной связи с его «ужасающе нищенским существованием». Ту же ненависть к миру богатства испытывает и тетка Сибо. «Обедайте по два раза в день, чертовы богачи, если у вас на это средств хватает»,— кричит она, воз-

мущаясь. Она не может примириться с тем, что «привратников считают за собак», смотрят так, «будто у нас и сердца нет, над нами насмехаются, и это теперь, когда все о равенстве говорят». Ей не чужда гордость оттого, что она принадлежит к неимущим. Она склонна кичиться своей честностью, ибо, по ее словам, «честность — это богатство бедняков». Бальзак открывает, одним словом, в душах Пулена, Фрезье, тетки Сибо колоссальные запасы горючего, — его хватило бы для того, чтобы сжечь и испепелить все общественное здание. Так создается основа для сюжетного конфликта романа — бунта бедняков против богачей. Бальзак идет здесь дальше, чем в «Кухине Бетте».

## 6

Как свидетельствуют уже упоминавшиеся статьи Бальзака «О рабочих» (1840), его «Русские письма» (1840), его очерк «Уходящий Париж» (1844), писатель уверен, рассматривая общее положение дел во Франции 40-х годов, что победа рано или поздно будет завоевана «низами». Он уверен, что крупные собственники потерпят поражение, ибо они не в силах ничего противопоставить противнику — ни оружия, ни моральных запретов. Но Бальзак не знает при этом, что будет завтра после победы, так как реальная действительность еще не дает достаточно материала для твердых прогнозов. Ему не известно, сумеют ли рабочие и их «генералы» — левые республиканцы — закрепить свой успех, так как он еще не видел этих рабочих и этих республиканцев во главе управления страной. Он уже не во власти сомнений в государственных способностях трудового люда, как в те времена, когда он писал своего «Сельского священника» (1833), как в те годы, к которым относилось его «легитимистское перерождение». Но часть этих сомнений все же сохранилась. Он, кроме того, понимает, что закрепление успеха авангарда, стоящего во главе трудящихся, во многом зависит от позиции остальной массы народа, от народных слоев, более тесно связанных, чем рабочий класс, с буржуазным обществом, от городских бедняков и ремесленников, мелких служащих и мелких буржуа, от от-

сталых слоев рабочего класса. От того, на чью сторону станут эти массы, зависят судьбы всего общества<sup>1</sup>.

Вот почему Бальзак так внимательно присматривается, создавая «Кузена Понса», именно к этого рода людям. Он чувствует, как накалилась общественная атмосфера, как обострилась «ненависть, свойственная низам». И вместе с тем он с тревогой убеждается, что среди «низов» сильны тяготения в сторону буржуазии. Ненависть низов оказывается при ближайшем рассмотрении не в состоянии разрушить и даже расшатать общественное здание. И это потому, что бедняки — Бальзак занимает здесь позицию диаметрально противоположную позиции Жорж Санд, которая идеализировала народные массы и изображала их свободными от буржуазной заразы,— представляются писателю зараженными влияниями, идущими от буржуазии. Бедняки, как и Лизбета Фишер, заражены «ржавчиной» буржуазных интересов, стремятся по-буржуазному «пробиться в люди». Бальзак развивает мысли, одолевавшие его в период создания «Кузины Бетты», где он утверждал, что в конечном счете между Лизбетой Фишер и миром богатей, против которого она действовала, существует полное тождество. Он укрепляется на позициях, диаметрально противоположных позициям Жорж Санд, отделявшей бедняков от богатей непроницаемой стеной. Создавая «Кузена Понса», Бальзак открывает в бедняках такое же корыстолюбие и алчность, как и в представительнице буржуазных кругов — г-же Камюзо де Марвиль. Очень показателен разговор между Фрезье и г-жой Камюзо де Марвиль, во время которого Фрезье «обнаруживает внутреннее сходство» своей собеседницы с собой, и ему удается «заглянуть в тайники ее души, столь же алчной, как и у тетки Сибо».

Пулена и тетку Сибо Бальзак называет «людьми алчными и честолюбивыми», которые «издалека видят

---

<sup>1</sup> Показательно, что О. Бланки, уже не являвшийся в 1848 году революционером-заговорщиком, как в начале 30-х и особенно в 1834—1839 годах, уже не придерживавшийся узкоконспиративной тактики, был серьезно обеспокоен силой и распространенностью буржуазной и вообще собственнической идеологии в среде крестьян и ремесленников. Об этом можно судить по петиции Бланки Временному правительству от 1 марта 1848 года относительно необходимости отсрочить выборы (см. О. Б л а н к и, Избранные произведения, изд. АН СССР, М. 1952, стр. 133—137).

друг друга». Вместе с Фрезье, Ремонанком тетка Сибо являет собой «воплощение жадности». Писатель отмечает «загоревшиеся при виде табакерок» Понса и «сверкавшие, как карбункулы», глаза Фрезье, «концентрированную алчность и насмешливую хитрость» в «свиных глазах» Ремонанка, «способного ради наживы на все, даже на преступление». Бальзак рассказывает, как Ремонанк, решив жениться на тетке Сибо и присвоить себе ее состояние, которого она еще не имеет, но надеется получить по завещанию от Понса, постепенно умерщвляет ее мужа, добавляя ежедневно в его питье небольшую порцию окиси меди.

С особым вниманием Бальзак прослеживает духовное перерождение тетки Сибо. Первоначально она выступает как «женщина из народа», обладающая «любовообильным сердцем», искренне привязавшаяся к своим постояльцам — Понсу и Шмуке. Она «пеклась о них и служила им с искренней преданностью... оберегала их от всякого надувательства» и была для них «матерью родной». Трансформация душевного мира тетки Сибо совершается в результате влияния, которое оказывает на нее Ремонанк. Он сообщает ей, что коллекция картин, которую всю жизнь собирал Понс и которую все, в том числе и сама тетка Сибо, считали собранием безделушек, стоит очень большие деньги и она могла бы поживиться от этой коллекции. «Дьявол-искуситель (так называет Бальзак Ремонанка) зажег в ее желтых глазах зловещий огонек». Корысть, правда, была присуща тетке Сибо и раньше, но лишь в зародышевом состоянии. В течение двадцати пяти лет она только «вынашивала» в своем сердце «желание стать богатой». Это желание открывает доступ в ее душу «дьявольским речам» Ремонанка, его слова «пробуждают к жизни» «змею алчности», и «дурные замыслы», как «прорвавший плотину поток», «завладевают ее умом».

Алчность порождает новые черты характера этой женщины. По структуре своего внутреннего мира тетка Сибо после своего духовного перерождения приближается к тем замкнутым, непроницаемым характерам, которые населяли мир Бальзака и играли большую роль в «Утраченных иллюзиях». Открытая в сторону внешнего мира, «честная», «бескорыстная», способная

на искреннюю «преданность» в отношении других людей, г-жа Сибо после того, как ее душой завладело корыстолюбие, замыкается в себе, превращается в «великую комедиантку, воспевающую свои добродетели», прячет свои замыслы, научается «изображать на своем лице нежность». Фрезье и Ремонанку, чтобы понять ее, приходится потратить немало усилий. Как замкнутые микрокосмы, закрытые со всех сторон от посторонних взглядов, изображает Бальзак не только г-жу Сибо, но и всех своих бедняков, которыми овладела корысть. Он указывает на непроницаемость лица Фрезье, на то, что Фрезье старается «придать искусственную сладость» своему «от природы скрипучему голосу», стремится, разговаривая с теткой Сибо, «скрыть удовольствие, которое доставляет ему страх его клиентки». Лицо Ремонанка, покрытое слоем металлической пыли, совершенно «непроницаемо». Показательно, что все они: и тетка Сибо, и Ремонанк, и Фрезье, и другие — кажутся автору обращенными не к окружающим их вещам и людям, а к своим мечтам, к воображаемому, несуществующему миру. О тетке Сибо, например, сообщается: «В мыслях она жила в деревне неподалеку от Парижа, разгуливая там по собственной усадьбе, кормила кур, разводила цветы и доживала свой век на покое, как королева». О Ремонанке: «Мысленно он уже видел свой капитал чуть ли не утроенным, он воображал, какая превосходная продавщица выйдет из тетки Сибо. Вот он уже снимает помещение под лавку на бульваре Мадлен, вот уже наполняет ее лучшими экземплярами из коллекции Понса». Фрезье «мысленно... уже видел себя мировым судьей», «предвкушал тысячу экю гонорара от тетки Сибо и пять тысяч франков от председателя суда». Пулен надеется, что его позовут к богатому и влиятельному пациенту, которого он вылечит и затем получит место старшего врача в больнице. И Бальзак резюмирует: «Он лелеял мечту, ибо в Париже каждый имеет какую-нибудь мечту. У Ремонанка была своя мечта, у тетки Сибо — своя».

Изолируясь от окружающего, удаляясь в свою «мечту», все они оказываются, впрочем, по содержанию своей «мечты» необыкновенно похожими друг на друга, напоминают большинство действующих лиц «Утраченных иллюзий» — провинциальных буржуа или буржуаз-

ных журналистов в Париже. И Пулен, и Фрезье, и г-жа Сибо, и Ремонанк мечтают только о приобретении богатства, о том, чтобы занять место среди обеспеченных людей. Они хотели бы забыть о своей былой принадлежности к бедному, обездоленному люду, хотели бы превратиться в зажиточных, респектабельных буржуа. Об этом фантазирует Пулен, об этом грезят Ремонанк, Фрезье и тетка Сибо.

Естественно, что не к бунту против «верхов» общества приводят все мечты бедняков, а всего-навсего к атаке на Понса, когда обнаруживается, что коллекция картин, которую он собирал в течение сорока лет, собирал за гроши, оценивается в миллион франков и что она способна обогатить его наследников. Именно на захват имущества Понса и обращают свою энергию тетка Сибо, Ремонанк, Пулен, Фрезье и другие. Борьба за наследство Понса становится содержанием основного сюжетного конфликта романа. Любопытно, правда, что в этой борьбе общественные «низы» сталкиваются с «верхами». Против привратницы Сибо, как ее враг, действует в романе жена председателя судебной палаты Камюзо де Марвиль. И она побеждает простую тетку Сибо, становясь наследницей Понса, потому что на ее стороне богатство и деловые связи, потому что на ее сторону переходит союзник тетки Сибо, стряпчий Фрезье. Но предметом конфликта «низов» и «верхов», тетки Сибо и г-жи Камюзо де Марвиль, остается все-таки не что иное, как богатство Понса. Обе они исходят из одной и той же точки зрения на вещи, выступают не врагами, а соперницами. Обе они полностью уподобляются в своих действиях друг другу, образуют единый лагерь, проникнутый алчностью и хищническими вожделениями.

7

Однако не все «низы» находятся во власти буржуазного отношения к миру. Вспомним образ бедняка Топинара, скромного театрального ламповщика, становящегося театральным кассиром. Топинар содержит большую семью. И он и его жена относятся к «бедным, но честным людям», людям «мужественным», которые



«трудятся не покладая рук». Топинар — это «единственный человек, который вспомнил Понса» и пришел на его похороны, «единственный человек, который искренне сокрушался о Понсе». Близок к Топинару и ближайший друг Понса музыкант Шмуке. Наконец, и сам Понс, будучи главным и притом положительным героем романа, остается в стороне от той погони за деньгами и наживой, которой одержимы все окружающие его и выше и ниже стоящие люди, исключая Топинара и Шмуке. Бальзак считает, что в буржуазном обществе, оказываясь, еще возможно, невзирая на распоясавшуюся оргию приобретательства, чистое и незамутненное корыстными соображениями отношение к людям.

Образ Понса по своему внутреннему содержанию противоречив и сложен. Понс — «бедный родственник», принадлежит к кругу обойденных и обездоленных людей. Его доходы исчерпываются жалованьем, которое он получает, как дирижер, и платой за частные уроки. За двадцать лет никто из его богатых родственников не справился, как он живет, что делает, здоров ли. С «состоянием» его здоровья «не считаются», не замечают, что он «еле стоит на ногах». Лишь независимо от своих желаний, серьезно не задумываясь о стоимости своих картин, статуэток, табакерок, вееров и прочих антикварных редкостей, которые он приобрел от случая к случаю, подчас обманывая невежественных продавцов, Понс оказывается владельцем колоссального богатства. Ибо, собирая это богатство, Понс, этот «старик» с «нежной душой», думает не о его денежной, материальной ценности, а о том, чтобы «постоянно наслаждаться» своей коллекцией: он относится к числу «высошенных душ, созданных для восторга перед великими творениями», пребывает в «непрестанном восторге перед величием человеческого труда», который вступает в «единоборство с труженицей природой». Именно в постоянном общении с искусством Понс почерпнул не только свою «исключительную душевную чувствительность», «болезненную восприимчивость», но и «отзывчивость к страданиям ближнего». Не надо ведь забывать, что он не только коллекционер картин, но также дирижер оркестра и композитор. Именно отсюда, из его занятий музыкой и живописью, вырастают его «доб-

рота и деликатность», он «глубоко уважал других» и сам «держался с достоинством». Шмуке говорит о Понсе как о «подлинно благородном, бескорыстном человеке с возвышенными чувствами».

Все эти добродетели Понса рассматриваются на фоне парижской жизни как «редкая достопримечательность». «Я никогда и ни у кого ничего не просил», — заявляет сам Понс и притом «с достоинством, присущим служителю искусства». Благородная независимость Понса по отношению к окружающему его миру, сближающая его с такими героями Бальзака, как Шабер и Шенель, Кретьен и Пьеретта, ставятся, впрочем, под сомнение из-за его «слабости», его чревоугодия. Пристрастие же Понса к «вкусным обедам, к тонким винам, к изысканному десерту, кофе, ликерам» опасно для человека, по утверждению самого Бальзака, потому что «желудок морально развращает» его, «сладо-страстие... пробивает брешь в твердыне воли и чести». Человек «превращается в прихлебателя», становится «способен на любую подлость, лишь бы... лакомиться ранними овощами, смаковать... тонкости поварского искусства». И на Понса чревоугодие оказывает свое влияние: он попадает в зависимость от своих богатых родственников. Он «проедает за чужим столом свой ум», повторяет мысли «своих собеседников», не осмеливается «выказать... оригинальность взглядов», приучается «поддакивать, на все отвечать улыбкой, никого не обвинять и не защищать».

Это все, однако, не значит, что Понс в чем-либо отказывается от своих вкусов и от своих взглядов. Его внешняя приниженность проистекает все-таки не от чревоугодия, а от его положения как «бедного родственника». Он не поступает ради вкусного обеда ни «чувством собственного достоинства», ни своей отзывчивостью и лишь молча сносит вызывающе-покровительственные взгляды надутого спесью буржуа, привыкает «молчать», «подавлять свои чувства», «таить их в святая святых его сердца». Понс не сводит все свои интересы к гурманству, сохраняет в неприкосновенности, невзирая на визиты к богатым родственникам, свою страсть к искусству. Но, способствуя независимости Понса, страсть к искусству и тем самым его изоляция

от окружающего мира порождают некоторую наивность, инфантильность в старом музыканте.

А из наивности и детскости Понса вытекает непонимание им окружающего мира и бессилие старика перед натиском врагов, которые начинают грабить Понса еще при его жизни и окончательно расхищают его вещи после смерти. Беспомощность Понса перед лицом вражеского мира приводит к тому, что он умирает, затравленный своими преследователями, которые загоняют его, как гончие псы, в нору.

Беззащитность Понса не сопровождается, впрочем, его образ на протяжении всей его жизни, не составляет его постоянного атрибута. Очень важно для образа старого музыканта, что он перед смертью начинает понимать все, что вокруг него происходит: «стоя на краю могилы, он понял, что такое свет». Лежа в постели во время болезни, в «долгие часы одиночества» и «бессонные ночи», он «перебирает все события своей жизни» и освобождается от иллюзий о людях, от «наивности» и простоты, воздвигавшей между ним и реальным миром своего рода каменную стену. Ранее Бальзак упрекал Понса за то, что тот, глядя в течение двенадцати лет на водевили, комедии, драмы, разыгрывавшиеся на сцене, «не распознал гримас комедии общественной». Ему недоставало «недоверчивости», которая заставляла бы его «присматриваться» к людям. Теперь он проникает во внутренний мир г-жи де Марвиль, узнает, что у нее «вместо сердца желчный пузырь», ему становятся ясны подлинные стимулы поведения привратницы Сибо и других окружающих его хищников и карьеристов. Он «вдруг прозрел и увидел все нити интриги, которую плела тетка Сибо». Ему открылось, что она — «вторая г-жа де Марвиль, такая же злая, мстительная и жадная». Он обнаруживает ее настоящее существование, а через нее и сущность того мира, который олицетворяется в романе г-жой де Марвиль и теткой Сибо. Мир этот представляется ему, впрочем, и независимо от них. «Ты даже не знаешь, что такое правосудие,— говорит Понс своему другу Шмуке,— это сточная канава, где скапливается вся нравственная грязь. Твоя душа не выдержит всех этих мерзостей».

Необходимо особо отметить здесь, что в прозрении Понса нет никакого отчаяния, никакого пессимизма.

Бальзак указывает, что к Понсу в последние часы жизни «снова вернулся темперамент художника, изощренный ум ученика Римской академии, снова вернулась на несколько мгновений молодость». Он посмотрел перед смертью на мир глазами «жизнерадостного художника, для которого все предлог к сатире, к насмешке». И Понс не довольствуется тем, что открывает для себя объективную закономерность мира. Он пытается передать свои открытия другим, занят тем, чтобы Шмуке узнал про тетку Сибо, какова она на самом деле. Он начинает смело действовать против враждебного мира, опираясь на познанное им, проявляет большую изобретательность и изощренность ума. Чрезвычайно активно разоблачает он тетку Сибо, вынудив ее похитить его завещание, и с лихорадочной стремительностью организует составление второго завещания, вызвав для этого актрису Бризету и нотариуса Троньсона. Он прекращает борьбу с врагами только потому, что ему недостает физических сил, необходимых для продолжения борьбы, потому только, что умирает.

В том, что Понс, постигший внутренние импульсы людей капиталистического мира, выдвинут на первый план,— сила Бальзака, вынуждающая его принять существенную поправку к тем выводам о буржуазном перерождении городских «низов», к которым он пришел в «Кузине Бетте». Бальзак смягчает в «Кузене Понсе» бесперспективность первой части «Бедных родственников». Но одновременно с этим он заставляет своего Понса осознать действительные отношения людей в буржуазном обществе чересчур поздно, когда он уже лишился сил, частично утратил свою способность к активным действиям. В течение всей своей долгой жизни он остается человеком, изолированным от действительности, замкнутым в сфере искусства. Бальзак в «Кузене Понсе» не может противопоставить буржуазии и находящейся под ее влиянием городской бедноте достаточно мощную общественную силу, обрекая тем самым Понса не только на гибель, но и на одиночество. Он выключает в «Бедных родственниках» из поля зрения авангард народной массы— рабочий класс и революционеров вроде Мишеля Кретьена. Правда, итоги революции 1848 года и судьбы июньского восстания рабочих, которые оказались изолированными, ибо их не

поддержал весь трудовой народ, в частности крестьянство, оправдали опасения Бальзака, показали, что его выводы о засилье буржуазной идеологии в массах отнюдь не были простым заблуждением, ошибкой. И все же, стремясь развернуть обширную картину жизни социальных низов Парижа, стремясь дать образ «ненависти, свойственной низам», и одновременно с этим оставляя за границами своего кругозора передовые слои народа и организацию республиканцев, Бальзак невольно отходит в этом отношении от полной истины.

Бальзак, впрочем, не оставляет своих поисков реальной общественной силы, которую можно было бы противопоставить буржуазии. Об этом свидетельствует его роман «Крестьяне», который был начат им, правда, еще до «Бедных родственников», но над которым он продолжает работать во второй половине 40-х годов. И здесь Бальзак нащупывает эту силу, находит по крайней мере правильный путь к тому, чтобы ее отыскать.

---

*Глава XVIII*  
**«КРЕСТЬЯНЕ»**

1

**Н**ад романом «Крестьяне» («Les Paysans») Бальзак работал одиннадцать лет. Так же, как «Утраченные иллюзии», этот роман вобрал в себя гигантский общественный и политический опыт, огромную массу наблюдений Бальзака над современностью. Однако в отличие от «Утраченных иллюзий» он не был доведен им до конца. Начаты были «Крестьяне» еще в 1838 году. Но первая часть романа увидела свет на страницах газеты «Ла Пресс» только шесть лет спустя, в декабре 1844 года.

Что касается второй части, Бальзак успел написать только четыре первых главы, сданные им в 1847 году Жирандену, редактору «Ла Пресс». Но опубликованы они были только в 1852 году вместе с остальными шестью главами, написать которые по черновым наброскам и собственным домыслам взяла на себя смелость вдова писателя. Сам Бальзак занимался этими шестью главами в 1845, 1846, 1847 годах, но безрезультатно. Кончилось тем, что в 1847—1848 годах он выплатил Жирандену пять тысяч франков долга и предоставил его газете другие свои произведения. Так, в апреле—мае 1847 года «Ла Пресс» напечатала «Последнее воплощение Вотрена». Окончание же «Крестьян» не появилось ни в 1849, ни в 1850 годах.

Роман остался в числе незаконченных произведений Бальзака.

Незаконченность «Крестьян», впрочем, нисколько не умаляет исключительной силы произведения. Бальзак недаром характеризует роман в своем Предисловии к нему, как «самую значительную из всех задуманных» им книг. Изображая ограниченный кусок действительности, и притом действительности только провинциальной, писатель раскрывает в «Крестьянах» отношения, существенные для всего современного общества. Нельзя сказать, что при этом он не отдает дань всякого рода иллюзиям, не принимает на веру некоторые сложившиеся у защитников существующей общественной системы представления о людях и вещах.

Но не эти иллюзии и не эти сложившиеся представления определяют главное в его произведении. Острая, беспощадная критика существующего порядка, бесстрашное обнажение раздирающих его противоречий, объективное изображение людей, являющихся врагами этого порядка, составляют основную силу романа. Острота, беспощадность и последовательность критики современных писателю общественных условий при минимальной роли всякого рода уступок господствующим классам и их идеологам делает роман «Крестьяне», быть может, самым пронизательным, самым реалистическим произведением Бальзака.

Но, являясь в этом отношении едва ли не вершиной всего творчества Бальзака, «Крестьяне», созданные между 1838 и 1848 годами, имеют особо близкое отношение к произведениям писателя 40-х годов, к таким его вещам, как третья часть «Утраченных иллюзий», «Кузина Бетта», «Кузен Понс», «Мелкие буржуа», «Блеск и нищета куртизанок» и другие. Они близки к ним и по композиции, и по жанру, и по манере повествования. Для композиции «Крестьян» характерно полное отсутствие центрального героя, судьба которого, несмотря на наличие рядом с нею других человеческих судеб, так или иначе отвлекала бы от этих судеб внимание читателя. Снижение роли центрального героя ощущалось уже в «Утраченных иллюзиях», в «Кузине Бетте», в «Кузене Понсе». Но в них тем не менее центральный герой все же имелся. В «Крестьянах»

центральным героем не может быть назван ни один из крупнейших персонажей произведения: ни Эмиль Блонде, хотя писатель часто смотрит на происходящее его глазами, ни генерал Монкорне, ни ростовщик Ригу, ни крестьяне Низрон или Фуршон. А все они подробно охарактеризованы в романе.

Отсутствие в романе центрального героя связано с полицентрализацией структуры произведения, которая также ощущалась уже в «Утраченных иллюзиях», в «Кузене Понсе», в «Кузине Бетте», хотя и проводилась там с гораздо меньшей последовательностью, чем в «Крестьянах». Полицентрализация<sup>1</sup> структуры «Крестьян» выражается и в облике так называемых «второстепенных» действующих лиц, вступающих в произведение совершенно независимо от знакомства и встреч с персонажем-рассказчиком или свидетелем происходящих в романе событий. В первых главах о роли именно такого рассказчика или свидетеля заставляет вспомнить поведение Эмиля Блонде. Но, начиная с третьей главы, действие романа продолжается и в отсутствие Блонде, оно как бы освобождается от него до самого конца первой части, а в первых главах второй части становится по отношению к нему автономным, хотя иногда и возвращается временно в сферу его кругозора.

Полицентрализация структуры романа обусловила и увеличение размеров произведения. Так появился ряд чрезвычайно объемных романов, вроде «Утраченных иллюзий», «Кузины Бетты», «Кузена Понса», «Блеска и нищеты куртизанок», «Мелких буржуа». Правда, именно к «Крестьянам» это увеличение размеров не имеет никакого отношения, ибо после многолетней работы Бальзак написал всего пятнадцать печатных листов. Надо, однако, учитывать, что они были посвящены только характеристике места действия, характеристике персонажей и расстановке действующих сил. Развитие событий только начиналось. Пятнадцать печатных ли-

---

<sup>1</sup> В работе Б. Г. Рейзова «Творчество Бальзака» (Л. 1939) имеются очень интересные соображения по поводу того, что Бальзак переходит во второй половине 30-х и в 40-х годах от «романа-биографии» к «роману-событию», сконцентрированному вокруг «интереса» — цели, за которую борются «несколько персонажей». По мысли Рейзова, «наиболее типичны в этом отношении» «Крестьяне» (стр. 374).



стов составляли, по предварительному расчету, примерно одну треть всего романа. Имея же объем в сорок пять печатных листов, он явился бы, конечно, произведением немалых размеров. Объем «Крестьян» свидетельствует о том, что Бальзак излагает в своем романе не судьбу одного человека и передает не одни только впечатления этого человека по поводу людей, среди которых он находится. На жизненных путях этих других людей и сосредоточивает свое внимание Бальзак в «Крестьянах». Писатель вводит все новых и новых действующих лиц, рассказывает о них такие факты, которые неизвестны никому, кроме них самих. Тем самым разрастается количество материала, наполняющего роман, и увеличивается объем самого романа.

Радикальные изменения в композиции романа, которые присущи всему третьему периоду творчества Бальзака, но особенно отчетливо проявляются в «Крестьянах», значительны прежде всего тем, что децентрализация произведения и перенос центра тяжести с главного героя на второстепенных персонажей вызваны к жизни изменениями жанра романа, связанными с изменениями предмета изображения. Ибо полицентрический роман может быть по-настоящему осуществлен только как роман социальный, только как роман, предметом которого является не жизнь отдельного лица и не бытие ограниченного коллектива лиц, а существование огромного множества людей, жизнь всего общества. Если уже в «Музее древностей», в «Истории величия и падения Цезаря Бирото», в «Пьеретте», в «Чиновниках», в «Мелких буржуа», в «Депутате от Арси» и других произведениях Бальзака 1836—1850 годов герой действовал только в составе коллективов, вместе со своей общественной группой, то в «Крестьянах» персонажами являются не отдельные лица, а общественные группы, социальные классы — крупные землевладельцы, буржуазия, мелкие земельные собственники. Столкновения этих классов и служат основой главного сюжетного конфликта романа. Если в большинстве произведений Бальзака 1836—1848 годов перед автором в первую очередь вставала проблема судеб общества, а не отдельного лица, то в «Крестьянах» эта проблема стоит перед ним как исключительная и единственная.

И здесь обнаруживается коренное расхождение Бальзака с современной ему художественной литературой буржуазно-апологетического толка. Для писателей прямой апологетической направленности, вроде Бернара или Гозлана, так же как для писателей, совмещающих критическое изображение жизни с различного рода апологетическими оговорками (Сулье, Эжен Сю), устройство общества ни в коем случае не являлось предметом обсуждения. С их точки зрения с организацией современного общества все обстоит более или менее нормально. Они могут в своих произведениях раскрывать отдельные, подчас довольно серьезные общественные недостатки, но недостатки эти представляются в конечном счете, после ряда мероприятий, устранимыми. Судьба отдельного человека, его жизненный путь в современном, великолепно организованном обществе,— вот что занимает и Бернара, и Гозлана, и Сулье. Судьбы общества — вот что тревожит Бальзака. Именно из сознания, что в окружающем мире отсутствует минимальная гармония и порядок, из сознания того, что общество нуждается в радикальной реконструкции, и вытекает давнее тяготение Бальзака к жанру социального романа.

Писатели типа Сю или Сулье, правда, тоже склоняются с конца 30-х годов к этому жанру. Они вводят в роман изображение людей различных социальных кругов — и дворян, и буржуа, и интеллигентов, и даже рабочих. Но их роман заслуживает название лишь «псевдосоциального». Он имеет дело, как это особенно явно видно из «Парижских тайн» Эжена Сю, не с процессами, типичными для всего общества, а с отдельными, отграниченными друг от друга сферами, представляющими современное общество как своеобразную механическую сумму элементов. Для Бальзака же при демонстрации этих отдельных сфер предметом изображения служит все-таки общество как единое целое, но при этом он рисует это целое именно через борьбу и через столкновения.

Бальзак совершенно сознательно строит «Крестьян» как роман социального жанра. Почти в самом начале

своего произведения он заявляет, что история, о которой он рассказывает, ни в коем случае не относится к числу домашних семейных историй. «Наша драма,— пишет он,— выходит из рамок обычной, частной жизни». Он не намеревается удовлетворить своим произведением ожидания тех, кто рассчитывал, что «повесть эта кончится тем же, чем кончается столько современных романов, то есть альковной драмой» или, иными словами, конфликтом между членами одной семьи. Бальзак здесь явно намекает на роман Шарля Бернара «Жерфо», напечатанный в 1838 году, как раз в то время, когда сам он приступал к работе над «Крестьянами». Действие этого романа так же, как действие «Крестьян», происходит в имении, принадлежащем мужу героини, куда приезжает герой, художник Жерфо (у Бальзака писатель Блонде), толкающий героиню на супружескую измену, а затем, пусть случайно, убивающий ее мужа на охоте. Если Бернар начинает свое произведение как социальный роман, сталкивая в первой же сцене богача помещика и уволенного им рабочего, то затем он уклоняется от этой темы, сводя действие произведения к «альковной» драме, к истории о любви, измене и ревности.

Бальзак в «Крестьянах», по сравнению с Бернаром, идет путем диаметрально противоположным. Сначала, впрочем, эта противоположность их позиций не вполне ясна. В первых главах романа играет довольно значительную роль писатель Блонде, напоминающий бернардовского художника Жерфо. Он приехал к своей любовнице генеральше Монкорне в ее имение Эги, где она живет вместе с мужем, так же как Жерфо приезжает к Констанс Бергенейм. Муж генеральши Монкорне напоминает своей грубоватостью и известной примитивностью барона де Бергенейм, мужа героини у Бернара. Любопытно, что генеральша предпочитает своему мужу писателя Блонде в силу его некоторой интеллектуальной утонченности, так же как Констанс предпочитает своему мужу художника Жерфо как натур артистическую.

Но эта линия не получает в «Крестьянах» дальнейшего развития и почти сейчас же переходит в повествование о помещиках, крестьянах, ростовщиках, в роман

о классовой борьбе в деревне, причем сам Блонде превращается в идеолога господствующего класса. Бальзака интересуют, в отличие от Бернара, не отношения между людьми внутри одного класса, а отношения между людьми из различных социальных классов, не противоречия между членами одной семьи, не борьба между любовником и мужем, а столкновения между членами общества. Он утверждает тем самым на анти-собственнических или, точнее,— на антибуржуазных позициях. Ибо между буржуазной апологетикой и пристрастием к изображению семейной жизни для него так же, как для Бернара, существует определенная связь, которая, впрочем, оценивается ими обоими по-разному. Бернар считает изображение домашнего мирка своей основной задачей. Бальзак расценивает его лишь как отправной пункт своих построений.

Антисобственнической направленности «Крестьян» противоречит на первый взгляд особый ракурс, под углом которого многое изображается в романе. Защита существующих общественных отношений определяет этот ракурс, причем крестьяне не раз предстают в произведении как воры, бездельники, пьяницы,— характеризуются с враждебных позиций, с позиций крупных собственников, идеологом которых выступает в романе писатель Блонде. Повествованию в «Крестьянах» во многом задает тон письмо Блонде к приятелю, которое занимает почти всю первую главу и по существу открывает собой все произведение. Однако анализ манеры повествования романа проясняет действительный удельный вес, который занимает в нем взгляд на мир, принадлежащий Эмилю Блонде. Выясняется, что этот взгляд не доминирует в произведении. Повествование, начатое в якобы буржуазно-апологетическом ключе, изображающее деревню и жизнь крестьян такими, какими их видит парижанин Блонде, только что приехавший в деревню, постепенно освобождается от узкосубъективного и узкоклассового подхода.

Точка зрения Блонде полностью господствует только в первых двух главах; во второй главе романа старый крестьянин Фуршон также изображен через восприятие Блонде, интересующегося крестьянами как явлением экзотическим, непонятным. «О чем он думает?—

спрашивает себя Блонде о Фуршоне.— Неужели это существо подобное мне? Общего у меня с ним только внешний облик». А в третьей главе повествование расщепляется как бы надвое: на прямую речь автора (описание обстановки и портреты действующих лиц), еще выдержанную в духе Блонде, и на речи крестьян, собирающихся в кабачке Тонсара. Причем взгляды крестьян резко отличны от взглядов Блонде. Точка зрения автора, ограниченная в первых двух главах воззрениями Блонде, как бы отделяется теперь от них. Это отделение авторского видения мира от взгляда на мир лидера крупных собственников Блонде находит свое выражение в том, что Бальзак предоставляет в главах третьей, четвертой и особенно в пятой выдающееся место «чужой речи», речи инакомыслящих персонажей. Он допускает тем самым враждебные Эмилю Блонде оценки вещей, событий, людей и — что всего важнее — оставляет эти оценки не опровергнутыми, по сути дела торжествующими. Об этом явно свидетельствует пятая глава, рассказывающая о споре Блонде с Фуршоном в столовой Монкорне, и глава двенадцатая, в которой снова идет речь о кабачке Тонсара и в которой появляются Низрон и Тонсар-сын.

Бальзак, правда, целиком не отбрасывает своих исходных воззрений, вернее, воззрений Блонде. Он неоднократно возвращается к ним в главах шестой, седьмой, восьмой и особенно в главах девятой, десятой. Он в то же время постоянно отклоняется от этих воззрений, как бы убеждаясь, что они, наиболее прямолинейно выраженные в Предисловии к роману, на каждом шагу опровергаются фактами. Отклоняется он от такого рода антинародных формулировок уже в конце первой главы, где выражено глубокое сочувствие беднякам и их нуждам. Еще более резко обнаруживаются скрытые симпатии Бальзака к народным массам в двенадцатой главе, в характеристике Низрона. Об этих симпатиях свидетельствует наконец тот факт, что писатель вкладывает в уста персонажей, примыкающих к господствующим классам, критические замечания, направленные против общественных «верхов» и выражающие вместе с тем непреложную уверенность в конечной победе народа. Выступление священника Бросета, кото-

рым заканчивается одиннадцатая глава, показательно именно в этом смысле.

Все эти суждения самого Бальзака, равно как и высказывания консервативно настроенных персонажей, а также речи идеологов народа, которых писатель, если бы он был последовательным сторонником взглядов Блонде, мог бы вполне опустить, показывают несовпадение его воззрений с точкой зрения апологетов. То, что в сравнении с другими произведениями Бальзака суждения идеологов народа здесь гораздо более решительны, свободны и радикальны, совсем не случайно. Они вполне соответствуют тем установкам, которые писатель принимает в отношении жанра, композиции и манеры повествования «Крестьян», и закономерны для позиции Бальзака 40-х годов. Последнее наиболее убедительно подтверждается детальным анализом содержания романа.

### 3

«Крестьяне» характеризуются четкой дифференциацией двух миров — общественных «верхов» и общественных «низов». По сравнению с представителями «верхов» — крупными землевладельцами и их сторонниками, разбогатевшей и разжиревшей буржуазией, в романе фигурирует большое количество крестьянских персонажей. Именно крестьяне занимают в романе центральное место. Все остальное в произведении существует только в отношении их и в сравнении с ними. Лишь среди них Бальзак обнаруживает лиц, достойных пристального интереса, лиц, обладающих качествами положительных героев. Он подвергает в то же время крестьян особо пристрастному анализу, считая их способными выдержать такого рода анализ. Ибо их судьба представляется ему решающей для судеб всех остальных персонажей произведения, для судьбы всего общества.

И здесь проявляется коренное своеобразие романа, отличающее его от других произведений Бальзака, в частности, от «Кузена Понса». В «Крестьянах» отчетливо вырисовывается объект основного столкновения, составляющего сюжет романа, — земля. Борьба противостоящих друг другу сил раскрывается как борьба за

владение землей. С борьбой за собственность мы, правда, имели дело почти во всех главных произведениях Бальзака. Но в романах и новеллах начала 30-х годов эта борьба сводилась к столкновению между собой отдельных действующих лиц. В произведениях более поздних — в «Музее древностей» или в «Истории величия и падения Цезаря Бирото» — борьба эта принимала форму столкновения коллективов, но коллективов, принадлежавших к различным группировкам господствующего класса. В «Кузене Понсе» в борьбе этой приняли участие, как особый социальный слой, бедняки, противопоставленные богачам. Но по существу не о самой борьбе бедняков с богачами рассказывал Бальзак в «Кузене Понсе». Он ограничивался тем, что проводил в романе четкую дифференциацию социальных лагерей, подчеркивал их взаимную противоположность. В «Крестьянах» Бальзак не ограничивался установлением враждебных настроений противников, установлением оснований для их столкновений. Не о предпосылках для схватки, а о самой схватке враждебных сил велась речь в романе. Враждебное противостояние «верхов» и «низов» не ставило в то же время в «Кузене Понсе» под вопрос самое существование наличного социального строя. «Низы» требовали от «верхов», чтобы последние потеснились и предоставили им более или менее прочное положение в обществе. В «Крестьянах» идет речь о большем: о несовместимости интересов богачей и бедняков. Благополучие «низов» оказывается возможным только в результате ликвидации привилегий «верхов», в результате ликвидации всего современного общественного строя, который эти привилегии охраняет. Вопрос о революции поднимается в романе.

Мысль о революции не лежит, конечно, на поверхности этого романа. Не о революции, а о бедности и богатстве, о земле и, безземелье дискутируется в книге. Но мыслью о ней тем не менее сопровождаются все споры, она присутствует при всех событиях как второй план, внутренний смысл всего, что происходит в романе. Эта мысль прежде всего лежит в основе характеристики круга помещиков, в центре которого стоят граф и графиня Монкорне, владельцы имения Эги. Обреченностью веет от всех персонажей, составляющих

этот круг. Это люди декаданса, какие-то пережитки былой культуры<sup>1</sup>. У них не осталось ничего, что заслуживало бы уважения или жалости. Они растеряли достоинство, утратили бескорыстие, благородство, которыми отличались еще в 1836—1841 годах фигуры маркиза д'Эгриньона, Лоранс де Сен-Синь, маркиза д'Эспара (из «Дела об опеке», 1836). Наиболее показателен среди них граф Монкорне. Собственнические аппетиты вытеснили у него сложные душевные переживания, интенсивную внутреннюю жизнь. Граф Монкорне выступает в романе как алчный владелец огромного поместья, упрямо и тупо цепляющийся за свое положение в обществе. Прямолинейно и грубо отстаивает он свои позиции, рассматривает своих врагов как бездельников, бандитов, пьяниц, опирается в своих претензиях на связи с префектом, на вооруженную силу. Бальзак обращает внимание читателя на глубокую внутреннюю опустошенность и крайнюю примитивность грубого солдафона Монкорне, бывшего наполеоновского офицера, совершенно лишённого каких бы то ни было героических черт, которые когда-то были свойственны, по мнению Бальзака, сподвижникам Наполеона (Юло в «Шуанах», Женеста в «Сельском враче», Шабер).

Более сложной фигурой представляется жена графа Монкорне. В отличие от мужа, представителя дворянства Империи, она принадлежит к старому дворянскому роду. Ей свойственна известная душевная утонченность. Ей претит твердолобость мужа. Она способна растрогаться нищетой мальчика Муша и пожалеть старика Фуршона. Однако ее «изнеженное обоняние» не может перенести «крепкого и терпкого запаха», который идет от них и «отравляет запах» столовой. Она напугана к тому же речами старика Фуршона и его «ненавидящим взглядом». Она, в общем, абсолютного ничего не понимает в ожесточенной борьбе, разгораю-

---

<sup>1</sup> Могут сказать, что граф Монкорне принадлежит не к старому, дореволюционному дворянству, а к дворянству Империи. Это замечание правильно. Важно, однако, что Бальзак отождествляет последнее в своем романе со старым дворянством. Он рассматривает как крупных собственников и людей, выдвинутых Империей, хотя ранее они казались ему связанными с революцией и он считал их враждебными и чуждыми старому режиму.



щейся вокруг нее, не разбирается в положении и судьбах своего класса, в приближающейся социальной катастрофе. Будучи не способна сколько-нибудь серьезно осмыслить совершающееся, она именно поэтому так легкомысленно отвергает опасения аббата Бросета и упрямо предоставляет решать все солдафону-мужу.

Легкомысленным и даже, пожалуй, пустым выглядит в романе и любовник графини — писатель Блонде, который в более ранних произведениях Бальзака, например, в «Музее древностей» и особенно в «Банкирском доме Нусинген», представлялся все же способным на кое-какие наблюдения, выводы. В «Крестьянах» он, так же как и его возлюбленная, ничего не понимает во всем, что вокруг них делается. Ему и не приходится в голову допустить, что крестьяне далеко не так примитивны, как могло показаться вначале. Именно из непонимания Эмилем Блонде своего противника вытекает то, что он берет на себя смелость выступать перед крестьянами как своего рода «идеолог» господствующих классов. Он терпит поражение в споре с Фуршоном, оказывается не в состоянии что-либо противопоставить рассуждениям старика, — хотя сам свое поражение и не сознает.

От лагеря крупных землевладельцев существенно отличен в «Крестьянах» круг буржуазии, возглавляемый Ригу, Гобертенем, г-жой Судри. Здесь, конечно, мы обнаруживаем гораздо больше хитрости, ловкости, нежели в действиях Монкорне и его единомышленников. Весьма характерна фигура Гобертена, крупного лесоторговца, который снабжает дровами почти треть Парижа и держит в своих руках лесное дело чуть ли не всей Бургундии. Богатство Гобертена начало расти после революции 1789 года. Гобертен силен своим умением устранить конкуренцию других лесоторговцев, а также своим умением ладить с рабочими на лесных промыслах. Не менее характерен и образ ростовщика Ригу, бывшего бенедиктинского монаха, невероятно разбогатевшего на земельных спекуляциях в годы Революции и Империи. Ригу превращает всех окрестных крестьян в своих должников, заготавливающих ему дрова, обрабатывающих его землю, убирающих хлеб и сено.

Ригу, Гобертен, г-жа Судри гораздо более правильно понимают соотношение классовых сил в стране, гораздо более правильно, чем сам Монкорне, расценивают его силу и слабость, прекрасно отдают себе полный отчет, какую опасность для крупного землевладения представляет крестьянство, как велика сила сопротивления крупного землевладения, особенно если учитывать, что оно опирается на войско, полицию, тюрьмы. Исходя из этих представлений о расстановке социальных сил в стране, представители буржуазии хитро действуют против Монкорне, добываясь, чтобы он уехал в Париж и распродал свои земли, натравливают против него безземельное крестьянство, объявляя его противником народа, союзником реакционных сил, властвующих над страной. Не надо забывать, что действие «Крестьян» происходит в годы Реставрации.

Несмотря на все свои преимущества перед Монкорне, буржуа характерны своим физическим уродством и крайней ограниченностью и убожеством своего кругозора. Выразителен в этом отношении Ригу с его лысой головой, с шишкой на затылке, с морщинистой, красной и пупырчатой шеей, с длинным багровым носом. Стоит вспомнить также «обезьянье» курносое лицо и «мясистую и усатую» верхнюю губу «влиятельной представительницы буржуазии г-жи Судри» или другую представительницу того же класса, г-жу Люпен, похожую на «огромную, разодетую в бархат бочку», которая завершается маленькой головкой, словно «вдавленной» в плечи «сомнительного оттенка».

Пошлость и ординарность характеризуют жизнь буржуазии в романе. Типичен в этом отношении Ригу, сластолюбец и эпикуреец, человек, который любит хорошо пожить, пьет самые отборные вина, ест только «фрукты самых лучших сортов», носит рубашки, «вытканые руками самых искусных ткачих», превращает в свой гарем всю округу, расплачиваясь за любовные свидания «отсрочками судебных исков». С эпикурейством Ригу находятся в тесной связи его умственная ограниченность, его животный эгоизм. Он не задумывается над большими проблемами, не размышляет над обществом в целом, над его судьбами, как Гобсек или Вотрен, ограничивает свои желания теми людьми и веща-

ми, среди которых существует. Гобертен, Ригу и другие толкают крестьян на борьбу против Монкорне, но они не способны уже возглавить народное движение, ибо среди них не имеется ни одного крупного человека, который поднял бы эту борьбу на уровень общенациональной задачи. В этом отношении Ригу и Гобертен отнюдь не напоминают те грандиозные фигуры, которые сумела выдвинуть французская буржуазия в 1789—1794 годах. На роли вождей будущей революции, приближающиеся громовые раскаты которой звучат в романе, они уже не годятся. Крупные фигуры обнаруживаются в романе не среди помещиков и буржуа, а среди крестьянства, поскольку оно выступает в защиту своих интересов независимо от Ригу и Гобертена.

#### 4

Крестьянство в романе действует в абсолютном единении и содружестве с буржуазией, как ее верный союзник. Так, во всяком случае, об этом можно судить по первым главам. Занимающиеся сельским хозяйством трактирщик Тонсар, его жена, его дочери, второй и третий сыновья его, крестьяне Бонебо, Годен, Курткюис и другие действуют в полном контакте с деревенским ростовщиком Ригу, с лидерами местной буржуазии — Гобертенем, г-жой Судри, Люпенем. Единство крестьян с буржуазией объясняется тем, что у них имеется общий враг — крупное землевладение, являющееся наследником дореволюционного строя. Единственными противниками крестьянства представляются сначала только владельцы латифундий, вроде помещика Монкорне, которому принадлежит поместье Эги. Именно на него наступают Тонсары, Годен, Бонебо. Именно его имущество они расхищают, надеясь на то, что он бросит свое имение, уедет в Париж и продаст им свои земли. На крестьян исключительно как на антифеодальную силу смотрит в романе и священник Бросет, один из единомышленников Монкорне, придерживающийся, кстати говоря, легитимистских воззрений. В разговоре с Блонде он связывает выступление крестьян против крупного землевладения с традициями Жакерии. «С исторической точки зрения, Жакерия для

крестьян совсем еще недавнее прошлое, тогдашнее поражение глубоко запало им в душу». Он полагает, что выступления крестьян продолжают революцию 1789 года. «То, что происходит у нас в долине... коренится в надеждах, посеянных в крестьянстве 1789 годом... Победенные добились своего в революции 1789 года. Крестьянство получило в собственность землю, владеть которой в течение двенадцати веков ему запрещало феодальное право». Любовью крестьян к земле объясняет Бросет и популярность среди них Наполеона. «В глазах народа Наполеон, неразрывно связанный с ним миллионом солдат, все еще остается королем, вышедшим из недр революции», человеком, который укрепил за народом владение национальным имуществом, то есть землей. Блонде, который согласен в этом пункте с Бросетом, выводит из любви крестьян к земле неудачи Реставрации,—ее вожди, вместо того чтобы «почитать» идею крестьянской собственности на землю «священной», к несчастью, покушались на эту идею.

Рассматривая крестьян как союзников буржуа, Бальзак подчеркивает их физическое уродство и крайне низкий моральный уровень. Он, конечно, не забывает при этом отметить необычную физическую мощь деревенских жителей, в частности, крепкое телосложение Тонсара-отца. Но вместе с тем он обращает внимание и на «кирпично-красное, усеянное лиловатыми пятнышками» лицо трактирщика Тонсара, на его «оттопыренные уши», зубы, которые «торчат вкривь и вкось», на его «приплюснутый» нос, «вдавленный» лоб. Вид Тонсара, по мнению самого Бальзака, способен был «навести страх даже на самых непроницательных людей». Крестьянина Годена, в глазах которого светится «жажда наживы,—наживы во что бы то ни стало»,—Бальзак характеризует, как «страшного». Писатель заявляет, что в крестьянском быту «не очень-то щепетильны по части морали», что на сыновей в деревне «смотрят как на средство наживы», что крестьяне живут «чисто материальной жизнью, весьма близкой к дикарскому состоянию».

Всем этим соображениям противоречит, казалось бы, то, что Бальзак, размышляя об отсутствии у деревенских жителей «щепетильности по части морали», проти-

вополагает им в тех же «Крестьянах» буржуазную семью с ее «крепкими устоями» и заявляет, что «нравственность начинается с достатка», что «деликатность чувства» расцветает в душе человека «лишь после того, как богатство позолотит его обстановку». Внимательное изучение этих высказываний Бальзака и сопоставление их с образами и картинами, имеющимися в других произведениях писателя, утверждают в мысли, что порождаемые «богатством» и «материальным достатком» «нравственность» и «деликатность чувства» носят в представлении Бальзака совершенно особый характер. Они не только не отменяют «корысти» и «жажды наживы», но, напротив, прекрасно уживаются с ними. Жажда наживы, как красочно рассказывается в «Эжени Гранде» и в «Утраченных иллюзиях» (образ Сешара-отца), несмотря на всякого рода ограничения, вызванные стремлением соблюсти внешние приличия, полностью сохраняет свою власть и над буржуазной семьей. И это тем более важно, что «чисто материальная жизнь» крестьян и их «близость к дикарскому состоянию» проистекают, как свидетельствуют те же «Крестьяне», из «корысти». Именно «корысть» приучает население деревни смотреть на своих сыновей как на «средство наживы». Именно она «завладела всеми помыслами крестьян после 1789 года», то есть после того, как крестьянство стало резервом буржуазии.

Любопытно, что физическая уродливость и черты моральной деградации, которую Бальзак усматривает в крестьянах, сближают их в его представлении с буржуазией. Стоит вспомнить в этом отношении образ буржуа Рогронов в «Пьеретте», образ буржуа Молинэ в романе о Цезаре Бирото, а также образ буржуа в самих «Крестьянах». Бальзак видит в крестьянах своего рода резерв буржуазии, рассматривает их как буржуазных собственников особого рода. Именно поэтому он подвергает крестьянство в романе жестокой критике. Он преследует их так же, как преследовал городскую бедноту в «Кузене Понсе» и «Кузине Бетте», преследует их за то, что они плетутся в хвосте у буржуазии.

Но в противоположность такому представлению о крестьянстве в романе возникают соображения и образы совсем иного порядка, свидетельствующие о внутрен-

них противоречиях между крестьянством и буржуазией<sup>1</sup>. Так, очень существенно, что рядом с трактирщиком Тонсаром, пропагандирующим союз крестьянства с буржуазией, появляется его сын Жан-Луи и тесть Тонсара старик Фуршон, которые держатся совсем иного взгляда на общность путей крестьянства и буржуазии. Они не отказываются, конечно, от ненависти к помещикам, к Монкорне, которую они целиком разделяют с Тонсаром-отцом и другими крестьянами. Они полностью солидаризируются с мыслью Тонсара о том, что «в революцию... мало повырезали богачей».

Они, однако, уже не считают возможным идти в наступление на Монкорне рука об руку с Ригу и Гобертенном. Жан-Луи прямо обвиняет крестьян в несамостоятельности. «Вы играете на руку нашим буржуа,— заявляет он в трактире своего отца перед собравшимися там жителями деревни.— Припугнуть владельцев Эгов (то есть Монкорне.— *Д. О.*), не поступиться нашими правами — это, конечно, неплохо, но выгнать их отсюда и принудить их продать Эги, как того хотят все здешние буржуа, вовсе не в наших интересах... если вы допустите, чтобы ее (землю.— *Д. О.*) запахали наши буржуа, обратно вы получите жалкие остатки и уже совсем по другой цене, и вы будете работать на них, как те, кто сейчас работает на Ригу». Ростовщик Ригу, по словам Жана-Луи, «все продаст... его опаснее слушаться, чем самого черта». Если Тонсар рекомендует крестьянину Бонебо посоветоваться насчет Монкорне с Ригу, прямо называя последнего «нашим оракулом», то Жан-Луи расценивает эту рекомендацию своего отца как «глупость». С Жаном-Луи согласен и Фуршон. Он рассказывает крестьянам: «Будете, как машины, на Ригу работать». Так представление о крестьянине как потенциальном буржуа осложняется у Бальзака пониманием различия между бедняками и богачами, между собст-

---

<sup>1</sup> Иначе представляет себе отношение Бальзака к крестьянам В. Р. Гриб, судя по его статье «Мировоззрение Бальзака». Он не замечает расслоения крестьянства у Бальзака, указывая, что Бальзак рисовал крестьян «жадными, завистливыми, злобными, мстительными грызунами» (В. Р. Г р и б, *Избранные работы*, Гослитиздат, М. 1956, стр. 188). Он не делает различий между Фуршоном и Тонсаром, забывает о сыне Тонсара Жане-Луи, а также о Низроне.

венником и человеком, не имеющим собственности, причем крестьяне оказываются противопоставленными и дворянству и буржуазии как люди, лишенные богатства, неимущие. Бальзак говорит в своем романе о «ненависти к хозяину, богачу», ненависти «неугасимой и ядовитой, жгучей и деятельной», которую питают «пролетарий» и «крестьянин».

Говоря о Фуршоне, следует, впрочем, отметить большую сложность этого образа в романе. Бальзак первоначально, во второй и третьей главах, не выделяет Фуршона из общей массы крестьян. В соответствии с этим он говорит о неблагоприятном впечатлении, которое производит внешность Фуршона, о его «сизо-багровой морщинистой физиономии», о его «свалившихся щеках» и «беззубом рте», много рассказывает о его лени, склонности его к пьянству. Именно таким выглядит Фуршон, когда он впервые появляется в романе при встрече с Блонде в парке. Позже, в кабачке Тонсара (IV глава), он высказывает тонкие и далеко не примитивные соображения относительно политической тактики крестьянства. Он возражает здесь против различия между дореволюционным и послереволюционным порядком. По его мнению, революция 1789 года, явившаяся большим событием в жизни буржуазии, не внесла ничего нового в жизнь крестьянства. «Вот уже тридцать лет дядя Ригу высасывает мозг у вас из косточек,— говорит он Тонсару-отцу и его единомышленникам,— а вы все еще не расчихали, что нынешние буржуа будут почище прежних господ». Для него представители буржуазии — Ригу, Гобертен и другие — это прежде всего богачи, которые заставляют Тонсара и ему подобных «поплясать» под песенку: «Табачок мы держим, да не про тебя», — «любимую песенку богачей», как он утверждает.

Как человек высокого интеллектуального уровня, ни в чем не уступающий такому персонажу, как священник Бросет, как подлинный идеолог беднейшего крестьянства, Фуршон принимает участие в споре с Блонде (в столовой Монкорне). Эмиль Блонде, защищающий точку зрения богачей, полагает, что после революции 1789 года в положении крестьянства произошли большие перемены, ибо крестьянство теперь юридически свободно, «может разбогатеть», «сколотить копейку», — найти

«продажную землю», а в крайнем случае «поискать себе счастье» в другом месте, за пределами деревни. Фуршон резко опровергает эту версию апологетов буржуазии о полном «освобождении» крестьян революцией 1789 года. Он «видел прежние времена», видит «теперешние» и отрицает, что они глубоко отличны от прежних. «Вывеску, правда, сменили, а вино то же,— заявляет он,— нынешний день — только младший брат вчерашнего... Разве нас освободили? Мы все так же прикреплены к своей деревне, и барин по-прежнему тут, и зовут его «Труд». Крестьянин, по утверждению Фуршона, остается, как и ранее, прикрепленным к своей деревне. Чтобы «уйти из департамента», крестьянину нужен паспорт, паспорт же стоит сорок су, а у крестьянина в кармане «паршивенькая монета в сорок су» редко «звякает о свою соседку». «И плевать мне на то, что нас здесь держит! Держит ли нас здесь нужда или барин — все одно мы, как каторжные, на весь век к земле прикованы».

По утверждению оппонента Фуршона — Эмиля Блонде, людям при новом, послереволюционном порядке дана возможность богатеть, выдвинуться. «При теперешнем положении крестьянин должен пенять на самого себя за постигшее его неблагополучие», — утверждает Блонде. Однако фактически, как заявляет Фуршон, «богатеет один, а сотня других пропадает». Почему же так получается, почему богатство достается одному за счет остальных? «А почему они пропадают?» — спрашивает Фуршон и тут же сам себе отвечает: «Богу известно да ростовщикам тоже». Ссылка на ростовщиков здесь не случайна. Именно они становятся в деревне на место помещиков-феодалов, именно они опутывают крестьян процентами, арендными выплатами и обработками, именно они мешают крестьянину полностью освободиться.

Но если буржуазия ни в чем не отличается от дворянства, то различие между богачами и бедняками остается для Фуршона непреходящим. Люди отличаются друг от друга не тем, что одни знатны, а другие не знатны по своему происхождению, а тем, что одни «родились богатыми», другие же «родились бедняками», «лишены доходов», ходят «почти нагишом». «Разве только кто позарится на воздух, которым мы дышим, да на солнышко,



что нас пригревает, а то, правда, уж и не знаю, что с нас взять!» Отвергает Фуршон и обвинение в лености, пьянстве, воровстве, которое предъявляют крестьянам люди из «верхов». Фуршон напоминает священнику Бросету о крестьянине Низроне, который отличается трудолюбием и честностью и, однако, остался таким же нищим, как и другие. «Какая же разница между мной и таким славным, таким честным дядей Низроном?.. Богаче он меня, что ли... И выходит, бедняге Низрону за хорошие дела и мне за дурные — одна награда». Он отказывается видеть между собой и Низроном какую-либо разницу: «Честным ли трудом живет крестьянин, или, как вы говорите, нечестным, все равно помирает он, как и родился, в лохмотьях, а вы в тонком белье».

Чувствуя явный перевес сил на стороне противника, которого поддерживают местные власти, полиция и армия, Фуршон, впрочем, готов пойти с ним на перемирие. «Мы вас не беспокоим, дайте и нам спокойно пожить», — говорит он генералу Монкорне. Но, с другой стороны, он не намерен и терпеть, принимать существующее положение как должное: «У вас — все, у нас — ничего, нельзя же еще требовать от нас и дружбы». Он вспоминает о временах предшественницы генерала, которая, кстати сказать, владела имением еще до 1789 года. «Когда Эги принадлежали бедняжке барышне... мы горя не знали. Она позволяла кормиться с ее полей и дровишки из лесу таскать, бедней от этого она не стала». Другое дело Монкорне: «А вы, хоть и не бедней ее, травите нас, ни дать ни взять, как лютых зверей, и тягаете бедноту по судам».

И Фуршон приходит, по словам Монкорне, к «открытому объявлению войны». Он прямо угрожает Монкорне и его приближенным: «Это кончится плохо! Быть из-за вас страшной беде». Крестьяне «ославят» генерала «врагом народа», будут его поносить на всех деревенских посиделках. Монкорне, конечно, может обратиться за помощью к властям: «Если дело этак дальше пойдет, придется вам нас кормить в ваших тюрьмах, а там много лучше, чем на нашей соломе». Но заключение в тюрьму угрожает крестьянину лишь в случае победы богачей. Если же победят бедняки, богачам не миновать виселицы. «Проклятье бедноты, ваше сиятельство, быстро растет и вырастет много выше самых высоких ваших

дубов, а из дубов делают виселицы!» — пророчески восклицает Фуршон.

За настоящим открывается будущее, и в свете этого будущего многое из того, что изображается в «Крестьянах», звучит иначе, чем могло показаться в начале романа, многие образы романа, в частности образ старого крестьянина Низрона, выдвигаются на первый план. Для Низрона, как он изображен в романе, характерно, что он так же, впрочем, как и Жан-Луи Тонсар, совершенно свободен от черт физической и моральной дегенерации, которые присущи в романе обуржуазившимся крестьянам, в особенности Тонсару-отцу, трактирщику. Что касается Тонсара-сына, которого его родные считают человеком с хитрецей, а Бальзак именует человеком «себе на уме», в нем, во всяком случае, отсутствуют какие-либо признаки вырождения и неполноценности или же черты особой жестокости и свирепости. Ему свойствен ясный ум, смелые и проницательные суждения об интересах крестьянства, об отношении крестьян к буржуа, к помещикам, к революции. У Низрона, со своей стороны, также нет никаких порочащих его внешних и внутренних примет. У него «широкий лоб», «густые, от природы выющиеся волосы», «телосложение силача», «крупный нос», «насмешливая улыбка». Его лицу и походке присуще «что-то несказанно благородное», причем благородство определяется его внутренней убежденностью и гордостью, «гордостью человека, знающего, что он свободен и что он достоин свободы».

Слово «свобода» употребляется в связи с образом Низрона не случайно. Он сложился как человек в годы революции 1789—1794 годов, будучи в те времена председателем местного якобинского клуба и присяжным в революционном трибунале округа. Этот «благородный человек, твердый, как сталь, и чистый, как золото», по выражению Бальзака, «скрепил собственной кровью» свои республиканские убеждения, послав на защиту границ страны единственного сына и потеряв его. Свои имущественные интересы он принес в жертву идее, отказавшись от покупки национальных имуществ. Пройдя через эпоху Революции, он не разбогател, как Гобертен или Ригу, а остался таким же нищим, как и до революционных событий. Он всенародно обличает Гобертена-отца, также бывшего участником революции, за «тай-

ное предательство», за его «попустительство и хищения», категорически отказывается принять денежную помощь от Ригу, хотя тот и завладел имуществом покойного дяди Низрона и дает понять Ригу, какое «глубокое презрение» тот у него вызывает. «Народ должен быть для богачей примером гражданской доблести и чести. А вы все до одного продаетесь Ригу за его золото»,—обращается он к крестьянам. И среди крестьян, которых он обличает таким образом за их союз с буржуазией, его имя, имя «поборника прав народа», пользуется исключительным весом и популярностью, ибо они знают, что он «проклинает отсутствие любви к ближнему у богачей», что их «эгоизм» его «возмущает», и именно это «служит связующим звеном между ним и крестьянами». О нем недаром говорят: «Дядя Низрон не любит богатых, он — наш».

То, что Низрон происходит из народа, является крестьянином и одновременно с этим исповедует республиканские убеждения, совсем для него не случайно. Он отличается от положительных персонажей Бальзака типа Мишеля Кретьена, являющегося своего рода генералом без армии, тем, что за ним стоит масса, что он сохранил с ней тесные связи, которые и поддерживают в нем его республиканские взгляды. Ведь за эти взгляды больше всего и ценят его крестьяне. Стоит вспомнить замечание Фуршона о том, что Низрон «один из всех еще республиканцем остался». С глубоким уважением приводит Фуршон слова Низрона: «Жизнь народа тяжелая, но народ не умрет — за него время». Спокойной верой в грядущее веет от этих слов. Но веру в грядущее, в революцию бедняков против богачей, которая в будущем, без всякого сомнения, произойдет, разделяют с Низроном и Фуршоном и другие персонажи романа. Жан-Луи Тонсар возражает против союза крестьян с буржуазией именно в предвидении грядущей революции: «Если вы будете содействовать разделу крупных владений (то есть борьбе буржуазии против помещиков.— Д. О.), то откуда же возьмутся поместья для продажи во время будущей революции? Ведь вы получили бы тогда землю за бесценок, как получил ее Ригу...» Говоря о том, как разбогател Ригу, Жан-Луи имеет в виду революцию 1789 года, которая обогатила путем продажи национальных имуществ французскую буржуазию за

счет феодалов и церкви. О буржуазной революции он, однако, вспоминает только в связи с грядущим революционным переворотом, с восстанием народных масс.

Предчувствие возможности новой революции, на этот раз направленной против всех крупных собственников, возникает, впрочем, не только у крестьянских лидеров. Оно складывается и у людей, которые придерживаются взглядов, противоположных взглядам Низрона, Фуршена, Тонсара-сына, и стоят на защите прав богачей, в частности, у священника Бросета. В своем разговоре с графиней Монкорне Бросет долго убеждает ее в том, что богачам необходимо быть «достойными места, определенного им богом». Он угрожает ей в будущем сокрушительной катастрофой, если она не будет считать себя «охранительницей власти», «даруемой богатством», и будет пренебрегать «обязанностями, которые налагает богатство», то есть не будет учитывать нужду бедняков: «Вы снова увидите эшафоты, на которых погибли ваши предшественники за прегрешения своих отцов». Графиня холодно встречает речи священника, напоминающего ей о революции 1789 года, отделяется от него равнодушным «посмотрим!» и уходит. Бальзак квалифицирует это «посмотрим» как «обычный многообещающий ответ богачей», который «дает им возможность, сложив руки, смотреть на несчастье». А Бросет, оставшись один, восклицает: «Значит, мир Валтасара так и останется вечным символом последних дней всякой касты, всякой олигархии, всякой власти!» Все более и более убеждаясь в обреченности касты крупных собственников, в неизбежности победы народа, он размышляет о том, что бог, очевидно, «поразил богачей слепотой», то есть сделал их равнодушными к собственной гибели, ибо они отказываются понимать ту обстановку, которая сложилась в стране. Он размышляет, что богу, очевидно, «угодно», чтобы бедняки «хлынули безудержным потоком», чтобы они «преобразовали человеческое общество».

«Преобразование» это вызывает, однако, сомнения у самого Бальзака. Ибо он считает его всеобщей катастрофой, социальной анархией, называет крестьянство «протообщественным элементом». Он, правда, прекрасно понимает, что истина уже не на стороне крупных собственников. Интересен с этой точки зрения уже упомяну-

тый разговор в столовой Монкорне. Бальзак приводит враждебные народу взгляды на вещи, аргументы Монкорне, Блонде и того же Бросета. Но он в то же время не считает всех их способными снять доказательство, которые выдвигает Фуршон, развивающий точку зрения неимущих. Речи старика Фуршона о безысходной нищете крестьян в условиях послереволюционного порядка, о том, что интересы бедняков и богачей непримиримы, что конфликт между ними может быть разрешен только при вмешательстве материальной силы, при помощи виселиц и тюрем, при помощи народного восстания,— все это фактически остается неспровергнутым. Фуршону принадлежит в этом споре последнее слово. Ни Блонде, ни Монкорне не в состоянии противопоставить ему что-нибудь более значительное, чем то, что утверждает он сам. Что касается Бросета, он тоже не может «переспорить» Фуршона. Он к тому же сам не убежден в абсолютной правильности тех доказательств, которые он выдвигает вслед за Блонде и Монкорне.

Бальзаку совершенно ясна — это видно по тому, как он рассказывает про сцену в столовой,— неубедительность аргументов единомышленников Бросета. Он, конечно, осуждает деревенских жителей за их «агрессивные действия», хотя и оговаривается, что делает это только «по соображениям политики». Он прямо пишет, что эти действия «следует безжалостно пресекать», ибо он все-таки до самого конца своей жизни остается не вполне уверен в том, что единственным спасением для страны является приход к власти народных масс. Он против «поэтизации преступников» и «обоготворения пролетария», против писателей, «ослепленных общим демократическим головокружением». Он полагает, однако, что, «с точки зрения религии и человечности», крестьянин «свят». Он призывает писателей «никогда не забывать», что богач и бедняк «равны для... пера», что богач «ничтожен своими смешными чертами», а крестьянин «велик своей тяжелой жизнью», что у богача имеются «страсти», то есть, иными словами, прехоти, а у крестьянина «насушные нужды», что он, следовательно, «беден вдвойне». Бальзак, как свидетельствует это место, не может отказаться от точки зрения народа. И вместе с тем он не может отвергнуть убежде-

ния его противников, ибо над ним еще довлеют в 40-х годах иллюзии в отношении возможностей капитализма, ибо он не представляет себе еще с полной ясностью и отчетливостью общественный строй, который придет на смену капитализму. Во всяком случае, ни в одном произведении он не разворачивает так обстоятельно народную точку зрения на вещи и людей. Ни в одном из своих произведений он не ставит вопроса о борьбе народа с эксплуататорами так остро, так смело, как в «Крестьянах».

---

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**Н**а всем протяжении работы, посвященной основным этапам творческого развития Бальзака, мы детально изучили путь художника в течение тридцати лет его творческой жизни и подвергли анализу выдающиеся его романы и повести, а также его публицистические статьи и литературно-критические выступления, его очерки, рецензии, письма. Мы учитывали при этом своеобразие исторической эпохи Бальзака, а также основные произведения его современников-романистов.

Такое рассмотрение позволяет по-новому раскрыть и объяснить многое в творчестве Бальзака.

Вот некоторые выводы из работы:

Мы привыкли видеть в Бальзаке крупнейшего обличителя капитализма, писателя, исполненного антибуржуазных устремлений. Но, рассматривая мировоззрение писателя в развитии, мы обнаруживаем, что Бальзаку 20-х годов были свойственны значительные пробуржуазные иллюзии, что в то время антибуржуазные настроения перекрывались в нем антифеодалной направленностью его взглядов. С другой стороны, выделение третьего периода в творческом развитии Бальзака позволяет понять, что продворянские иллюзии Бальзака, характерные для 30-х годов, также не относятся к числу постоянных атрибутов писателя, что с конца 30-х годов они во многом преодолеваются критикой, направленной против крупных собственников в целом.

Мы привыкли далее полагать, что Бальзак был легитимистом. Не рассматривая, однако, его мировоззрение в развитии, мы подчас забывали, что легитимистом он не родился, что он стал им только с 1832 года и — что еще важнее — традиции долегитимистского периода, демократические установки и симпатии, свойственные писателю в 20-х годах, не были им просто после легитимистского «обращения» целиком отброшены. Они вступили в своеобразное сосуществование с новыми установками, серьезнейшим образом воздействовали на них, создав своеобразие бальзаковского легитимизма, совсем не похожего на легитимизм ортодоксальный. Заявляя, что Бальзак — легитимист, мы забываем, кроме того, и о другом, о том, что легитимистские воззрения писателя после своего расцвета в 1832—1838 годах переживают с конца 30-х годов очень серьезный кризис, а к 1848 году, судя по «Политическому исповеданию веры», писатель от них отходит. Только рассмотрение творчества Бальзака в развитии позволяет установить, что его политические взгляды далеко не всегда и не во всем были тождественны легитимизму.

Мы привыкли, кроме того, считать, что, несмотря на свои легитимистские воззрения, Бальзак с глубоким интересом и пристальным вниманием относился к народу. Рассмотрение взглядов Бальзака в развитии обнаруживает существенные стороны этого отношения Бальзака к народным массам. В 20-х годах оно выражается главным образом в форме сочувствия и симпатии к простым людям, причем сопровождается убежденностью в том, что люди труда пассивны (ср. «Право первородства»). В начале 30-х годов, после июльской революции, как свидетельствуют новелла «Иисус Христос во Фландрии» и роман «Сельский врач», Бальзак переходит к подлинной апологии народа, подчеркивая его внутреннее благородство и глубокую одаренность. Он восхищается в очерке «Две встречи в один год» активностью и героизмом народных масс, но в то же время отказывает народу в политических способностях. Позже, уже в конце 30-х и в 40-х годах, в начале того общественного подъема, который приводит к революции 1848 года, Бальзак начинает видеть народ по-новому, уже не рассматривает его как явление, лишен-



ное собственной судьбы. Он обращает внимание на самостоятельность и независимость народа в общественной жизни, выдвигает народных героев на первый план, ставит их иногда даже в центр произведения («Пьеретта»). Как показывают «Крестьяне», Бальзак обнаруживает в людях из народа не только горячее сердце и душевную чистоту, но также и большой ум, проницательность, умение разбираться в противоречиях общественной жизни. Он открывает в Фуршоне, Низроне, Тонсарсыне качества идеологов, которыми, как раньше ему казалось, обладают только люди типа Бенаси, сельского врача. С обращением Бальзака к изображению социальных низов как самостоятельной силы находится в тесной связи и появление в его творчестве категории исторического будущего, которая освобождает «Человеческую комедию» от упреков в нигилизме и делает понятным, почему сам Бальзак и в 1840, и в 1842, и в 1846 годах так яростно отбивался от обвинений в абсолютном скепсисе. Категория будущего находит свое воплощение у Бальзака в фигурах Мишеля Кретьена и Низрона. Следует учитывать, что персонажи, подобные им, не появлялись ни в одном произведении Бальзака второго периода, ибо эти произведения в самом деле содержали тенденции бесперспективного взгляда на мир.

Мы привыкли, наконец, считать Бальзака мастером социального романа, едва ли не его создателем. Рассмотрение творчества Бальзака в развитии открывает нам, что искусство социального романа не приходит к писателю сразу, что начал он как писатель, основывавшийся не столько на наблюдении над жизнью, сколько на фантазировании о ней. Только в начале 30-х годов писатель обращается к показу профессиональной жизни и буржуазной материальной практики, которой ранее пренебрегал, включает в свои произведения специфику современности — тему векселя и завещания, обогащения и банкротства, фигуры нотариуса и поверенного. Только с этого времени он начинает рассматривать как решающее для сюжетного конфликта не отвлеченную человеческую страсть, а имущественное положение персонажа. Но Бальзак не останавливается и на этом. Во второй половине 30-х и в 40-х годах он создает свою «Человеческую комедию», превращает отдельные романы и но-

веллы в составные части огромного художественного ансамбля, рассматривает в качестве предмета изображения все общество в целом. Кроме того, он вносит существенные изменения и в свое истолкование действительности, считает теперь важным не эмпирический факт смены исторических периодов (старый режим, республика, Империя, Реставрация, Июльская монархия), а более основательную и глубинную смену социально-исторических формаций. Он начинает понимать, что все отдельные образы и картины, переполняющие его романы, определяются историческим переворотом, который переживает в это время Франция, переходящая от феодального, дореволюционного порядка к порядку послереволюционному, капиталистическому. При этом в основе творческого метода Бальзака третьего периода сказывается не только идея о смене социально-исторических формаций, но и мысль о борьбе классов. В столкновение вступают уже не лидеры социальных кругов, как было в «Полковнике Шаберё» или «Гобсеке», а партии, коллективы. Из классовых противоречий и антагонизмов вырастают сюжетные конфликты многих романов Бальзака третьего периода (ср. хотя бы «Чиновников»; «Пьеретту», «Крестьян»).

Эволюция творческого метода Бальзака отражается и на изменении композиции его произведений. В 20-х и в первой половине 30-х годов он строит свои романы вокруг одного центрального персонажа, рассматривает остальных персонажей как дополняющие или тормозящие своими действиями поведение главного героя, дает последнего в контрастном и конфликтном соотношении с фоном. Во второй половине 30-х и в 40-х годах Бальзак делает основным предметом художественного изображения уже не жизнь героя, противостоящего обществу целому, а существование больших общественных коллективов. Как показывают «Утраченные иллюзии» и «Крестьяне», он децентрализует свои романы, отказывается от моноцентрических форм, устанавливает многофигурные композиции, характеризует уже не героя-одиночку и его ближайшее окружение, а целый ряд параллельно существующих социальных планов. Проблемой, которая теперь его занимает, является уже не судьба отдельного человека в существующем обществе, а судь-

бы общественной системы, грандиозный переворот, который она пережила в конце XVIII века, дальнейшие перспективы ее развития. \

Эволюция творческого метода Бальзака выражается и в искусстве обрисовки человека. В первом периоде Бальзак изображает характер как сумму постоянных, неизменных качеств, которые делают данный персонаж непохожим на другие. Бальзак второго периода обращается к динамическим, развивающимся характерам. Характер к тому же превращается в производное среды, он не закрыт для влияний, идущих извне, не является первопричиной отдельных душевных особенностей. В то же время внимание Бальзака в первой половине 30-х годов поглощают фигуры «мономанов», моноцентрические характеры, вроде Феликса Гранде, Гобсека. Он рисовал своих персонажей таким образом, что вся их душевная жизнь подчинялась одной доминирующей страсти, изображал цельные, лишённые внутренних противоречий фигуры, демонстрировал, как одна из черт характера овладевает всей психикой персонажа. Если он изображал персонажей, находящихся в процессе изменения, то показывал совершающиеся в них перемены как полный отказ от особенностей, которые были им ранее присущи (ср. в этом отношении эволюцию Растиньяка). В образах третьего периода, вроде Цезаря Бирото, Люсьена Шардона, Лизбеты Фишер и других, наиболее существенным явилась внутренняя противоречивость и расщепленность характера. Характеры утрачивают цельность и в то же время маниакальность, становятся гораздо более сложными, сохраняют в себе и свойства, возникшие на предыдущих стадиях развития, и одновременно с этим наслаиваются теперь на них новые, возникающие, часто противоречащие прежним, черты.

Наконец стоит указать, что изменения в творческом методе Бальзака, в его способах изображения жизни, в его способах создавать художественные композиции, строить характеры находят, как показывает исследование, в тесной связи с эволюцией мировоззрения писателя, с постепенным его освобождением от неверных и неточных представлений о действительности, от «третьесословных» и пробуржуазных, бонапартистских и легитимистских иллюзий. Изменение творческого

метода оказывается связанным с процессом очищения демократической основы мировоззрения Бальзака от всякого рода чуждых ему примесей и чужеродных элементов.

Дело не только в том, что Бальзак совершенствуется как художник, приходит к более точной и адекватной манере изображения мира. Совершенствование творческого метода Бальзака явилось следствием углубления его мировоззрения, его понимания общественной жизни и человека<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В основу настоящей монографии положена докторская диссертация, подготовленная в ИМЛИ им. Горького АН СССР.

## О Г Л А В Л Е Н И Е

К вопросу об изучении творчества Бальзака (*Введение*) . . . 3

### НА ПУТЯХ К РЕАЛИСТИЧЕСКОМУ МЕТОДУ

Глава I. Социально-политические взгляды Бальзака в пору Реставрации . . . . .	29
Глава II. Первые романы . . . . .	56
Глава III. Накануне июльской революции . . . . .	78

### ЗАВОЕВАНИЕ РЕАЛИЗМА

Глава IV. Социально-политическая концепция Бальзака в начале 1830-х годов . . . . .	107
Глава V. Литературная теория Бальзака и его творчество 1830—1835 годов . . . . .	168
Глава VI. «Шагреновая кожа» . . . . .	195
Глава VII. Две повести 1832 года . . . . .	219
Глава VIII. «Эжени Гранде» . . . . .	244
Глава IX. «Отец Горио» . . . . .	276
Глава X. «Гобсек» . . . . .	304

### ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД «ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ КОМЕДИИ»

Глава XI. Мирозозрение Бальзака в 1836—1849 годах . .	319
Глава XII. Эстетические позиции Бальзака во второй половине 1830-х и в 1840-х годах и проблема «Человеческой комедии» . . . . .	356

Глава XIII. «Музей древностей» . . . . .	415
Глава XIV. «Величие и падение Цезаря Бирото» . . . .	437
Глава XV. «Пьеретта» . . . . .	459
Глава XVI. «Утраченные иллюзии» . . . . .	472
Глава XVII. «Бедные родственники» . . . . .	519
Глава XVIII. «Крестьяне» . . . . .	558
<b>З а к л ю ч е н и е . . . . .</b>	<b>583</b>

*Дмитрий Дмитриевич  
Обломиевский*

БАЛЬЗАК

Редактор С. Лейбович

Художественный редактор Г. Андропова

Технический редактор В. Овсеенко

Корректоры Т. Козменко и А. Паранюшкина

\*

Сдано в набор 25/VII 1961 г.

Подписано в печать 10/XI 1961 г. А 08760

Бумага 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>—18,5 печ. л. = 30,34 усл.

печ. л. 30,55 уч.-изд. л. + 1 вклейка = 30,6

Тираж 10 000 экз. Заказ № 2017. Цена 1 р. 43 к.

Гослитиздат

Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

\*

Отпечатано с набора Первой Образцовой типографии  
в 8-й типографии Мосгорсовнархоза,

Москва, 1-й Рижский пер.; 2. Зак. 983

